INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.

4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-7354

CONTINO, Ferdinand Vito, 1941-
LA POESIA DE PABLO NERUDA ENTRE 1958 y 1971.

City University of New York, Ph.D., 1976
Literature, Latin American

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1976

FERDINAND VITO CONTINO

ALL RIGHTS RESERVED

LA POESIA DE PABLO NERUDA ENTRE 1958 y 1971

por

FERDINAND V. CONTINO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

10/29/76
date

Carlos D. Hamilton (by M. R.)
Chairman of Examining Committee

10/29/76
date

Martin Rozycki
Executive Officer

Supervisory Committee

The City University of New York

INDICE

INTRODUCCION 4

CAPITULO

I. ESTRAVAGARIO (1958) 55

II. DE NAVEGACIONES Y REGRESOS (1959) A CIEN SONETOS DE AMOR (1959) 119

III. DE CANCION DE GESTA (1960) A LAS PIEDRAS DE CHILE (1960) 187

IV. DE CANTOS CEREMONIALES (1961) A PLENOS PODERES (1962) 235

V. EL MEMORIAL DE ISLA NEGRA (1964). 282

VI. DE ARTE DE PAJAROS (1966) A LA BARCAROLA (1967) 378

VII. DE LAS MANOS DEL DIA (1968) A AUN (1969). 427

VIII. DE LA ESPADA ENCENDIDA (1970) A LAS PIEDRAS DEL CIELO (1970). 475

CONCLUSIONES 507

BIBLIOGRAFÍA 530

Agradecimiento

Deseo expresar mi sincero agradecimiento al profesor Carlos D. Hamilton, director de esta tesis, cuyos consejos hicieron posible la feliz culminación del presente trabajo.

Reconocimiento especial debo asimismo, a los profesores Ildefonso M. Gil y María Teresa Babín, miembros del Comité Supervisor, por la paciente lectura del mismo y sus sugerencias.

Gratitud, igualmente especial, a mi esposa, María del Carmen y a mis padres y suegros, quienes con su aliento y amorosa solicitud convirtieron el trabajo intenso en tarea placentera. Por último le doy mis gracias y agradecimiento al poeta, Pablo Neruda, quien me dio la autorización necesaria para citar su obra en esta tesis.

Ferdinand V. Contino
Manhasset, Nueva York
Septiembre 1976

"Si me preguntan qué es mi poesía debo decirles: no sé, pero si le preguntan a mi poesía, ella les dirá quién soy yo."

Pablo Neruda, 1943

Abstract

LA POESIA DE PABLO NERUDA ENTRE 1958 y 1971

by

Ferdinand V. Contino

Advisor: Professor Carlos D. Hamilton

The poetry of Neruda is the history of a man, of a being whose roots are deeply entrenched in and identified with the world's reality. Therefore, this dissertation must primarily, present the unravelling of the very existence of such a man in order to arrive at the discovery of the man and his work which are so closely interrelated.

In a man such as Neruda one can see, through his poetry, not only a personal existence but also the transcendental existence of the conteporary and universal man.

The poetess, Gabriela Mistral, describes Neruda as "The greatest of our poets" and many critics have elevated him to the category of the immortals, Góngora and Quevedo, having called him, up until his death, the greatest living poet of modern times.

Such accolades have inspired me to explore a phase of his work until now either ignored or touched upon briefly: the poetry of the fifth stage of his production which extends from the publication of Estravagario (1958) to the writing and publication of Las piedras del cielo (1970) or, more universally, from 1958 to his last completed work prior to the Nobel Prize awarded in November of 1971.

The analysis presented is both thematic and stylistic touching upon such topics as life and work, symbols, images, syntax, and changes in expression as manifested in each book.

This dissertation seeks to demonstrate the similarities and differences that exist between the twenty works published in the time period which I have chosen. In Estravagario one perceives the return to a reality which presents a contradictory image of modern man always torn between optimism and pessimism, anguish and hope. Into this contradictory reality enters the equally changeable discovery of the autumnal self tormented by metaphysical unrest. Navegaciones y regresos (1959), through its varied pieces of major and minor verse, grasps at this reality and accepts its joys and sorrows. The great celebration of the rites of autumnal love is seen through the impassioned cycle of earth, woman, and love all within the intensely beautiful poems of Cien sonetos de amor (1959). The fact that the poet is a social being among other men in whose hands is entrusted not only the destiny of America but that of the entire world is observed in Canción de gesta (1960).

In 1960 the poet returns to his principal theme, contemporary man, and his meditation is seen by means of Las piedras de Chile, a study of the coastal stones whose presences are transformed into living beings who like the poet and all men, agonize upon the melancholy of the metaphysical musings of life, death, and immortality. This dark and agonizing statement coupled with an autobiographical evocation is also evident in the following book, Cantos ceremoniales (1961). In a subsequent lyrical work, Plenos poderes (1962), a return to a more simple expression and to a marked renewal of the creative impulse comes forth by means of a clear resignation to time and death mollified by the full power of the immortalizing words of a man destined to exist amidst the contradictory symbols of light and darkness.

The autobiographical allusions and the poetical process of the organization of remembrances initiated in this cycle and intensified in Plenos poderes come to its total fruition in the five volume Memorial de Isla Negra (1964), basically the autobiography of the poet in verse form. Here the bard

reflects and meditates upon his life and his vocation in order to extract from them future energy and vitality.

Reality and fantasy are combined into a poetic inventory of Latin American fauna in Arte de pájaros (1966). Such a poetic inventory is continued in the first chronicle of the poet's daily life in Una casa en la arena (1966) and in the second such celebration much more solemn and intimate, La Barcarola (1967).

1968 presents a further movement from the autumn to the winter of Neruda's years. Las manos del día approaches, from a more intimate perspective, the theme of death and frustration as seen through a personal focus. Fin de mundo (1969) is a rapid summary which insists upon a universal or cosmic demise later seen as an allegorically new Genesis in La espada encendida (1970) and as reborn optimism in other works such as Aún (1969) and Las piedras del cielo (1970).

That man is contradictory, that he exists in an ever increasing rhythm between anguish and hope, shadow and light, mortality and immortality, life and death are the constants of this poetic cycle of this last of six Hispanic laureates and the third from Latin America.

Introducción

Vida y Obra 1923 - 1957

Del Crepusculario a El hondero entusiasta: 1923 - 1933

Nuestra intención en esta primera parte de la tesis es presentar al lector una visión sintética de la vida y obra de Pablo Neruda desde la publicación de Crepusculario (1923) hasta la de las Odas elementales (1954 - 1957).

Si su poesía es la historia de un hombre, de su ser, de una conciencia frente al mundo, entonces será necesario ver en estos primeros capítulos el despliegue, el desdoblamiento de su propia existencia. Además, Neruda nos interesa porque a todo estudioso de la literatura, presenta la obra literaria la oportunidad de llegar al goce de descubrir al hombre por detrás y dentro de su propia obra: la historia del proceso de la formación de una conciencia humana.[1] En un hombre, como es Neruda, y en su obra, como es su poesía no vemos solamente su existencia personal sino también la del hombre contemporáneo sea de Latinoamérica o de otras partes del mundo. Pablo Neruda, "poeta chileno-universal"[2] ha podido lograr transcenderse y expresar su aventura.[3]

El período que corre entre 1918 y 1920 brinda poemas que muestran al poeta entregado a un intento de estudiar y poetizar su relación con el mundo que le rodeaba. Este "ubicarse creadoramente en el mundo"[4] se hace evidente al sólo hojear los mismos títulos del texto. "Mis ojos" brinda el ejemplo más claro: "Es que a estos ojos míos mi corazón los viste/y su dolor los hace ver."[5]

El ejemplo más temprano que tenemos en que el joven

Neruda se designa como poeta viene de unos versos escritos en julio de 1919 cuando, cumplidos los quince años, el joven ni "burgués ni humilde" inicia una serie de alusiones autobiográficas. Hablará de "Estos quince años míos", "Mi juventud", o"Memorial de Temuco" en el cual escribe que "¡el dolor es a mi alma como dos es a tres!"[6]

Ya desde los dieciséis años el poeta y sus poemas forman una unidad concreta, "un conjunto inextricable."[7] De estos años surge su existencia poética (sus experiencias personales y su poesía). Lo poetizable es algo subjetivo. El poeta lo selecciona de una manera poética. Así se anclan vocación y destino y el joven Neftalí está como de permanente vigía en el mundo para integrarse a él o para rechazarlo vehementemente. Esta constante vigilia, esta búsqueda de lo poetizable puede orientar al poeta en la dirección de los sueños y esa tendencia hacia lo onírico le puede perder. De esta manera el poeta frente a su existencia poética tiene que encontrar que la vida obra en dos niveles: el de los sueños y el de la realidad. La poesía es la realidad detrás de la realidad.

En el nivel personal el joven Neruda, entre 1920 y 1923 viajó de Temuco a Santiago en marzo de 1921 para estudiar francés en el Instituto Pedagógico. Sus padres querían que siguiera la maestría y le pasaban una pequeña mensualidad. Comentando esta fase de su vida, Neruda explica que su situación era de un hambre completa y de una escasez de inspiración poética. Para muchos jóvenes de su misma generación la situación era más grave; los sufrimientos, muchas veces fueron causa de muerte.[8]

Como expresa Neruda,es obvio que fue doloroso testigo de la tragedia que compartieron muchos de los poetas jóvenes que convivieron con él alrededor del año 20. Vio los resultados de una autodestrucción llegada por varias vías: hambre, drogas, y alcoholismo. Es evidente que muchos se aprovecharon de otras posibilidades de "ensanchar su conciencia natural del mundo y sobrepasar los límites de la

percepción."[9] Los instrumentos, "las hostias rituales,"[10] el pan suyo de cada día les encaminaban hacia la muerte. Estos decadentes paraísos artificiales y los medios de alcanzarlos los destruyeron. Sus poemas están llenos de obsesión de la muerte con muchísima razón: Domingo Gómez-Rojas muerto a los veintiún años de edad; Alirio Oyarzún desaparece, recién salido de la adolescencia; Romeo Murga, muerto antes de cumplir los veintiún años; Joaquín Cifuentes Sepúlveda, recordado en las Residencias en "Ausencia de Joaquín"; Alberto Rojas Jiménez, "el guitarrero vestido de abejas", también recordado en las Residencias. En la muerte de cada uno de ellos, Neruda experimentó la fragilidad del yo poético-personal.

El poeta y ensayista ruso, Ilya Ehrenberg, estima también que la obsesión de la muerte en los poemas de Crepusculario tiene mucho que ver con la "desaparición de un mundo al que el poeta estaba ligado."[11] El poeta adolescente sentía que este mundo se moría en él[12] y hablaba de sus sentimientos en la revista Claridad:

> ¿Y yo? ¿quién es éste que os reta, qué pureza y qué totalidad son las suyas? Pero, oídme, yo he de liberarme. ¿Lo comprendistéis? El salto hacia la altura, el vuelto contra el cielo infinito seré yo quien lo haga y antes de vosotros.[13]

Según los elementos presentes en los poemas ya citados, el poeta ve su liberación como "un salto hacia la altura y un vuelo contra el cielo infinito"- es decir un ataque contra lo que rige su destino. La necesidad de supervivencia para seguir cantando y recoger la antorcha caída de las manos de sus amigos desaparecidos: "A la vez, el vacío de sus compañeros dotará al único sobreviviente de esta familia juvenil, de una honda sensibilidad contra los poderes corrosivos de la vida."[14]

Crepusculario es la obra inicial de Neruda, publicada en 1923. Es un poemario que representa en verso la adolescencia del poeta. Escrita desde los quince hasta los diecinueve años, corresponde a una época en que se estaban

discutiendo las teorías de los modelos modernistas y posmodernistas y, en que a la vez se iniciaba la aventura poética de la vanguardia. Crepusculario es una suerte de compendio de estas discusiones e inquietudes. Todo está presente: la maestría de Darío, la religiosidad de Nervo, y la imaginería de Herrera y Reissig.

Se dividen los poemas de Crepusculario en dos grupos: (1) 1920-1922 y (2) 1922-1923:[15] dos grupos con tonos y estados de ánimo distintos.[16] Los poemas del primer grupo revelan una sensibilidad abierta al dolor y al sufrimiento de los demás, "un ánimo de identificación y de redención de las tristezas ajenas."[17]

Hernán Loyola resume la tónica de los primeros poemas así: (1) un entusiasmo romántico, una actitud juvenil y generosa "ávida de vincularse entrañablemente a la naturaleza, como queriendo coparticipar en su fecunda y silenciosa gestión creadora, y ávida de convivir la alegría y el dolor de los hombres." (2) Poemas que muestran una superación incipiente de su tristeza adolescente con énfasis sobre su deseo de quedarse en el mundo como residente en la tierra. (3) Poemas que traen una fe enorme en el poder creativo de la palabra poética.[18] Así el mensaje queda claramente expuesto: anclaje en la tierra junto a las fuerzas fecundadoras de la naturaleza: una poesía dirigida hacia la transformación del mundo. Neruda sintió desde muy temprano este anhelo de fecundar su vida poética y proyectarse positiva y activamente sobre la realidad.

Al entrar en la fase del segundo grupo de Crepusculario se observa un cambio; una nota de la sensación de fracaso: un fracaso más creciente con cada verso. Parece que su ambición romántica de transformar el mundo no encontraba resonancias ni repuestas. De este modo la poesía "se refugió con desconcierto en el rincón del amor"[19] frente al que su intimidad se redujo a un castillo maldito en que sólo lo erótico sobrevivía como gran momento inspirador.[20]

Estudiando Crepusculario se advierte la estrecha relación con su ensayo de 1935 Sobre una poesía sin pureza,

> 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.[21]

Los versos muestran evidencia de rima y respeto por la métrica. Los primeros cuatro poemas son sonetos alejandrinos a lo Darío.[22] "Sensación de olor" brinda una evocación y contemplación interior producida por una impresión sensorial: "Claros atardeceres de mi lejana infancia/ que fluyó como el cauce de unas aguas tranquilas,"[23] La evocación de la lejana infancia, la contemplación metafórica del fluir de las aguas, y la fragancia de lilas expresan el tono emotivo del poema; una reacción sensorial típica de un poeta modernista. El primer soneto alejandrino de la colección, "Esta iglesia no tiene", sitúa el poemario dentro del movimiento modernista. Hay una abundancia de efectos cromáticos y relieves plásticos:

> Esta iglesia no tiene lampadarios votivos,
> No tiene candelabros ni ceras amarillas,
> No necesita el alma de vitrales ojivos
> para besar las hostias y rezar de rodillas.
>
> . . . .
>
> Tiene un sabor de pan. Oloroso pan prieto
> que allá en la infancia blanca entregó su secreto
> a toda alma fragante que lo quiso escuchar...
>
> Y el Padre-Nuestro en medio de la noche se pierde
> corre desnudo sobre las heredades verdes
> y todo estremecido se sumerge en el mar... (I, 42).

El parnasismo queda claro. El final flota, está en movimiento, en estremecimiento. Modernista, también es otro elemento ya parcialmente aludido - lo erótico mezclado con lo religioso: "Morena la besadora":

Bésame, por eso, ahora,
bésame, Besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte

Amén (I, 45-6).

Cuya expresión se intensifica al emplear el Ave María como modelo.

Consideramos Crepusculario una obra modernista en cuanto a su forma, aparato sensorial, y su cromatismo. Neruda mismo dice en la introducción que es "libro de otro tiempo" (I, 39). Pero dentro de la temática se insinúan otros elementos todavía en tono menor que se desarrollarán en los libros futuros. Son, según Giuseppe Bellini, elementos que formarán el típico paisaje nerudiano.

> ...stelle penetranti, silenzi nocturni, impressione ossessionante di vuoto, cielo incombente, acque precipitanti dall'alto o avventantisi dall'oceano su terre distese all'infinito e desolate. La pioggia e l'acqua dell'oceano, colo loro moto costante, costrutore e distruttore al tempo stesso, sono gia presensa insistente nella lirica di Neruda.[24]

De cierta manera es una presencia que trae a la superficie las condiciones ambientales de la infancia y que colorea el paisaje de la poesía nerudiana de tonos nostálgicos y apasionados en el momento en que el alma del poeta, por las razones ya expuestas, está más intranquila. Por ejemplo en "Farewell" se observan huellas de su poesía de amor y el principio de un dolor universal que se convertirá en una de las notas sobresalientes de las Residencias.

En cuanto a la expresión, Crepusculario va preparando el terreno de su poesía desde el punto de vista del manejo de recursos estilísticos. Es una explicación del plano fónico, de variaciones de rimas y ritmos. Hay melodía, ondulación musical y flexibilidad. Explora y experimenta las posibilidades rítmicas dentro de la esfera del lenguaje poético, expresión y sintaxis.[25] Más tarde su obra florecerá en unos ritmos

totalmente distintos al entrar bajo la influencia de la Vanguardia en la cual surgirán destrucciones y aventuras en cuanto a las leyes idiomáticas y la sintaxis. Este espíritu de aventura poética que ya existió en Crepusculario prepara al poeta para su producción residenciaria. En "El estribillo del turco" los versos, pareados de diez, once, y doce sílabas, son polimórficos lo cual, según Hamilton, es "ya una rebeldía contra la revolución modernista."[26]

Crepusculario ofrece una visión mayor de la realidad. El yo del poeta se espiritualiza, para poder penetrar y observar la realidad en todos sus aspectos y en todas sus contradicciones.[27] Penetra las esferas más diversas de la vida y ve "las ciudades hollines y venganzas/la cochinada gris de los suburbios" (I, 66). Es un alma que cuando va por los campos de Loncoche sus "venas continúan el rumor de los ríos" (I, 58), a veces su alma penetra la misma naturaleza y se identifica con ella: "y hasta de mi alma caen hojas" (I, 62).

Este espíritu parece, en momentos, estar en completa libertad, capaz de embellecer a todo lo que lo rodea. Aquí en el primer grupo de poemas hay casi un estado de equilibrio entre lo real y lo ideal. Pero más tarde, en el segundo período del poemario, se ve una contradicción, el poeta es impotente frente a su deseo de resistir el peso degradado de las cosas. Su idealismo y su poder de trascender y penetrar se convierten en falsos ("El estribillo del Turco").

La reacción de Neruda es dual, el movimiento es doble, de "repliegue y coartada".[28] Jaime Concha ve el repliegue como alienación idealista en una suerte de enclaustramiento subjetivo; la pérdida de todo vínculo entre cosa y ser: "Mi vida es un gran castillo sin ventanas y sin puertas/ y para que tú no llegues por esta senda/ la tuerzo" (I, 50). Pero le es imposible mantener el aislamiento y se vuelve a proyectar hacia fuera, hacia las mismas estrellas, para resultar en una alianza entre éstas y su alma, ser e infinitud más allá de sus propias fuerzas. Esta proyección hacia las estrellas,

esta alianza entre ser y universo o infinitud, también se frustra. Hay que proponer una nueva dirección más acá de las estrellas. Y esta nueva dirección y orientación acompañará a Neruda a lo largo de su vida de poeta: "Que se te vaya la vida, hermano,/ no en lo divino, sino en lo humano,/ no en las estrellas, sino en tus manos" (I, 48).

Esta nueva dirección le establece firmemente como residente en la tierra, buscando una identificación íntima con ella y con los seres que la pueblan, tendencia que se mantendrá hasta la poesía más reciente. En "Esta iglesia no tiene" su oración no va dirigida a lo alto sino a lo que está sumergido en el mar (I, 42).

Esta nueva dirección asume dos formas en la poesía juvenil de Neruda: (1) la panteísta que atribuye un carácter divino a todo lo que existe. Se notará que el término Dios aparece en poemas tales como "Amor" cuando el poeta habla de sentir a la mujer amada en sus venas como "Dios en los ríos" (I, 55) y en un poema de "Los crepúsculos de Maruri" se encuentra: "Si Dios está en mi verso,/ Dios soy yo./ Si Dios está en tus ojos doloridos/ tú eres Dios./ ¡Y en este mundo inmenso nadie existe/ que no se arrodille ante nosotros dos" (I, 60). Pero el antropocentrismo expresa lo que Neruda desarrollará más en su poesía: (2) la identidad con todas las cosas que existen y su solidaridad con lo existente.[29] Esta forma, despojada de todo teísmo, es una intuición de una solidaridad substancial entre toda la existencia. Esta intuición se extenderá desde el Crepusculario, El hondero entusiasta y los Veinte poemas de amor hasta las Residencias, el Canto general, las Odas, y la poesía más reciente.

Jaime Concha alude solamente al aspecto panteísta que surge de esta dirección más acá de las estrellas. Creemos que hay otra dimensión proyectada en la última fase del Crepusculario. Si el cielo aparece como lo que asesina o frustra al mundo y los sueños del poeta, se vuelve a la tierra y, el poeta se identifica con lo existente en un panteísmo inicial y en un antropocentrismo posterior junto a un erotismo

leve como escape de su experimentado fracaso.[30]

Este último, su amor adolescente, es el amor no serio de "los marineros que besan y se van" (I, 52).

Apenas publicado Crepusculario, a mediados de 1923, Neruda, como indica una conferencia inédita entregada a Margarita Aguirre, sentía que el primer gran libro suyo se había quedado atrás. Ya al principio del mismo año 1923 abandonó esa "compilación de versos desprovista de unidad"[31], para empezar un ambicioso proyecto. Así surgió El hondero entusiasta no publicado hasta 1933.[32]

Más de cuarenta años más tarde Neruda recuerda que El hondero entusiasta "...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 unidad."[33] En otra parte de las mismas reflexiones, Neruda comenta: "desprendiéndome ya del tema amoroso y llegando a la abstracción, el primero de esos poemas, que da título al libro, lo escribí en una noche de extraordinaria quietud".[34] Más abajo sigue: "Yo escribí de una manera delirante aquel poema, llegando ... a sentirme poseído por una especie de embriaguez cósmica."[35]

Aquí el poeta, como ya señalamos, en su vuelta más acá de las estrellas, buscó a través de la amada, como lo había hecho ligeramente en Crepusculario, y bajo la tónica del erotismo, dar a su poesía la originalidad y la trascendencia que anhelaba tanto. Creyó haber llegado a "una poesía epopéyica que se enfrentara con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre."[36] El yo poético ya no es contemplativo y observador, sino activo como simbolizado a través del guerrero que con su honda asedia los astros absolutos y abre en los muros una puerta:

> quiero alzarme en las últimas cadenas que me aten,
> sobre este espanto erguido en esta ola de vértigo,
> y echo mis piedras trémulas hacia este país negro,
> (I, 157)

. . . .

> Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero. Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo (I, 158).

La repetición de varias palabras claves: dolor, clamo, grito, lloro, deseo, sufro, canto, noche enemiga, estrellas subraya la actitud del poeta rebelde-guerrero frente a su condición angustiosa y también su determinación de vencer su aislamiento. La "voz extinta", el "alma caída", los "esfuerzos baldíos", y la "sed herida y rota" (ib.) se oponen a la determinación de "hago girar mis brazos como dos aspas locas" (I, 159) cuya frustración se siente porque las piedras lanzadas por el poeta "vuelven y le hieren" (ib.). En la derrota, busca su salvación en lo más profundo en comunicación con la amada, en el éxtasis erótico llamado "Fogonazo de luces, paloma de gredas rubias,"...(I, 160).

Los poemas II al XII están dirigidos a la amada. Viene a proponer lo erótico como una razón de su existencia, como una forma de salvación, y como una salida para su fracaso. Es, según Hernán Loyola, "una voluntad de semi-aislamiento."[38] El acto erótico es un modo de supervivencia y el frenesí del instante, momentáneamente le libera de la desesperanza de la total frustración.

El hondero entusiasta se aproxima, también, al estilo que se manifiesta en el futuro. Hay aquí la semilla enterrada en tierra fértil: el vértigo cósmico, la imaginación compulsiva, penetrante, sumergible, "que busca instalarse en el núcleo energético de la materia,"[39] el erotismo, lo genético, lo genital, la interacción de toda la naturaleza. Es poesía ensimismada de la cual

> emerge el poeta de su larva para lanzar una mirada ávida al mundo que lo rodea como un mar. La morada no le dejará satisfecho. Y su poesía se convertirá de lamento melancólico en ronco canto de angustia y de protesta.[40]

En la conferencia de 1954 Neruda informa que la reducción estilística tuvo que ver con la forma de su obra: "ciñendo la forma, cuidando cada paso, sin perder mi ímpetu original, buscando de nuevo mis más sencillas reacciones, mi

propio mundo armónico"[41] empezó los Veinte poemas de amor. Así es que "el romance de Santiago"[42] y del río Imperial se traza a lo largo de los versos de veinte poemas "hechos con el olor a madreselva del buen amor compartido"[43] que van a ser interpretados como una transición entre dos grandes aventuras poéticas: El hondero entusiasta y Tentativa del hombre infinito.

Los poemas de los Veinte poemas forman una colección cuyas ediciones ya han pasado el millón de ejemplares. Juvencio Valle comenta que los poemas vislumbran "una juventud poderosa, húmeda de símbolos y esencias, hinca de manera tan honda su acento personal en la vieja fuente del corazón que, desde ella, como desde la raíz de un amanecer, surge un himno nuevo, tembloroso de gracia y de frescura."[44]

Es notable ver que con la publicación de los Veinte poemas, el acento varonil se añade a la poesía erótica americana. Ya Delmira Agostini, Juana de Ibarbouru, Alfonsina Storni, y Gabriela Mistral habían ensayado una suerte de "impetuoso erotismo".[45] Pero ahora el nuevo canto se incluye en el diario de un erotismo personal. Personal porque es según el propio autor, la historia de dos amores fundamentales: los amores de su adolescencia provinciana y el que le esperaba en Santiago. En sus "Memorias" publicadas en O Cruzeiro los identifica a través de sus nombres simbólicos, Marisol o el amor provinciano y Marisombra o el amor oscuramente erótico de la gran ciudad.

Neruda en la conferencia de 1954 establece la dedicatoria de cada uno de los poemas; diez a cada muchacha principalmente. Los números 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17, y 18 se dedican esencialmente a su amor estudiantil de Santiago. Son estos los poemas más eróticos de la colección. Sin embargo, la identificación de las dos mujeres con la naturaleza aparece por todo el libro. La naturaleza asume proporciones gigantescas de una fascinación todopoderosa. La amada dotada de poderes y elementos naturales es el ser en que todo lo creado se reúne. La mujer-greda asume proporciones naturales y

telúricas igual que los frutos de la tierra; la identificación llega a tales extremos que ella parece sufrir todos los cambios del mundo natural.

La amada es un asalto, fuga y quiebra del oleaje (Poema 17); es móvil para que el sol la haga pasar de día a sombra (Poemas 2 y 10); es juego de luces (Poema 3), noche callada y constelada (Poema 15); niebla (Poema 3); nube (Poema 16); incendio (Poemas 2 y 17). Su cuerpo se parece a colinas y bahías (Poema 1); es de un pez (Poema 9); es cauce (Poema 1); sus ojos son oceánicos (Poemas 7 y 16); su cabeza es racimo (Poema 14); su cintura es niebla (Poema 1); su pubis es una rosa (Poema 1); su sonrisa es agua (Poema 19). Ella establece más vínculos con la naturaleza por sus raíces invasoras (Poema 2); su fuerza es la de la espiga (Poemas 11 y 19); su vastedad es la de los pinos (Poema 3); su cuerpo es de musgo (Poema 1); sus brazos, de enredadera (Poema 6); sus manos, suaves como uvas (Poema 5). En otros poemas aparece como rumor de olas (Poema 3); y como una rosa (Poemas 1 y 8). Por todas sus manifestaciones aparece como "el mundo en su actitud de entrega" (Poema 1).

Repasando los Veinte poemas hay otros elementos dentro de los ya mencionados que tienen importancia en cuanto al estado de ánimo del poeta. Emir Rodríguez-Monegal comenta que a través del fuerte amor por Marisombra encontramos la huella de la más honda y desgarradora poesía del libro.[46] Decir eso parece confuso porque en los poemas no se ve solamente el amor y el desgarramiento de la separación en cuanto a una amada, sino la conjugación de otro amor u otros amores: "No son amores de su adolescencia sino la encarnación de sus ansiedades de la carne."[47] Se puede señalar un hecho importantísimo en cuanto a los Veinte poemas, evidente en todos pero más obvio en los poemas 14 al 20: el amor como un dolor creciente, un sentido de lo inalcanzable, lo amargo, y lo ya ido. Por eso la gran cantidad de referencias a sombras nocturnas y dolores interminables hace del poemario un espejo en el cual se reflejan sus dolores, su tristeza, su propio estado

que, a través de los símbolos, poetizan un existencialismo todavía no bien definido. El paisaje, muchas veces, aparece como vasto y solitario. Neruda hace casi constante referencia a la vastedad de los pinos o al sentido solitario del campo crepuscular. Por los versos hay melancolía y nostalgia, hay una tristeza de algo perdido que "se remansa en el recuerdo" en el perpetuo adiós qué es una manera de retener y poseer los momentos de felicidad ya idos.[48] En cuanto al aspecto formal, es necesario subrayar y extender lo dicho anteriormente sobre el cuerpo de la mujer amada. Se advierte un manejo de imágenes, metáforas, y símbolos que se desarrollarán en las Residencias. En Poema 4, las nubes son "pañuelos blancos de adiós" sacudidos por "viajeras manos"; las blancas manos de la amada, en Poema 5, son como "suaves uvas"; en Poema 7, los ojos son oceánicos en un paisaje que "los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas" y en el cual la noche galopa en su "yegua sombría". Ante estas y parecidas imágenes, Bellini afirma: "La concezione di un mondo in continuo moto incombente di possibilitã tragiche ẽ chiaramante espressa in queste imagini."[49] Hay otros elementos que parecen respaldar lo citado. En Poema 8, la soledad, la ausencia, la lluvia, el viento forman el ambiente: "He aquí la soledad de donde estás ausente./ Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas." En Poema 10, se encuentra solamente el aliento fragante de un recuerdo que parece acentuar el sentido de crepúsculos ya desaparecidos: "Siempre, siempre te alejas en las tardes/ hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas." En el Poema 11, el poeta brinda un espectáculo nocturno: la noche como "fragua de metales azules" asume proporciones de metálica dureza. Los elementos ("cruz de luto" y el corazón que "da vueltas como un volante loco") vigilan junto a la angustia y a la muerte entre el rocío. En el Poema 14, tras la cuestión metafísica del tiempo, el viento aúlla y sacude todo. El cielo se convierte en "una red cuajada de peces sombríos" y el viento "arremolina hojas oscuras". Aquí su tristeza se expresa: el viento borra el recuerdo y

la esperanza de que la amada quede con él. El Poema 20 marca, según Amado Alonso, el principio del "ensimismamiento y enajenación" que será característico de las Residencias. Es un progresivo ensimismamiento, ya visto desde el Crepusculario, "un progresivo ahondar en el ensimismamiento".[50] Según el criterio de Alonso, los versos 21-22 del poema son las claves: "La misma noche que hace blanquear los mismos árboles. Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos." Más adelante sigue: "el atisbo de la constante destrucción que es nuestro durar y nuestro vivir."[51] Todo se convertirá en "el perpetuo desgaste, desmoronamiento, y liquidación de toda entidad."[52]

Además de la nostalgia, la tristeza, y la melancolía que florecerán en las Residencias, hay otros elementos que se vislumbran en los Veinte Poemas que muestran cuán próximos están a las Residencias. En el Poema 9 hay la visión turbulenta de "agua devorante", del "agrio olor del clima descubierto", de "sonidos amargos" y de "abandonada espuma". Además hay el movimiento constante entre erotismo y naturaleza; su sensualidad de orgía; "la garganta de las afortunadas/ islas blancas y dulces como caderas frescas", y la presencia de las fuerzas del cielo y de la tierra:

> 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 (I, 93).

A pesar del éxito de los Veinte poemas, Neruda comenta que el libro no alcanzó "el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran.[53] Neruda llama su segunda tentativa una frustración que no alcanzó tampoco a ser esta poesía aglomerativa pero a pesar de esto Tentativa del hombre infinito (1926) se considera como "uno de los verdaderos núcleos de su poesía"[54] porque trabajando en estos poemas "adquirió una conciencia que antes no tenía" y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal."[55]

Este pequeño libro de solamente nueve páginas marca un paso más hacia el lenguaje de las Residencias y hacia lo que llama Loyola "la aproximación a un orden de intuiciones" que se verán en las Residencias: "la angustia del tiempo y la conciencia de lo terrestre." [56]

Entregado a preocupaciones sociales y aburrido de sus estudios, el joven poeta abandona las aulas y su padre le retira su ayuda económica. Centrado en la actividad poética, al poeta le quedan tres posibles reacciones frente a tal situación: tratar de cambiar de ambiente, regresar a su provincia de infancia, o escoger la primera fase de un exilio. El primer intento de superar su problema es escribir una serie de prosas en colaboración con Tomás Lago por las que Neruda, vuelve a la provincia de su niñez para escribir, yendo a su encuentro, sobre los bosques, las aldeas, la lluvia, la soledad y el mar. Su intento es buscar lo terrestre y lo concreto. Tiempo y mar, dos notas que se encuentran con frecuencia en Anillos son dos motivos que vuelven a surgir en su poesía residenciaria.

El valor literario de Anillos, a nuestro modo de ver, es indiscutible, pero le persigue la frustración y, por eso, entra en la primera fase de un exilio que eventualmente le llevará a Europa, al Oriente, y, finalmente, de regreso a Sud América. La primera fase empieza cuando el poeta llega a Ancud, a mediados de 1925, acompañado de su amigo Rubén Azócar. Allí escribió otra obra en prosa, El habitante y su esperanza en que el habitante (Neruda) se resigna al desconsuelo. Toda idea de fuga le es imposible. Hasta mediados de 1926, Neruda permanece en Ancud regresando a Santiago y eventualmente reuniéndose con sus dos amigos de la juventud, Tomás Lago y Alirio Oyarzún. Los tres unidos por amistad y por penuria económica comparten un apartamiento.

En Tentativa del hombre infinito se notan las últimas reminiscencias de lo astral: "Solo una estrella inmóvil su fósforo azul/ los movimientos de la noche aturden hacia el cielo" (I, 109). Esa estrella inmóvil es, según Jaime Concha,

"una señal que nos remite al pasado, a un punto lejano en que detuvo para siempre el proyecto hacia las alturas de un poeta adolescente."[57] El verso, "Tendido sobre el pasto," inicia el contacto que el poeta tendrá con lo terrestre. La acción de deletrear puede ser interpretada como alguien que va deletreando una palabra, letra por letra. Ese deletreo del poeta indica un descifrar de lo que lo rodea, lo planetario por encima de lo astral.

Las nueve páginas de Tentativa brindan un estilo netamente vanguardista y muy personal por ser un paso más hacia el ensimismamiento residenciario. Se rompen los ligamentos sintácticos; el verso libre se inicia fulminante aquí; las palabras adquieren una nueva e inesperada fuerza expresiva; y las imágenes se forman y se encabalgan, abdicando, por lo menos en la superficie, su significado lógico. Adentro se demuestran las múltiples formas del estado de ánimo del poeta, su psiquismo subterráneo. Es un estado dominado totalmente por la melancolía, la soledad, y la muerte. Es una representación plástica de su condición sentimental: el yo poético entre el incidente y la sensación del sentimiento. Sus palabras "desgraciadas" lo son no sólo por tristes, "sino porque les falta una gracia decidora; aquello imposible de expresar, lo inefable del poeta."[58] Sobre sus palabras poéticas en general, el crítico italiano Bellini opina:

> Le sue parole vivono di significato, sono suscitatrici di immagini dinamiche, accostate in apparente caos, ordinate, al contrario, con meditazione, per creare un' atmosfera ribollente, espressione di un dolore che ha trovato i suoi simboli costanti: il vento, l'acqua, la morte in un profondo solco di malinconia autunnale.[59]

El viento que sopla a través de Tentativa comunica un sentimiento de soledad. Es un viento que hace más fuerte el sentido de tristeza y de hostilidad que hay en el mundo nerudiano del momento. Hay en Tentativa una indicación de que el lector está llegando al punto de ver que el mundo del poeta está empezando a desarticularse, a caer en una lluvia de cosas deformadas y deformantes y que esta lluvia es indetenible en su

caída eterna. La lluvia deformante amenaza a la humanidad con una destrucción total. En esa soledad, el alma hambrienta del poeta tropieza y es arrastrada como una hoja por un viento "salvaje socavador del cielo" (I, 111).

Otro punto que sobresale aquí es el sentido del fluir del tiempo que se presenta en una compilación de imágenes diversas tradicionales y creadas. En esta poesía es la misma noche y la sombra las que aislan las horas de la vida (I, 112).

En Tentativa las imágenes expresan gran angustia: la noche se convierte en "huracán muerto" que deja resbalar su "oscura lava" (ib.). Una oscura lava de su paisaje natal, de sus orígenes, la "encrucijada triste" (I, 113) del sur de Chile mojado por la lluvia que el poeta siente caer "con pétalos de vidrio" (I, 114). Esa lluvia que cae, cae en gotas que sonaban "cayendo en la gran soledad" (I, 115). De este tiempo que se mide con la caída indetenible de la lluvia el crítico Bellini señala:

> L'udito dell'uomo ingigantisce nell'ascolto del tempo que trascorre, nell'ascolto di un caos reale che lo minaccia. Nei versi di Neruda c'e un potere allucinato che s'impone. L'imagine sorge cupe e intenci, supni stridenti o suoni spenti o sordi nel cuore di una notte universa si leva, combattuta dal vento e dalla poggiam la triste lamentazione del poeta. La malinconia e diventata chiaramente angoscia.[60]

Tentativa del hombre infinito es poesía, en su mayor parte, nocturna que, al final, se convierte en una tentativa de ser capaz de "celebrar la aurora y del dia"[61] con una actitud positiva que parece borrar lo lúgubre y lo nocturno. Es la celebración de la llegada del mes de junio que inspira al poeta hacia "la alegría de los panaderos contentos" (I, 117). Un acercamiento a lo sencillo, un intento de desensimismarse: el poeta ya no quiere ser cantor de angustias, tristezas, melancolías y soledades estrictamente propias. Se quiere acercar a los seres sencillos; por ejemplo, los panaderos que vuelven a su casa al amanecer. Bien acierta Hamilton al decir que la Tentativa es la obra poética de Neruda en forma de

larva.

> ...el Neruda de las Residencias, hermético y erótico; el del Canto general, épico y elocuente y aún, el delicadamente tierno de las Odas. Sólo que esos Nerudas están tan solo en larva. Todo el poema es una larva, una poética larva, de donde nacerán tantas triunfantes mariposas que no echarán a volar hasta las "Alturas de Macchu Picchu". Pero la fuerza verbal de expresión y el ritmo interno está listo y preparado.[62]

Una larva, todo listo y preparado; un poemario de gran riqueza, de confusa diversidad, de imágenes y sentimientos conjugados y caóticos. Sintácticamente yo hallo que algunos versos lindan con, o entran en, la sintaxis del monólogo interior y de la conciencia errática, como por ejemplo:

> quiero contarlo todo con ternura
> centinela de las malas estaciones ahí estás tú
> pescador intranquilo déjame adornarte por ejemplo
> un cinturón de frutas dulce la melancolía
> espérame donde voy ah el atardecer
> la comida las barcarolas del océano oh espérame
> adelantándote como un grito atrasándote como una
> huella oh espérate
> sentado en esa última sombra o todavía después
> todavía (I, 118).

Muchos poemas del primer volumen de Residencia en la tierra escritos en Chile entre 1925 y 1927 y aparecidos en varias revistas chilenas son contemporáneos de Tentativa y El habitante y su esperanza. El lenguaje y la atmósfera son muy parecidos.[63] El poeta parece estar llorando "en medio de lo inválido, entre lo confuso" y "solo entre materias desvencijadas" (I, 176-7). Es testigo de estas destrucciones que lo rodean.

La segunda etapa de Neruda; las Residencias (1925 - 1935)

Tras la penuria y la desesperación de los últimos meses en Chile, Neruda consiguió un puesto en el cuerpo diplomático

en Rangún, Birmania.

Nos cuenta en sus memorias que un amigo le recomendó al jefe de un departamento en el Ministerio de Relaciones. Después de dos años y medio, salió el poeta acompañado de su amigo, Alvaro Hinojosa, para el extremo Oriente. En Buenos Aires, embarcaron rumbo a Rangún, pasando por varios sitios de Europa y del Oriente. Neruda sigue colaborando en el diario de Santiago, La Nación; en este periódico y más tarde en las cartas a Héctor Eandi, se advierten las mismas presencias de tiempo y mar que hemos mencionado al referirnos a Anillos.

En un artículo, "Diurno de Singapore", se notan paralelos que pueden trazarse con las referencias al Este[1] incluídas en la primera Residencia. Su mundo es de olores, sonidos, y colores vistos con el asombro de lo insólito. La condición caótica del mundo oriental permanece como una de las grandes fuerzas temáticas de las dos primeras Residencias:

> ...un inmenso espectáculo de multitud cambiante, de distribución millonaria; es el olor, el traqueteo, la paciencia, el calor, la sed, el hambre, la mugre, las costumbres del Lejano Este.[2]

Después de su estancia en Singapore, llega a Rangún, y en su avidez de viajes va desde allí a Shangai, Cantón, Tokío, y otras ciudades. En Rangún vivió hasta finales de 1928 y de allí pasó a Ceilán y después a Batavia, en marzo de 1930, donde se casó con María (Maruca) Antonieta Vogelzanz Hagenaar, criolla de Java de ascendencia holandesa. La crisis económica mundial de 1929 hizo que el gobierno chileno suprimiera su cargo y en abril de 1932 los Neruda llegaron a Puerto Montt y finalmente por tren a Temuco. Estos años de 1925 á 1931 vieron la elaboración final del primer volumen de Residencia en la tierra.

En ninguna otra fuente se encuentra una comunicación más fiel del estado de ánimo del poeta que en las cartas al cuentista argentino Héctor Eandi. Se establece entre los dos una comunicación espiritual sincera y verdadera. En muchas de estas cartas se encuentran hilos muy importantes en cuanto a

detalles de su vida, "su sensibilidad, sus apasionados juicios y la gestación de su obra literaria."[3] Su ensimismamiento, se expresa a través de cartas que aluden a "una cierta atmósfera secreta, una verdadera angustia por decir algo aun solo conmigo mismo," "una absorción física del mundo," ... versos en que "cada una de mis frases está bien impregnada de mi mismo, gotean."[4]

En una carta fechada el 21 de Noviembre de 1929, Neruda llega a la definición del deber del poeta y de su obra. Aquí en las líneas citadas ya se llegó al preludio de un programa poético que anuncia el que desarrollará en un ensayo seis años más tarde.

> El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penètrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser mítico. ... la poesía debe cargarse de sustancia universal, de pasiones y cosas. Eso quiero hacer yo - una poesía poética.[5]

En toda esta correspondencia, Neruda ha tenido mucho cuidado de no contar mucho de su vida íntima. Hay referencias muy fugaces a una muchacha de Santiago abandonada sin esperanzas y a unas cuantas indígenas que le visitaban. La mujer más importante de esta etapa de su vida no aparece en todas las cartas dirigidas a Eandi. Josie Bliss, la Musa apasionada, de dos poemas de las Residencias, tiene huella en otros libros más recientes.[6] Entre amor y vocación Pablo Neruda decide a favor de la última y se separa de Josie Bliss finalmente en 1928.

La experiencia de aquellos años fue "agustiada y múltiple"[7] puesto que se trata de "una experiencia desolada del ánimo y del sexo"[8]; los problemas económicos surgidos a raíz de las condiciones financieras mundiales; la falta de horizontes para la publicación de su poesía; la nostalgia de la familia, de los antiguos amores, de los amigos, del clima y del idioma; la vigilia del aislamiento; los ocasionales contactos eróticos; la falta de comunicación en una atmósfera extranjera pesaban sobre el poeta en los años entre 1925 y 1931.

Cuando Neruda le pregunta a su amigo argentino si él, alguna vez, se había sentido rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas, el lector se enfrenta a "su materia noble"; el marco de la primera Residencia. Este proceso corresponde a su visión en cierto momento dado del mundo y de la vida. El proceso se concibe como una lenta descomposición de todo lo existente, un desvencijamiento de las formas. Alonso lo llama "el deshielo del mundo,"[9] todo lo vivo en un proceso hacia la muerte o hacia la no forma. Sus versos tuvieron que corresponder a esta visión. Así es que se llenan de "imágenes de deformación, de desposesión, de destrucción" en una forma pesadillesca.[10] El vocabulario, también, responde a esa visión; las palabras serán indicios de esa misma destrucción, desintegración, no forma, o forma perdida. Hay palabras que indican visiones alucinadas de pérdida, desposesión, y descomposición. El primer poema habla de cenizas, "miradas polvorientas" caídas al suelo, de "podridas maderas", de "hierros averiados", de "derrumbes", de "materias desvencijadas", de "olas destruyéndose de muerte" (I, 173). Rodeado de extensiones desérticas, cercado de una inevitable desintegración, hasta las casas parecen abandonadas, vacías, deshabitadas, los barcos abandonados con acumulaciones de materiales usados, tirados, sucios que encarnan el proceso de la disolución. Testigo nocturno de esta destrucción, Neruda se interioriza en esta zona donde las imágenes preceden a las ideas, donde la intuición va por encima del intelecto y ve que el "río (que) durando se destruye" o, que el tiempo es el agente destructor de todo lo que existe.[11] Coexisten tiempo y muerte. Esta visión terrible de lo que se desmorona es contemplada por el poeta en su acecho. Los ojos de Neruda perciben "la invisible e incesante labor de autodesintegración a que se entregan todos los seres vivos y todas las cosas inertes, por debajo y por dentro de su movimiento o de su quietud... Esta visión se expresa como en amontonado relampagueo recosiendo sobre cada cosa que se deforma y se desintegra en otras deformaciones y

desintegraciones..."[12]

Todo se desmorona en el mundo anecdótico-histórico de la existencia diaria. Neruda busca, a través de la Residencia, algo más potente y permanente. En su búsqueda sigue una trayectoria circular. De acuerdo con Saúl Yurkiévich, siempre hay una referencia a la naturaleza natal seguida de una caída por la degradación urbana seguida de una redención en contacto con los materiales maternales (el movimiento de la angustia a la esperanza) "que permiten al poeta restablecer el vínculo regenerador con el mundo primigenio."[13] La primera Residencia empieza con germinaciones, amalgamaciones, desintegraciones, con nacimientos y muertes que parecen simultáneos. Todo a través de una imaginación poética-sensual y sinestésica que alterna y que contrasta conscientemente las destrucciones con la fecundidad de la naturaleza y con la presencia de la mujer-greda, encarnación de la tierra.

> Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto
> hasta las cantidades que definen la tierra,
> detrás de la pelea de los días blancos de espacio
> y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,
> siento golondrinas frescas en mi sueño (I, 174-5).

Neruda, sin la presencia de la mujer, se siente perdido, degradado, desolado, y anulado. Se refugia en el sexo, símbolo de la fecundación natural que lo devuelve a la naturaleza. Y más adelante ese refugio, esa salvación o regeneración no le bastará. Su salvación tiene que trascender al erotismo, a la mujer para poder llegar a los centros puros, al mundo temuquense de la infancia, al seno de la madre que nunca conoció, al núcleo de toda creación, a "Los tres cantos materiales en que "Neruda fue descubriendo también la perdurabilidad del mundo en el tiempo."[14]

En "Significa sombras" se advierte el papel que Neruda tiene que hacer en su nueva poesía testimonial[15] que acecha en dolorosa espera con el peso de la acumulación de todo el dolor humano: "tal vez las fatigas y las edades acumuladas implacablemente/ se extienden como la ola lunar de un océano recién creado/ sobre litorales y tierras angustiosa-

mente desiertas" (I, 207). El poeta angustiado por su radical inconsistencia de hombre busca un apoyo, un punto seguro, un nuevo ángel de sueños (ib.), porque la "debilidad natural" de los seres busca "permanencia en el tiempo." Los sufrimientos del hombre: sus fatigas y las edades, el vacío y la angustia le obligan a perpetuarse entre lo caduco.

Hay en Neruda un amor de la vida y de lo terrestre que, a veces, como él mismo admite, se frustra. Este amor evoluciona en "Sonata y Destrucciones". Aquí se expresa el fondo sentimental mediante "un tenaz afirmarse en sí mismo."[16] Según Alonso, lo logra expresar entre las cosas que son "perpetuas vacilaciones, claudicaciones íntimas, derrotas y despistes por entre lo sin sentido."[17] Su referencia es única: todo es vago, confuso, incierto, infiel, pobre, desconfiado pero, como dice, es su tierra y su mundo: lo tenaz que aún sobrevive en él. Es decir que debajo de la ceniza hay algo y el poeta sobrevive. Su fuego es su pasión y la sal es su esencia. El poeta, detenido entre sombras que crecen y alas que tiemblan" (I, 190), se siente ser y acecha "lo inanimado y lo doliente" y su manera de agarrarse a algo es su extraña visión poética. Su visión de la destrucción llega a ser el testimonio que sostiene. Su salvación, su perdurabilidad, viene por medio de su poesía. En una cita de Neruda recogida por Hernán Loyola se subraya lo dicho anteriormente:

> En suma, mi poesía, mi testimonio, es el destino que me asigno para toda mi vida en adelante, es la cuota diaria de luz y de agonía que me espera: es el único precio que puedo pagar por mi existencia ("la cantidad interminable que divido/ con mis ojos de invierno, durante cada día de este mundo).[18]

Se ve en la poesía residenciaria un movimiento que no se para "come se ripetesse il caos primordiale delle origini del mondo."[19] Es poesía de grandes turbulencias del agua y del viento, todo en una caída eterna del universo hacia la tierra. Es una tragedia continua y obsesionante, una ruptura de todas las cosas. Una realidad desintegrante rodea al

poeta-testigo, que se salva o por su amor o por su poesía. El poeta trata de expresarse según lo que hay en torno a él y dentro de él. Continuamente él se ensimisma para volver a la superficie de su propio ser con la palabra y la imagen, pero se encuentra insatisfecho porque siente que todo puede ser dicho de otra manera. Así es que en el "Arte poética" va "entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas/ dotado de corazón singular y sueños funestos,/ precipitadamente pálido, marchito en la frente" con el "luto de viudo furioso" por todos los días de su vida (I, 197). Vigila "lo inanimado y lo doliente" (Ib.) y "vede che un panorama lugubre nel grigio si stende davanti a lui e funebri solitudini lo circondono, un mondo estinto e caotico che ascende da un grigiore piatto e appiccicoso senza speranze."[20] El testigo angustiado canta la triste sinfonía de la disolución de la materia como si fuera el único sobreviviente de una destrucción atómica. Perdido en un frío sinestésico que se percibe en cuanto a su olor a muerto, Neruda, náufrago en el vacío, busca algo por debajo de los escombros.

La destrucción manifestada en "Débil del alba" ofrece un consuelo. La esperanza indica que hasta en la no forma, entre lo inválido, lo confuso, y entre las materias desvencijadas hay algo que palpita, pero ese algo parece dominado por el estado de ánimo del poeta que ya experimentó la contemplación de la reducción del hombre a "un aliento desaparecido", o a un "licor extremo", o a una "trémula ceniza" (I, 197). La tristeza, la destrucción y la muerte de "El entierro en el Este" se contraponen a los anhelos de continuidad fecundadora, a la perpetuación creadora, al rechazo de la muerte cotidiana, a la búsqueda de la permanencia en el tiempo ya expresados en otros poemas del mismo libro.

. . . .

Desde Puerto Montt Neruda y su esposa, María Hagenaar, llegaron a Temuco el 19 de abril de 1932. Después de una ausencia de casi seis años, el poeta es recibido muy fríamente

por su padre. Volvió casado, sin dinero y sin mayor fama que la de poeta. El problema económico en que se encontro le hizo necesario un viaje a Santiago, en donde, rodeado de amigos, iba a pasar un año de muchas dificultades crematísticas y conyugales.

Trabajando en la biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores, Neruda pasa la primera etapa de su estancia en una pensión de un barrio humilde de Santiago. Por fin dio un recital de parte de su obra y logró ver la publicación de una nueva edición de los Veinte poemas de amor. Con todo, su situación era peor que en los tiempos inmediatamente anteriores a su primer viaje a Rangún. A finales de 1932 consiguió un puesto en el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Trabajo, donde volvió a ver a dos figuras muy conocidas en los años veinte: Tomás Gatica Martínez y Tomás Lago. Por esta razón volvió al mundo literario de los bares y los cafés, que le dio alivio de su trabajo monótono del Ministerio. En el verano del mismo año recibió alientos adicionales, porque junto a la compañía de que gozaba, pudo volver al sur y a su familia, a sus antiguos amores y al mar. Esta estancia sureña quedó inmortalizada en la segunda Residencia en poemas como "Barcarola" y "El sur del océano".[21]

Entre enero y abril de 1933 se publicaron las primeras ediciones de El hondero entusiasta y Residencia en la tierra. En agosto del mismo año recibió un cargo consular en Buenos Aires, donde coincidió con Federico García Lorca. Dieron una conferencia "al alimón" en homenaje a Rubén Darío. Este discurso dedicado "al poeta de América y de España" (II, 1033) es el primer encuentro literario entre los dos. Para García Lorca, representa "la anticipación de una poesía americana que enriquecerá la poesía española, el encuentro con un creador que, nuevo Darío, invertirá otra vez la ruta de los galeones."[22]

No todo era paz y honores. Los problemas entre Pablo y Maruca llegaron a grandes proporciones y toda la frustración y todo el desajuste entre los dos se vaciaron en poemas como

"Oda con un lamento" (I, -29), "Materia nupcial" (I, 232), y "Agua sexual", donde la turbulencia erótica llega a su cumbre porque Neruda ve en términos de lo sensual, su estado del pasado y del presente.

Sus problemas matrimoniales junto con toda la fatiga de la burocracia diplomática de Santiago aparecen en los ya mencionados poemas y en "Walking around" y "Despidiente". En "Walking around" se nota un cansancio general que surge de su rencor hacia la vida organizada y rutinaria (I, 219) mientras que en "Despidiente" Neruda pide que el lector lo acompañe para poder ver lo abrumadora que es la rutina de la burocracia. (I, 221).

En mayo de 1934, Neruda llega a Barcelona para hacerse cargo del consulado chileno, pero renuncia el puesto y acepta otro de menor categoría en Madrid.[23] En la capital española encontró "una brillante fraternidad de talentos y un conocimiento pleno de su obra.[24] No solamente afirma una estrecha amistad con García Lorca sino también con los otros poetas de la Generación del 27, entre ellos Rafael Alberti, que, como el poeta chileno, es un hombre de tremenda vitalidad e imaginación. Alberti va a influir en Neruda en cuanto a la ideología; ya tiene bandera política. Esta importancia política y literaria le da al poeta español más influencia sobre los jóvenes de aquella época. La relación de Neruda con Alberti iba a ser de más importancia que la que venía teniendo con García Lorca: "Profunda influencia tuvo sobre mis ideas políticas la valiente actitud de Rafael Alberti, que ya era un poeta popular y revolucionario."[25]

A partir del 3 de febrero de 1935, todas las piezas empiezan a caer en su lugar; Neruda establece residencia en Madrid con Maruca, y Gabriela Mistral llega a ocupar el cargo diplomático de Barcelona. En la misma época nació la única hija del poeta, Malva Marina, y Neruda colaboró en la fundación de Cruz y raya, además de preparar traducciones de Blake y una antología de la poesía de Quevedo y del conde de Villamediana. Vive en Madrid rodeado de las grandes figuras

de la Generación del 27 y entre 1934 y 1935 pasó los días más alegres y más tristes de su existencia.

Gozaba del amor, de la amistad, y de la poesía, pero también lo esperaba el dolor en su propia casa. El testimonio poético de estos días y noches pasados en vela y vigilia, "Enfermedades en mi casa", subraya la angustia y el dolor del momento: "no hay sino llanto, nada más que llanto,/ porque sólo sufrir, solamente sufrir,/ y nada más que llanto" (I, 226-8). Al final se encuentran los versos más desgarradoramente bellos:

> Y por una sonrisa que no crece, por una boca dulce,
> por unos dedos que el rosal quisiera
> escribo este poema que sólo es lamento,
> solamente un lamento (ib.).

Años de amistades fuertes también, los amigos del poeta decidieron homenajear a su poeta hermano de América. Acompañado de García Lorca, Neruda lee sus poemas a un grupo de estudiantes.[26] Lo importante aquí no son los poemas que recitó Neruda, sino lo que García Lorca dijo al hacer la presentación. La visión penetrante de la obra nerudiana es asombrosa:

> ... Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua. En este poeta cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa de América. Bloques a punto de hundirse, poemas sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con un leve matiz de jaguar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje.[27]

A continuación sigue diciendo Lorca que su poesía nueva es una forma que se afirma en los contenidos emocionales y mágicos, que "desdeña la asepsia y el frío intelectualismo, que abre un ancho cauce a las pasiones más violentas, a la más delicada ternura."[28]

Muchos poetas españoles recibieron a Neruda con gran cariño y adhesión. Se publican ediciones de los Veinte poemas

y la Residencia. En América, Concha Meléndez publica en la Revista Hispánica Moderna, III (1936), un estudio de su vida y obra.

A fines de 1935, Neruda va a escribir una serie de ensayos que van a establecer su poética del presente y del futuro. Sobre una poesía sin pureza es, como se ha dicho en otra parte, su "ars poétique": una poesía impura, una humana poesía frente a la tendencia pura, abstracta e intelectual. Copiamos dos párrafos principales.

> 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, actividades vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos (II, 1040-1).

Admite una poesía que no conoce límites al ir desde la sagrada ley del madrigal hasta el deseo sexual; desde "la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor" hasta una poesía con huellas de "dientes y hielo" y "roído por el sudor y el uso"; desde "la melancolía y el gastado sentimentalismo" hasta "la luz de la luna, el cisne en el anochecer" (II, 1041-2). Es poesía realista con un deseo de incorporar lo humano en todas sus dimensiones y en su actitud mental o corporal. Es una poesía que abarca la realidad y todos sus puntos diversos.

El otro ensayo, intitulado Los temas, subraya la necesidad de escribir una poesía apasionada y romántica. Cantarlo todo con todas sus impurezas parece ser el mensaje.

> El sitio del corazón nos pertenece. Sólo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón.

> Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campanada sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón. Siempre existen afuera las grandes decoraciones que imponen la soledad y el olvido: árboles, estrellas. El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario (II, 1041).

Es curioso notar que en Los temas Neruda, escribiendo en 1935-1936, se vea a sí mismo como un cazador nocturno y que, casi treinta años más tarde, se intitule uno de sus libros del Memorial de Isla Negra, "El cazador de raíces", todavía manteniendo el mismo autorretrato. Su cazador de raíces aquí es uno "aprisionado en medio de los bosques" que "agobiado de aluminio celestial", permanece "estrellado por furiosas estrellas" (II, 1041).

En otro ensayo Neruda, manifestándose en contra de la poesía pura - libre de todo adorno y de sentimentalidad, vuelve a hablar de la imposibilidad de la pureza. Preconiza una poesía de interiorización sentimental, hermética y ensimismada, un penetrar y dejarse penetrar por el mundo. "La dolorida hora de mirar cómo se sostiene el hombre a puro diente, a puras uñas, a puros intereses. Y cómo entran en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio" (II, 1042). Para Neruda la poesía es una entrada en la intimidad de la materia mediante dientes y uñas y pide el poeta una identificación de la poesía con las fuerzas naturales. Entre nacimientos y destrucciones, podredumbres y erosiones se logra la creación poética.

En términos generales se advierte en Residencia en la tierra una descripción del derrumbe de un mundo en lenta y total desintegración de la forma a la no forma. Frente a esos derrumbes y destrucciones, o el cambio de la materia de una forma a otra, hay el deseo de salvación, perpetuidad, y permanencia. En la primera Residencia la cosmovisión del poeta es confusa e indiscernible: seres y objetos van hacia la muerte o hacia otra forma o deformación. En la segunda Residencia surgen ambientes sociales y familiares cada vez más crecientes y fuertes. Dos notas aparecen como

principales en esta segunda Residencia: (1) la naturaleza aparece en estados de calma y tranquilidad, y (2) el poeta, como en la primera, pero más marcadamente ahora, muestra su anhelo de continuidad y perpetuación al buscar la permanencia en el tiempo y en los límites de la tierra.

Fatiga y angustia frente a la vida urbana impulsan al poeta hacia un manejo de símbolos que corresponden a su mundo emocional. Estos símbolos se originan en la naturaleza. Tienen por su mayor parte valores positivos para poder subrayar el contraste. En esta categoría se encuentran términos tales como rosas, palomas, mariposas, violetas, flor, y cisne. Hay otra categoría que se aplica a la plenitud elemental de la naturaleza: piedras, tierra, lana, fuego, marfil y cuero.[29]

Hay otra categoría caracterizada por su perfección formal palomas, peces, amapolas, y otra por su vitalidad: uvas, abejas, relámpagos.[30] También entran los símbolos de valor negativo que conllevan lo triste y lo depresivo: lluvia, humedad, sal, aguas, arañas, ácidos.

Pasa igual en el ámbito humano. El valor positivo se asocia a ciertos arquetipos vinculados al poeta: novias, niños, marineros, guitarristas, compañeros, doncellas, enamorados, adúlteros. Todos representan la plenitud y la derrota de lo rutinario. El valor negativo se asocia a los que falsea la vida y conllevan ideas de la muerte: notarios, sastres, monjas, abogados, dentistas, jefes, camareros ...[31].

Los hombres que pertenecen a la rutina diaria están en su poesía según su quehacer social y les falta cierta individualización. Aparecen según las normas expuestas en su ensayo sobre una poesía sin pureza. Son figuras de carácter prosaïco, apoético.

Los símbolos aparecen como constantes en las dos Residencias. Las diferencias esenciales son de ambiente y fin.

> ... nel primo libro il poeta sembra preoccuparsi sopratutto dell'ambiente, del mondo nella sua configurazione di caos. Nel secondo domina invece, sul tema della fine, una più diretta osservazione

della nullità della vita humana.[32]

La plenitud poética de la época residenciaria llega a través de los "Tres cantos materiales" que señalan el futuro rumbo de su poética, siempre entre el ser y el no ser, la vida y la muerte, la luz y la sombra, la angustia y la esperanza.[33]

La tercera etapa de Neruda: el poeta social (1937 - 1954)

Gradualmente, los acontecimientos mundiales volvieron a orientar al poeta hacia lo político y hacia el mundo exterior. En julio de 1936, estalló la Guerra Civil española, cuyo impacto sacudió radicalmente al poeta. Por su cargo diplomático no mezcló públicamente en la lucha, pero el asesinato de García Lorca y el sufrimiento en general que experimentó en Madrid lo situaron en el puro medio de la lucha.

El elemento que parece haberle faltado a su obra, por fin, se encuentra y se coloca en su lugar: el hombre como historia, como ser social. En sus Residencias anteriores y en la mayor parte de los primeros poemas de la tercera se vio el hombre desde la perspectiva del ser en la naturaleza a través del tiempo subjetivo. La nueva dimensión del hombre como ser histórico se acopla en los poemas testimoniales de la Tercera Residencia.

Al terminar "España en el corazón" se ve claramente que Neruda cambia en su actitud hacia la realidad circundante. En las primeras dos Residencias, el poeta fue testigo de un derrumbe y destrucción de la forma del mundo. Ahora, al alterar su enfoque, este testigo se convirtió en portavoz que acusaba y exponía. Esto se ve a las claras en poemas como "Explico algunas cosas", "Canto a las madres de los milicianos muertos", "El General Franco en los infiernos" y "Madrid 1937" (I, 274-7).

En octubre de 1937, Neruda, destituído de su puesto consular, regresó a Chile tras haber participado en el Segundo congreso internacional de Escritores y fundado con César Vallejo el "Grupo hispanoamericano de ayuda a España". En noviembre organizó la "Alianza de intelectuales" y comenzó a participar activamente en la política chilena en favor del Frente Popular y Pedro Aguirre Cerda y a coordinar esfuerzos de la España republicana. Se hicieron cuatro ediciones consecutivas de "España en el corazón" en Santiago y, más tarde, en Barcelona bajo el cuidado del poeta Manuel Altolaguirre y en Francia con prólogo de Louis Aragón.

Entre principios de mayo y mediados de agosto de 1938, Neruda padece una doble desgracia familiar: la muerte de su padre y de su madrastra. A pesar de esta tragedia, Neruda empezó su Canto a Chile y admite haber "avanzado por otro camino y llegado a tocar el corazón desnudo de su pueblo, y a realizar, con orgullo, que en él vive un secreto más fuerte que la primavera, más fértil y más sonoro que la avena y el agua ..."[2] Este secreto va revelando sus encantos a lo largo de su Canto a Chile y de su Canto general.

Durante todo este tiempo, la Guerra Civil acabó en favor de los franquistas y, a raíz de esto, hay un problema de refugiados republicanos que buscan asilo en Francia. Neruda recibe el apoyo del Presidente Aguirre Cerda que favorece su plan de traer a los refugiados españoles a Chile.

En julio de 1940, Neruda ya cónsul chileno en México, escribe desde este país varios poemas incluídos después en la tercera Residencia. Allá Neruda hizo más fuerte su actividad antifascista y recibió la adhesión de otros escritores del mundo. Se convirtió en combativo y anunció que "Toda creación que no esté al servicio de la libertad en estos días de amenaza total es una traición."[3] La invasión de Rusia y la extensión de la guerra por toda Europa y sus viajes personales por el Caribe, Guatemala, y Cuba hacen que el poeta tome conciencia de la unidad fundamental de los pueblos y de los destinos humanos. Su obra reflejará la perpetuidad del hombre: el

hombre de ayer y de hoy triunfantes sobre la muerte. En "Canto a Stalingrado" y en "Canto para Bolívar" se elabora tal mensaje de perpetuidad y unidad.

En 1943, Neruda regresa a Chile y durante un viaje por los países del Pacífico le invitaron a visitar las ruinas preincaícas de Macchu Picchu, "un vuelo por encima de los siglos hasta la arqueología preincásica y el corazón del hombre andino. Y siempre una muchedumbre emocionada rodeándole, obreros, intelectuales, campesinos, indios, negros, blancos, transidos de un fervor ya silencioso o tumultuoso hacia el gran cantor de su destino."[4]

En "Memorias, VIII" Neruda mismo cuenta su gran emoción frente a la magnitud grandiosa de Macchu Picchu.

> Me sentí infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra, ombligo de un mundo deshabitado, mundo orgulloso y eminente, al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que yo mismo había trabajado allí en alguna etapa lejana cavando surcos, alisando peñascos.[5]

La experiencia en Machu Picchu, jamás olvidada por el poeta, es la temática de uno de sus grandes poemas, "Alturas de Machu Picchu", que testimonia, en palabras más graves, la nueva esperanza en la perpetuidad del hombre a través de las generaciones.[6]

Neruda ingresa en el partido comunista chileno para coronar su actitud rebelde que data desde los días del Crepusculario y su gradual adhesión a la doctrina en 1933. Sin embargo, Carlos D. Hamilton encuentra algo distinto en su comunismo. Es "más bien un socialismo romántico o un romanticismo social, no hecho de frías lucubraciones del siglo pasado, sino de emociones vivas del presente. ... No hay trazas, en la obra poética de Neruda (h. 1969) de un solo dogma del Marxismo científico, doctrinario. Más aún, en la China de Mao, el censor habría condenado más de un resabio burgués, comenzando por su propia confesión de romanticismo diametralmente opuesto al realismo socialista del arte oficial de los países comunistas."[7]

Entre 1945 y 1947 Neruda siguió adecuando su nueva visión en poemas tales como "Las flores de Punitaqui", "Los muertos en la plaza," y "Salitre". Pero en 1948, el Presidente a quien Neruda había apoyado en la campaña de 1946, cambió radicalmente su política y desató una abierta persecución contra el Partido y contra Pablo Neruda. En la "Carta íntima para millones de hombres", Neruda acusa a González Videla de haber traicionado sus compromisos. En una parte recogida por Margarita Aguirre, Neruda concluye que "esta traición y estos dolores de mi pueblo me han llenado de angustia. ... Pero no sólo la tragedia crece sino también la esperanza del pueblo de aclarar en forma definitiva la vida democrática de Chile con el desenmascaramiento súbito de estos demagogos."[8]

El 6 de mayo de 1948 el poeta pronuncia en el Senado su enérgico "Yo acuso" como respuesta al proceso para juzgar al poeta por traición cuyo final copiamos: "... no se infiere una injuria a mí sino a los más grandes hombres de la humanidad y a los Padres de la Patria."[9] Como resultado, Neruda vive bajo el asedio policial y en refugios clandestinos usando seudónimos como Antonio Fernández y Benigno Espinosa; nombres de clandestinaje y de pluma respectivamente. Por fin consigue escaparse. Visitó México, Guatemala, Francia, y otros países de Europa hasta regresar a Chile en agosto de 1952.

En el Canto general, "El fugitivo" cuenta su estado de ánimo en una "aventura novelesca."[10] Su cólera y su indignación, la urgencia de la denuncia y la expresión de la realidad del momento están allí presentes.[11]

Los primeros seis poemas de la tercera Residencia tienen el mismo tono que los de las dos primeras. El poeta sigue anhelando la comunicación de un ser querido y deseando ser solo "con una sílaba/ de plata destrozada, solo con una punta/ de tu pecho de nieve" (I, 258). Sin embargo, indicios hay de un desencanto con su poesía en su presente forma. Se encuentra "vegetalmente solo" (I, 260) entre "los materiales de la agonía" (ib.) y entre "rachas y lluvias" (I, 257). La soledad y el desamparo le persiguen en su vagabundeo por el

mundo. Su poesía se convierte en una búsqueda "entre las medallas/ que el cielo gris moldea y abandona" (I, 261). Son sílabas que a nadie pertenecieron (I, 262).

La conclusión que marca el cambio en la dirección de su poesía se encuentra en unas estrofas de "Naciendo en los bosques."

> Llevo en mi mano la paloma que duerme reclinada en la
> semilla
> y en su fermento espeso de cal y sangre
> vive Agosto,
> vive el mes extraído de su copa profunda:
> con mi mano rodeo la nueva sombra del ala que crece:
> la raíz y la pluma que mañana formarán la espesura
> (I, 263).

Este poema marca un anuncio de que el naufragio ensimismado, centro de las primeras Residencias, acabó. En esta última Residencia sigue ensimismado y absorto, pero ahora llama a sus camaradas a "participar de su meditación y sus sentimientos."[12] Ahora el poeta acude "a la enramada donde la mujer y el hombre se enlazan/ para tocar el mar innumerable/ de lo que continúa" (I, 262). Lo que continúa es amor y solidaridad. Toda la vida humana se convierte en objeto de su meditación.

En esta estrofa de "Naciendo en los bosques", hay una alusión simbólica al comunismo en cuanto a la paloma, imagen utilizada por Picasso, que, aquí, simboliza la paz que salvará al mundo. La tremenda potencia de la paloma de alas crecientes se explica con la palabra "semilla", fuente de toda posibilidad vital. La última estrofa hace más evidente el cambio de dirección.

> Otra vez/ escucho aproximarse como el fuego en el humo
> nacer de la ceniza terrestre,
> la luz llena de pétalos,
> y apartando la tierra
> en un río de espigas llega el sol a mi boca
> como vieja lágrima enterrada
> que vuelve a ser semilla (I, 263).

El nacimiento de la ceniza: la vida de la no vida, la chispa bajo los escombros, el fuego como el logos - todo visto de nuevo, marca aquí el surgir de una nueva poesía que hace que

el sol llegue a su boca, una poesía más clara escrita para todos los hombres. Esta conversión del poeta se hace definitiva en el único largo poema de la tercera parte de la tercera Residencia, esta parte, "Reunión bajo las nuevas banderas": "un nuevo y diferente modo de estar puesto en el mundo."[13] El yo poético se ha modificado. Anteriormente en las dos primeras Residencias y en partes de la tercera, Neruda se encontraba en un mundo inhóspito, incapaz de incorporarse y de interpretarlo. Ahora, con la luz del sol que llega a su boca, se ve el yo que vive, combate, interpreta y se comunica con todo el mundo.

En el nivel de la vida privada, ésta es una etapa de trastornos matrimoniales ("Las furias y las penas") pero el poeta sigue adelante entregado a su deber. Con la publicación de España en el corazón, un poema de 743 versos polimétricos, Neruda llega a un punto alto de su imaginación y de su inspiración poética. El poeta brinda a sus lectores versos de gran emoción, entusiasmo, y dramatismo. Aquí desfilan versos de extrema propaganda prosaica, algunos de ellos inundados de groserías e insultos dirigidos hacia sus enemigos.

En el poema "Bombardeo" la fuerza descriptiva se deja sentir en lo que Hamilton llama "la repetición de palabras, conjunciones, copulativos que parecen reforzar la realidad y la rapidez del suceso descrito."[14]

> Cae
> ceniza, cae
> hierro
> y piedra, y muerte, y llanto y llamas
> quién, quién, madre mía, quién, adónde? (I, 272).

Interesante es notar la estructura del verso que añade a la emoción momentánea de no saber ni quién ni dónde, ni la persona responsable, ni la dirección del bombardeo que cae sobre su patria adoptiva.

En "España por culpa de los ricos" el poeta denuncia el mal socio-histórico. Maldice los "uniformes manchados y sotanas de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura" que pusieron la lágrima por encima del pan, describiéndolos como

"triangulares guardias con escopeta," "curas de color de triste rata" y "lacayos del rey de inmenso culo" (I, 273). Sigue la idea de la unión de poesía y de mal gusto en el siguiente poema donde se amontonan imágenes a base de palabras como "culo", "moco", "pus", y "peste" junto a bellezas poéticas como ... "y su boca sin muelas mordía cada noche/ la espiga sin nacer, el mineral secreto, ..." (I, 274)..

Uno de los poemas más poéticos está cargado de belleza sencilla. "Explico algunas cosas" recuerda los años vividos en Argüelles, barrio madrileño, en la llamada casa de las flores. El poema se divide en tres momentos: el primero consiste en una presentación de su estancia en España, antes de la guerra, hecha con los elementos más positivos: campanas, relojes, árboles, flores, geranios, perros, chiquillos, junio, mercados, vida: un profundo "latido/ de pies y manos llenaba las calles,/ metros, litros, esencia/ aguda de la vida" (I, 275).[15] En esas referencias a la vida se evocan con tristeza los que no pueden volver a gozar del invierno: García Lorca y González-Tuñón.

El segundo momento del poema empieza con otra referencia al bombardeo que dejó todo ardiendo y a las hogueras que acabaron devorando seres. La persuasión polémica de Neruda es evidente cuando habla de los niños inocentes cuya sangre se derramó por las calles. Asocia bien relaciones entre palabras como: niños/sangre/bandidos/aviones/frailes. La palabra clave aquí es "bandido" en su término más bajo: "víboras que las víboras odiaran" (I, 275-6).

El tercer momento es una arenga: una voluntad de venganza. En este momento el poeta es testigo de la sangre derramada que corre a lo largo de los versos. Verso por verso la emoción crece para terminar el poema en una búsqueda en vano de palabras que se ajusten a su estado emocional. Más que eso, en este momento, el poeta, como en "Reunión bajo las nuevas banderas" justifica el cambio de dirección de sus versos: "Preguntaréis por qué su poesía/ no nos habla del sueño, de las hojas de los grandes volcanes de su país natal?" (I, 277).

Más adelante Neruda canta a la Brigada internacional, y a los combatientes de varios países que acudieron a defender a España, y la batalla del Jarama en poesía que llegó a dimensiones clásicas no solamente en cuanto al contenido, sino también en cuanto a sus estructuras. En la tradición de Dante, Miguel Angel, y Quevedo, Neruda también condena al enemigo. La gran diferencia entre el poeta nuestro y los otros mencionados es que el manejo de la lengua es completamente diferente en cuanto al empleo de formas prosaicas. El poeta chileno rebaja el lenguaje poético al condenar a Sanjurjo y Mola, muertos en accidentes de aviación a "las eternas llamas piloteado,/ conducido y quemado por aviones", "arrastrado ... / de precipicio en precipicio eterno", y dirigiendo a Franco, lo más brutal del ataque:

> ... Todos, todos los tristes niños descuartizados,
> tiesos, están colgados, esperando en tu infierno
> ese día de fiesta fría: tu llegada.
> Niños negros por la explosión,
> trozos rojos de seso, corredores
> de dulces intestinos, te esperan todos,
> todos, en la misma actitud
> de atravesar la calle, de patear la pelota,
> de tragar una fruta, de sonreír o nacer (I, 285-7).[16]

La quinta parte de la tercera Residencia introduce directamente la tendencia partidista de sus versos y hasta canta por primera vez a la Unión Soviética en dos poemas: "Canto a Stalingrado" donde Neruda traza el paralelo entre la soledad de España frente a la Guerra Civil y la del ejército ruso en la defensa de la ciudad. Más importante, en la última estrofa, Neruda presenta una nueva imagen del hombre frente a la muerte; la superación de ella y la continuidad de una lucha popular:

> Porque los hombres ya no tienen muerte
> y tienen que seguir luchando desde el sitio en que
> caen
> hasta que la victoria no esté sino en tus manos
> aunque estén fatigadas y horadadas y muertas,
> porque otras manos rojas, cuando las vuestras
> caigan,
> sembrarán por el mundo los huesos de tus héroes
> para que tu semilla llene toda la tierra (I, 298).

Uno de los mejores poemas es el "Nuevo canto de amor a Stalingrado" que claramente marca el cambio o el movimiento hacia la objetividad.

> Yo toqué con mis manos la camisa
> del crepúsculo azul y derrotado:
> ahora toco el alba de la vida
> naciendo en el sol de Stalingrado (I, 229).

Se nota que los primeros endecasílabos del cuarteto marcan la poesía subjetiva del pasado, con el tiempo verbal del pretérito y que los dos últimos celebran el paso de la poesía subjetiva; verbo en el presente introducido por "ahora".[17]

De la tercera Residencia al Canto general hay un intervalo de trece años y la tónica es totalmente distinta. De la soledad en la lluvia que se destacó en los primeros libros se pasa a una de las alturas de la creación nerudiana en la cual el poeta subraya su canto al amor universal. De la visión negativa del mundo y del dolor de la guerra, a la de una nueva esperanza. Aquí el poeta se llena de gran potencial plástico por el cual se puede hallar puntos de contacto entre esta nueva forma poética y el arte muralista mexicano.

La gran potencia y el manejo de imágenes conducen a la creación de una atmósfera especial que, según Bellini, es

> tesa ed eroica dell'umanità, che è nello stesso tempo atmosfera carica di sottile lirismo nel rivivere del miti e della natura, della prima creazione e delle acque e delle selve, nell'accorato ricordo di dolorose odissee personali.[18]

Canto general es, según nuestro criterio, una perfecta mezcla de lo épico y de lo lírico. Es el poema épico por excelencia cuyos quince poemas largos forman, lo que llama Hamilton, "un himno solemne"[19] en la tradición de La Araucana del renacentista Ercilla y Zúñiga, de La grandeza mexicana del barroco Bernardo de Balbuena, y de La agricultura en la zona tórrida del romántico Andrés Bello.

Muchos acusan este poemario de un excesivo y acentuado prosaísmo, pero Neruda justifica eso al decir que "este prosaísmo está íntimamente ligado a mi concepto de crónica.

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" (II, 1120).

Cardona Peña lo define como el verdadero "cantar de gesta" del continente.[20] En Canto general se desarrolla la historia de un mundo inmenso, maravilloso, y terrible de sus principios prehistóricos, por el pasado prehispánico, por las civilizaciones incaicas y aztecas, por la conquista, por la época de los libertadores y el momento de los grandes tiranos que gobernaron y que gobiernan hoy en algunos países de Hispanoamérica. En estos cantos los versos de forma irregular participan en la emoción causada por la presencia de los tiranos. El lector es testigo del ardor, de la invectiva, del vituperio de una persona cuya vida se modificó por haber sufrido y vivido esta misma tragedia a manos de su propio primer mandatario.

. . . .

Para cantar al nuevo mundo que vio el poeta en exilio desde 1949 hasta 1952, Neruda escribió Las uvas y el viento. Además de cantar la doctrina del realismo socialista hay otra dimensión: la alegría del poeta frente a esas nuevas construcciones, su afán de ser revolucionario, y su emoción de viajero frente a tales novedades. Es una alegría sostenida por su fe en el compromiso y nutrida por su nuevo amor, Matilde Urrutia.

La presencia de Matilde Urrutia se siente dentro de los otros temas del libro. Por ejemplo, en "Regresó la sirena", la muerte y resurrección de Varsovia se convierte en un canto de amor a Matilde, también perdida y, luego, vuelta a encontrar en Europa. Su pasión amorosa se ve de forma más abierta y directa en "La pasajera de Capri" dedicado definitivamente a Matilde.

Hay, por otra parte, el propósito propagandístico del libro cuya dirección se encuentra en el prólogo de Poesía política (1953).

> Son enemigos de la poesía cuantos excluyen de ella la lucha, que es también nuestro pan de cada día. Aquellos que nos ponen una frontera, quieren destruir el castillo. Aquellos que, políticamente, quieren apartar la poesía de la política, quieren amordazarnos, quieren apagar el canto ... el camino de la poesía sale hacia afuera, por calles y fábricas, escucha en todas las puertas de los explotados, corre y advierte, susurra y congrega, amenaza con voz pesada de todo el porvenir, está en todos los sitios de las luchas humanas, en todos los combates, en todas las campanas que anuncian el mundo que nace, porque con fuerza, con esperanza, con ternura y dureza lo haremos nacer.[21]

Las uvas y el viento, el canto de los pueblos del nuevo mundo socialista es el itinerario poético de este viaje desde 1949, fecha de su exilio de Chile, hasta 1952, fecha de su regreso. Durante esos años, el recorrido del mundo le demostró la solidaridad humana. Aquí el poeta no se ensimisma para extraer su sombra angustiada, aquí el poeta no canta el caos y la destrucción del mundo, aquí el poeta no ve todo en términos de la muerte sino que canta la nueva vida y la reconstrucción de un mundo destruído.

> Stalingrado enseñó al mundo
> la suprema lección de la vida:
> nacer, nacer, nacer
> y nacía
> muriendo,
> disparaba
> naciendo,
> se iba de bruces y se levantaba
> con un rayo en la mano (I, 803-4).

Su propósito queda clarísimo en "Palabras a Europa" cuando el "americano errante" anuncia que ha venido a "aprender la vida" de los nacientes pueblos socialistas y otros reconstruídos de los horrores de la guerra. No quiere ver "un soldadito muerto" sino "una máquina pura ... lista para avanzar en los trigales" y semillas blancas de resurrección de Polonia" (I, 739-740).

Por una parte hay gran propaganda prosaista y por otra grandes bellezas poéticas en este libro nerudiano. Hay grandes momentos de intento de unir la voz intimista a la voz colectiva.

> Ay cuándo
> encontraré tu primavera dura,
> y entre todos tus hijos
> andaré por tus campos y tus calles
> con mis zapatos viejos.
> Ay cuándo
> iré con Elías Lafferte
> por toda la pampa dorada.
> Ay cuándo a ti te apretaré la boca,
> chilena que me esperas,
> con mis labios errantes? (I, 846-51)

Neruda llama al libro "una tentativa en algún modo frustrado, pero no en su expresión verbal que algunas veces alcanza el intenso y espacioso tono que quiero para mis cantos." Más tarde admite la gran dificultad en muchos lectores causada por "su vastedad geográfica y su inevitable apasionamiento político."[22]

Como el libro anterior, Las uvas y el viento, el próximo, también comenzado en Capri, Los versos del capitán, ofrece otros rumbos poéticos encerrando lo que llama Rodríguez Monegal "su poesía más creadora de este tiempo."[23] Decimos otros rumbos, porque Las uvas y el viento principalmente es la prolongación del Canto general cuyos efectos se sentirán en otras obras posteriores como Canción de gesta (1960) y Geografía infructuosa (1972). En este presente texto el poeta acentúa el plano erótico en el trasfondo de la plenitud amorosa de Capri dentro de un ambiente de luchas políticas.

Aunque publicado anónimamente en Nápoles y en Buenos Aires, es evidente que desde el principio, sus amigos sabían la paternidad del libro. En el periódico venezolano, La Nación, salió un artículo escrito por Enrique Labrador Ruiz intitulado, "Neruda y 'Los versos del capitán'" en que se escribe:

> Pablo Neruda está íntegramente en estas páginas ... la simple estilística del poeta trasluce su identidad. Y por si fuera poco, la temática. ¿Qué canta el Capitán que no haya cantado Pablo? Son sus asuntos de los Veinte poemas treinta años después ...; son sus materiales incandescentes; su vocabulario; su modo de hacer. El más leve cotejo denuncia la mano del poderoso poeta chileno; ... Pablo está tanto en este libro de ahora como en el viejo y emocionado libro de antes.[24]

Sin embargo, Neruda no identifica el libro como obra suya ni lo incorpora a sus Obras completas hasta 1962. Como ha señalado Labrador Ruiz, los asuntos tratados en este libro son esencialmente los mismos que hace treinta años cantó el joven Neruda en los Veinte poemas. Este libro es el primero de amor de la madurez del poeta y su secuencia se verá en obras más recientes como los Cien sonetos de amor (1959), La Barcarola (1967), y La espada encendida (1970). La mujer musa de estos versos es la misma de los libros siguientes, Matilde Urrutia.

Por las siete secciones del libro que forman la crónica de sus amores, se ve la trayectoria de su primer encuentro amoroso con Matilde desde el nacimiento de su amor hasta su separación durante este momento. Es un libro de la madurez de una pasión vislumbrada ya en los Veinte poemas, El hondero entusiasta, y en los poemas "Tango del viudo", "Las furias y las penas". El sentimiento amoroso es constante en todos sus puntos y colores aunque, a veces, la tensión y calidad poética no alcanza el mismo alto nivel por todas partes de la obra debido a la gran emoción experimentada por el poeta enamorado.

> ... es fácil incluso sostener que el Capitán es un gran poeta, seguro de su oficio, condescendiendo a la repetición de sus hallazgos, maduro, por esa madurez que se alcanza de una larga y fecunda obra en la que las minucias y exquisiteces de la forma aparecen avasalladas por la incontrolable marea de la emoción.[25]

El amor cantado en estos versos es tremendo y difícil. Hernán Loyola ofrece un bosquejo interesante de la temática amorosa de Los versos del Capitán:[26]

(1) Poemas que se refieren a la intimidad amorosa. En estos poemas Neruda es el "alfarero" que encuentra una paloma o la perfección en cada sitio del cuerpo de la amada (I, 942). En otro poema es el "inconstante" que va detrás de morenas y rubias. Pero es Matilde la que representa la cumbre de todas:

> Pero a ti, sin moverme,
> sin verte, tú distante,
> van mi sangre y mis besos,
> morena y clara mía,
> alta y pequeña mía,
> mi fea, mi hermosa,
> hecha de todo el oro
> y de toda la plata (I, 947).

En la sección intitulada "El deseo" el poeta es tigre, cóndor, e insecto según el momento erótico alcanzado.

> Soy más pequeño que un insecto.
>
> Voy por estas colinas,
> son de color de avena,
> tienen delgadas huellas
> que sólo yo conozco,
> centímetros quemados,
> pálidas perspectivas.
>
> Aquí hay una montaña.
> no saldré nunca de ella.
> Oh qué musgo gigante!
> Y un cráter, una rosa
> de fuego humedecido (I, 958-9).

(2) Poemas que establecen vínculos entre el trasfondo amoroso y el ambiente político. En "La bandera" el vínculo es bien claro: el poeta prefiere quedarse "sobre la almohada" y quedarse durmiendo "rodeando tu dulzura."

> Pero levántate
>
> Y salgamos reunidos
> a luchar cuerpo a cuerpo
> contra las telarañas del malvado,
> contra el sistema que reparte el hambre,
> contra la organización de la miseria
> (I, 974-5).

En "El amor del soldado" el capitán le habla de su vieja

condición de "compañera de baile" vestida de seda y de su nueva condición de vagabunda que, caminando a su lado, ve que "conmigo va la vida/ y que detrás está la muerte." En los dos últimos versos se plantea a las claras ese vínculo: "Bésame de nuevo, querida. Limpia ese fusil, camarada" (I, 948).

(3) Poemas que aluden a las repercusiones del amor sobre el poeta y sobre la amada. En "La noche en la isla" el poeta trata de ver a la amada antes de conocerle, anhelando los dones que el Capitán le dará.

> Tal vez tu sueño
> se separó del mío
> y por el mar oscuro
> me buscaba
> como antes
> cuando aún no existías.
> Cuando sin divisarte
> navegué por tu lado,
> y tus ojos buscaban
> lo que ahora
> - pan, vino, amor y cólera-
> te doy a manos llenas
> porque tú eres la copa
> que esperaba los dones de mi vida (I, 948).

(4) Poemas que aluden a las contradicciones que surgieron en su amor. En toda la sección intitulada "Las furias" los altibajos de su amor están presentes. Su amor es "una cuerda dura/ que nos amarra hiriéndonos" (I, 960). El poeta admite no tener celos y dice que a pesar de todos los hombres que tenga a la espalda "siempre estaremos solos para comenzar la vida" (I,961). En otra parte se contradice: "Soy tu dueño,/ el que tú esperabas" (I, 963) y, de nuevo "Si tu pie se desvía de nuevo,/ será cortado" (I, 962). En otra parte cuando el hijo que tanto quería el poeta para continuar sus luchas y sus cantos es abortado, Neruda grita:

> Yo te pregunto, dónde está mi hijo?
> No me esperaba en ti, reconociéndome,
> y diciéndome: 'Llámame para salir
> sobre la tierra a continuar tus luchas
> y tus cantos (ib.).

(5) Poemas que anuncian la unidad de las existencias de los dos. En "Epitalamio" se lee:

> y cuando se desprenda
> de las enredaderas
> una hoja
> tú sabes, amor mío
> que nombre viene escrito
> en esa hoja,
> un nombre que es el tuyo y es el mío,
> nuestro nombre de amor, un solo
> ser, la flecha
> que atravesó el invierno (I, 993).

Un mensaje que se puede sacar de Los versos del Capitán es que Neruda, en su exposición del amor con todas sus peripecias, todos sus goces, todas sus tristezas, en fin, todas sus contradicciones, toca una cuerda común a todos los hombres que hayan amado. Su obra es la expresión de los deseos, sentimientos y emociones de todos: "la simple historia,/ el simple amor/ de una mujer y un hombre/ parecidos a todos" (I, 977). Gran poesía de gran sencillez y claridad cantada como el gran Verlaine lo deseaba: "L'art tout d'abord doit être et paraître sincère, et clair, absolument."[28] Es una obra de un poeta de la lengua que sabe incorporar a su obra elementos líricos y prosaicos.

El Neruda sencillo: el período de las Odas (1954 - 1957)

En un mismo año, 1954, se publican Las uvas y el viento, y las Odas elementales. Al llegar a su medio siglo, Neruda recibe el homenaje no solamente de grandes figuras literarias europeas, como Ehrenberg y Kutvalek, sino también recibe de las grandes de América como Asturias, Girondo, y Mistral. El Canto general y Todo el amor se traducen al francés y el nombre de Neruda se incluye en varias antologías y selecciones de su obra en ediciones francesas de Jean Marcenac y Pierre Seghers. Sus libros también se publican en Hungría, Polonia, Jerusalén y Rusia. Al año siguiente, 1955, se formalizan la

separación de Delia del Carril, su segunda esposa, y la unión a Matilde Urrutia. 1955 es año de mucha actividad traductora en Alemania. Salen del centro europeo traducciones del Canto general y Las uvas y el viento. El mismo Canto general aparece en árabe, italiano, y rumano. Es también un año de grandes viajes a Rusia y a la China socialista y Francia e Italia, países democráticos. De regreso a América le buscan para dar recitales en Brasil y en Montevideo. Entre 1956 y 1957 se editan sus Obras Completas y el poeta empieza sus Cien Sonetos de amor. Los mismos años que ven la publicación de Nuevas odas elementales y Tercer libro de odas también ven la publicación de los libros de crítica de Mario Jorge de Lellis y Roberto Salama sobre la poesía nerudiana.

Las Odas, que aparecieron primero en la sección de crónicas de El Nacional de Caracas, fueron para Neruda el logro de "publicar una larga historia de este tiempo, de las cosas, de los oficios, de las gentes, de las frutas, de las flores, de la vida, de mi visión, de la lucha, en fin, de todo lo que podía englobar de nuevo en un vasto impulso cíclico de mi creación" (II, 1121).

Es un nuevo aspecto de su poesía que tiende a revelar otro ciclo de su obra. Sin embargo, para los lectores atentos, el nuevo tono y la diferente forma de las odas se iniciaron en unos poemas de Las uvas y el viento y marcan una búsqueda de la sencillez expresiva en, lo que llama Bellini, el "canto delle piccole grandi cose che ci circondono."[1] Estas pequeñas grandes cosas pasan por delante del hombre sin advertirlas, pero están allí, sin embargo.

En las Odas se notan, al lado y dentro de las que contienen motivos polémicos, poemas de grandes pulsaciones personales o políticas. Las mejores, a nuestro juicio, son las que muestran al Neruda intimista siempre atento al más minúsculo detalle. Aquí reinan los grandes momentos de esta etapa: la poesía de quien anda buscando lo concreto y entre lo concreto busca lo minúsculo. Es el compendio de un mundo que se abre y se examina como una semilla a cámara lenta.

Todo lo que hay en las Odas se brinda a un análisis meticuloso y revela un comienzo de germinación vital y espiritual. Aquí desfilan la alcachofa y la cebolla, las castañas y las flores del campo, el fuego y la noche, los pájaros de Chile y el murmullo de las olas. En Nuevas odas elementales (1956) hay un desfile parecido: el aceite y las flores, las algas y las estrellas, el océano y la lagartija, la luna y lo más humilde del hombre de carne y hueso: los calcetines y el jabón, las manos y los pies. Hay odas, como anota el propio Neruda, "de todos los colores y tamaños: seráficos, azules o violetas, para comer, para bailar, para seguir las huellas en la arena" (I, 1366). Hay otras al olor de la leña y a la rosa, al mes de septiembre y al sol, al fuego y a los poetas. En el Tercer libro de las odas hay cantos a la abeja, al albatros, a las algas del océano y al gran atún. El poeta se revela como pintor de exquisitos cuadros de naturaleza muerta, bicicletas y calles, casas abandonadas y cucharas, el limón y la magnolia. Hay, también, odas dedicadas a la mariposa y a la manzana, a la nostalgia de Chile y a las piedras, a la sal y al tiempo.

Hay odas en las que se barajan los sentimientos y las cosas: versos de puro goce y vitalidad, versos de nostalgia, melancolía y tristeza. Por ejemplo, en la "Oda al olor de la leña" (I, 1297) el recuerdo tan lleno de nostalgia está presente, el paisaje chileno de la juventud sureña del poeta se abre en el olor de la leña recién cortada. En las odas dedicadas al mar y a la lluvia el mismo sentimiento le acompaña al lector en su lectura.

> E un modo bucolico di vedere le cose, ma non sempre permeato di serenitá e di gioia, attraversato, anzi, spesso, da preoccupazioni radicali, tavolta anche nel momento in cui il poeta sembra voler esprimere maggior ottimismo.[2]

Hemos ya mencionado unas cuantas palabras claves en cuanto a las odas: goce, vitalidad, optimismo, nostalgia, melancolía, tristeza. Estas palabras apoyan nuestra opinión de que hay cambios radicales en el sentimiento del poeta que

se barajan. Críticos como Cardona Peña y Silva Castro emplean otra palabra más: sensualidad. Es una sensualidad en dos planos: (1) el gastronómico en cuanto a la celebración de las virtudes de frutas, vegetales, carnes, y pescados.[3] En las Odas elementales (1954) se canta a la alcachofa y al caldillo congrio, a la cebolla y al pan, al tomate y al vino. En las Nuevas odas elementales (1956) se canta al aceite y a la papa. En el Tercer libro de las odas (1957) la caja de té y la ciruela son los objetos de la sensualidad al lado del limón, del maíz, de la manzana, y de la naranja. En odas como las dedicadas al pan, a la cebolla, al vino, y al maíz el poeta vuelve a la forma utilitaria: el acercamiento al pueblo y los bienes compartidos. Hay un segundo plano: el del amor visto en el panfilismo extendido a casi todo lo que hay al alcance del poeta. El amor también es erótico-sensual en cuanto a la amada: su aroma, sus manos, o su cuerpo desnudo.

El amor impregna los otros versos por igual: no puede concebir el día feliz sin el amor, no puede cantar al vino sin el amor, ni a la cascada, ni al ojo, ni al tiempo sin el amor que va encaminado hacia la mujer, la vida, el mundo.

Hay momentos de gran dolor también: en la "Oda a la soledad" tal emoción se considera la negación de la vida. Es lo que "no recibe semillas" (I, 1168). Es una esterilidad que comunica terror:

> es el desierto
> y estéril
> es como él
> la soledad del hombre (ib.).

Hombre y tierra en una unión yerma e infructuosa que recibe semillas que no aceptan la vida. A pesar de eso, demuestra, en otras partes, un mensaje de esperanza. En la "Oda a la esperanza" las olas dicen a la costa firme "todo será cumplido" (I, 1057). En la "Oda a la flor azul" se concluye que "todo se hizo delirio,/ germinación y canto" (I, 1063) en la infinita pureza del combate de la tierra y las aguas.

... en el combate
de la tierra y las aguas
una flor levantará
un pequeño estandarte
de fuego azul, de paz irresistible
de indómita pureza (I, 1064).

En la "Oda a la noche" se impone por encima de la oscuridad y del canto de la lluvia, la promesa de la mañana, una mañana que, por milagro, siempre brota para resucitar nuestras vidas.

noche
...
tienes algo dentro de ti, redondo
como un niño
que va a nacer, como una
semilla,
que revienta,
es el milagro
es el día (I, 1122-3).

Sin embargo, el Tercer libro de las odas la tristeza se acrecienta y en algunos momentos, volvemos a la imaginería hermética de las Residencias pero con una gran diferencia: la imagen insólita no es el centro de este ciclo poético. Unos versos de la "Oda a las algas del océano" bastan para ilustrar este punto. Las algas son "los enlutados/ guantes/ del océano,/ manos/ de ahogados,/ ropa funeraria, ... la cabellera muerta/ de la ola" (I, 1382-5).[4] Más fuertes que el mar en su atracción al poeta parecen ser algunas flores amarillas tan comunes y ordinarias que existen sin nombre. Todo se reduce al memento del miércoles de ceniza.

Y aunque sea
tan importante en mar desarrollando
su mito, su misión, su levadura,
estalla
sobre la arena el oro
de una sola
planta amarilla ...

y el poeta medita y considera para concluir

Polvo somos, seremos.
Ni aire, ni fuego, ni agua
sino
tierra,
sólo tierra
seremos

y tal vez
unas flores amarillas (I, 1454-5).

Estructuralmente, las Odas siguen el mismo patrón: la mayoría de ellas son versos alternados de siete y cuatro sílabas. A veces el poeta emplea endecasílabos, dodecasílabos y alejandrinos.[5] Algunas veces su afán de adelgazar resulta demasiado forzado porque en realidad muchos de sus versos más cortos, sus heptasílabos y tetrasílabos pueden leerse como endecasílabos sin cambiar la emoción que el autor intenta comunicar.[6] La emoción no se pierde pero, quizás, se pierda la elementalidad de la oda. La estructura corresponde a una nueva manera de ver las cosas y a una nueva manera de residir en la tierra.[7]

Del Crepúsculario a El hondero entusiasta

[1]Hernán Loyola, Antología esencial (Buenos Aires: Losada, 1971), p. 7.

[2]Este es el título del estudio escrito por Carlos D. Hamilton, (Santiago: Lord Cochrane, 1972).

[3]Hernán Loyola, Antología esencial, p. 8.

[4]Idem, Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda (Santiago: Aurora, 1971), p. 7.

[5]Pablo Neruda, "Cuadernos Neftalí Reyes," en Modos de autorreferencia, Hernán Loyola, p. 8.

[6]ibid.

[7]Jaime Concha, "Proyección del Crepusculario," Atenea, 408, Santiago, (1955): 188.

[8]Margarita Aguirre, Las vidas de Pablo Neruda (Santiago: Zig Zag, 1967), p. 113.

[9]Jaime Concha, "Proyección ...," p. 188.

[10]ibid., p. 189.

[11]Margarita Aguirre, Las vidas, p. 115.

[12]Pablo Neruda, Plenos poderes (Buenos Aires: Losada, 1962), p. 52.

[13]Claridad, 1 septiembre 1923.

[14]Jaime Concha, "Proyección ...," p. 191.

[15]Hernán Loyola, Modos ..., p. 8.

[16]Los poemas del primer grupo son: "Esta iglesia no tiene," "Pantheos," "Viejo ciego, llorabas," "El nuevo soneto a Helena," "Sensación de olor," "Oración," "Barrio sin luz," "Maestranzas de noche," "Campesina," "Sinfonía de la trilla," "Grita." Los poemas del segundo grupo son: "Playa del sur," "Los crepúsculos de Maruri," "Morena la Besadora," "Farewell," "El castillo maldito."

[17]Jaime Concha, "Proyección ...," p. 191.

[18]Hernán Loyola, Modos ..., pp. 11-12.

[19]ibid., p. 13.

[20]Hernán Loyola, Ser y morir en Pablo Neruda (Santiago: Universitaria, 1967), p. 48.

[21]Pablo Neruda, Obras Completas, 2 vols. (Buenos Aires: Losada, 1968), 2: 1041. Las citas textuales provendrán de la edición de 1968 de la Obra Completa y se acotarán según el tomo y la página, todo entre paréntesis. Lo subrayado de las citas es nuestro.

[22]Los sonetos alejandrinos son: "Esta iglesia no tiene," "Pantheos," "Viejo ciego, llorabas," "El nuevo soneto a Helena."

[23](I, 44).

[24]Giuseppe Bellini, Introducción a la poesía (Milán: Liviano, 1960), pp. 10-11.

[25]Véase "Esta iglesia no tiene."

[26]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda, poeta chileno y universal (Santiago: Cochrane, 1973), p. 91.

[27]Véase "Los jugadores," Aromos rubios," "Puentes."

[28]Jaime Concha, "Proyección ...," p. 199.

[29]Véase "Pantheos."

[30]Véase "Farewell," "Los sollozos."

[31]Hernán Loyola, Antología, p. 8.

[32]Margarita Aguirre, Las vidas ..., p. 137.

[33]ibid., p. 139.

[34]Pablo Neruda, "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos," Mapocho, III, Santiago (1964): 179.

[35]ibid., p. 180.

[36]ibid.

[37]Hernán Loyola, Ser y morir, p. 56.

[38]Saúl Yurkiévich, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral, 1971), p. 160.

[39]ibid.

[40]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;...; p. 111.

[41]Margarita Aguirre, Las vidas de Pablo Neruda,p.140.

[42]ibid. [43]ibid. [44]ibid., p. 141.

[45]José Olivio Jiménez y Eugenio Florit, La poesía hispanoamericana desde el Modernismo (Nueva York: Appleton, 1969), p. 11.

[46]véase Canto general, XV, "Yo soy", (La estudiante) y Memorial de Isla Negra, II, "Amores: Rosaura."

[47]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., p. 96.

[48]Amado Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), pp. 77-8.

[49]Giuseppe Bellini, Introducción ..., p. 13.

[50]Amado Alonso, Poesía y estilo, pp. 74, 76-9.

[51]ibid., p. 75. [52]ibid., p. 78. [53]ibid.

[54]Pablo Neruda, "Algunas reflexiones ...," p. 180.

[55]ibid.

[56]Hernán Loyola, Antología, p. 11.

[57]Jaime Concha, "Proyección ...," p. 107. Véase también (I, 109).

[58]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., pp. 103-4.

[59]Giuseppe Bellini, p. 16. [60]ibid., p. 17.

[61]Carlos D. Hamilton, p. 104. [62]ibid., p. 102.

[63]Véase "Serenata," "Madrigal escrito en invierno," "Galope muerto," "Fantasma," "Alianza," "Débil del alba," "Unidad," "Sabor," "Caballo de los sueños," "Lamento lento."

La segunda etapa de Neruda: las Residencias, 1925 - 1935

[1]La Nación, octubre 1927, en Margarita Aguirre, p. 159.

[2]ibid.

[3]ibid., p. 176. Véase en especial las cartas del 16 enero 1928, 11 mayo 1928, y 8 septiembre 1928.

[4]ibid., pp. 179-183. [5]ibid., pp. 183-184.

[6]Emir Rodríguez Monegal, El viajero inmóvil (Buenos Aires: Losada, 1966), pp. 69-71.

[7]Hernán Loyola, Antología, p. 14.

[8]ibid.

[9]Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 19.

[10]ibid.

[11]Hernán Loyola, Ser y morir, pp. 101-113.

[12]Amado Alonso, Poesía y estilo, pp. 21-22.

[13]Saúl Yurkiévich, Fundaciones...,p. 191.

[14]Hernán Loyola, Antología, p. 15.

[15]Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 276.

[16]ibid., p. 54. [17]ibid.

[18]Hernán Loyola, Ser y morir, p. 97.

[19]Giuseppe Bellini, Introducción ..., p. 23.

[20]ibid., p. 24.

[21]Rodríguez Monegal, p. 79. [22]ibid., p. 81.

[23]ibid. [24]ibid. [25]ibid., p. 82.

[26]Palabras de Federico García Lorca al presentar a Neruda, en El viajero inmóvil, E. Rodríguez Monegal, p. 84.

[27]ibid., p. 85. [28]ibid., pp. 85-88.

[29]Amado Alonso, Poesía y estilo, pp. 223-276.

[30]ibid., p. 254.

[31]ibid. Además Giuseppe Bellini ofrece una síntesis de los símbolos nerudianos en Introducción ..., pp. 28-30.

[32]ibid., p. 26.

[33]Se recomienda el estudio sobre los "Tres cantos materiales" escrito por Jaime Concha.

El tercer Neruda: el poeta social (1937 - 1954)

[1]Jaime Giordano, "Introducción al Canto General," Mapocho, III, (1964).

[2]Manuel Altoaguirre, "Carta," en Las vidas de Pablo Neruda, Margarita Aguirre, p. 206.

[3]ibid., p. 205.

[4]Pablo Neruda, "Memorias y recuerdos," en Las vidas de Pablo Neruda, Margarita Aguirre, p. 210.

[5]Volodia Teitelboim, "Himno y regreso del poeta de América," en Las Vidas de Pablo Neruda, Margarita Aguirre.

[6]Pablo Neruda, "Memorias VIII," en Ser y morir, Hernán Loyola, p. 194.

[7]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., p. 81.

[8]Margarita Aguirre, Las vidas ..., pp. 219-20.

[9]Pablo Neruda, "Yo acuso," en Las vidas de Pablo Neruda, Margarita Aguirre, p. 222.

[10]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., p. 37.

[11]Margarita Aguirre, Las vidas ..., pp.223-32 y 233-42.

[12]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., pp. 135-6.

[13]Mario Rodríguez-Fernández, "Reunión bajo las nuevas banderas," Mapocho, III, Santiago, (1964): 238.

[14]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., p. 147.

[15](I, 277). A cada paso Neruda justifica su nueva dirección incluyendo sus razones entre los versos de sus poemas. Véase en especial "Canto sobre unas ruinas" y "Nuevo canto de amor a Stalingrado."

[16](I, 185-187). Estamos de acuerdo con Hamilton cuando dice que "hay una tajante división en su obra entre los versos poéticos y los renglones de 'slogans' políticos. No se mezclan." Véase en particular "Explico algunos cosas" y "Antitanquistas."

[17]Las dos estrofas iniciales siguen la misma fórmula.

[18]Giuseppe Bellini, Introducción..., p. 34.

[19]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., p. 155.

[20]Pablo Neruda, "Prólogo a poesía política," en El viajero inmóvil, Emir Rodríguez Monegal, pp. 255.6

[21]Esta larga cita ha sido tomada de Emir Rodríguez Monegal, ibid., p. 261.

[22]El Universal, 28 octubre 1969.

[23]El Nacional, 28 febrero 1957.

[24]Margarita Aguirre, Las vidas de Pablo Neruda, pp. 297-306.

[25]Emir Rodríguez Monegal, El viajero inmóvil, p. 262.

[26]Hernán Loyola, Modos ..., pp. 51-3.

[27]ibid., p. 52.

[28]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda;..., p. 180.

El Neruda sencillo: el período de las Odas (1954 - 1957)

[1]Giuseppe Bellini, Introducción ..., pp. 41-2.

[2]ibid., p. 43.

[3]Emir Rodríguez Monegal, El viajero inmóvil, pp.275-8.

[4]Esto es así porque es difícil que un poeta abandone lo que formaba parte de un gran porcentaje de su obra. Por esta razón, el paso de oscuro a sencillo, de hermético a simple no es cosa fácil. En las Odas y en su obra más reciente, como señala Hamilton, Neruda no puede controlar "su fantasía de aristocrática y superabundante riqueza de vocabulario." Más adelante continúa: "que muchas veces a propósito de cosas sencillas, su fantasía le juega jugadas y es capaz de crear joyas de maravilloso simbolismo." Su deseo de escribir poesía de gran sencillez es sincero pero no puede evitar, a veces, el "rico complejo de metáforas que borbotea espontáneamente su imaginación creadora."

[5]Luis García Abrines, "La forma en la última poesía de Neruda," Revista hispánica moderna, XXV, No. 4, (1959): 303-311.

[6]Véase la "Oda a la abeja" y la "Oda al color verde" estudiadas en Neruda, Raúl Silva Castro (Santiago: Universitaria, 1964), pp. 122-3.

[7]Robert D. F. Pring-Mill, "La elaboración de la cebolla," en Aproximación a Neruda, ed. Angel Flores (Barcelona: Ocnos, 1973), pp. 229-241.

CAPITULO I

ESTRAVAGARIO (1958)

Dentro del nuevo tono ya evidente a partir de las Odas, Neruda cuenta lo que considera "el descubrimiento de su ser otoñal,"[1] las alegrías del amor y la tristeza del ser temporal.

Los críticos de la obra nerudiana concuerdan en que el cambio de su cosmovisión es uno de los grandes móviles de la vuelta a la sencillez y al eventual optimismo y esperanza.[2]

Mientras que un crítico alude a un deshielo advertido desde 1955, cuyos ejemplos principales giran alrededor de Pasternak y Evtuchenko, Perse y Picasso,[3] otro, en términos más abarcadores, se refiere a una "cierta voluntad de alegría y lucha, de confianza y de optimismo acerca del porvenir inmediato del hombre"[4] que inspiró al poeta hacia el intento de "fundar un lirismo ética y políticamente positivo, desde el ánimo de poner su poesía al servicio del 'humanismo racionalista'."[5] Toda la poesía de esta época se basa en la esperanza de que avance la humanidad hacia ciertas metas a través de "la voluntad y claridad, la alegría y firmeza" de la luz, de la paz, y del bienestar: la llegada "aux spendides Villes".[6]

Sobre estos motivos externos, intensificados por la continuada presencia de Matilde Urrutia, "bien amada," se edifica la novedad de Estravagario cuyo mismo título forma un neologismo en que entran los conceptos de extravagancia y de libre vagabundaje del francés "extravagance" y del español "vagar" y "extravagancia" -todo asociado a la temática del viaje."[7] inmóvil y sentimental.

El libre vagabundaje de un tema a otro será la gran afirmación de este libro. En una de las primeras poesías de la colección, "Pido silencio,"[8] Neruda se refiere claramente a su empeño: el vagabundaje sin plan premeditado que toca hasta lo más íntimo del hombre en general a través de una profunda reflexión metafísica. Aunque el poeta intenta cantar al nuevo optimismo, de pronto encuentra que el hombre es una suma de impulsos contradictorios y alrededor de estos contrastes escribirá la más alta poesía. En este primer libro de la nueva fase parece encontrarse un eco distante de ciertas ideas ya expresadas en Sobre una poesía sin pureza (1935): "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" (II, 1040).

En este libro lo propuesto se transforma en el documento más revelador de un hombre complejo y profundo que, por detrás de la careta sonriente, deja ver su cara preocupadamente otoñal. Así, por el título, Neruda lleva al lector a una zona aparentemente menos grave que la de la obra anterior pero, en rigor, acaba por dar exactamente lo contrario, ejemplificado por las ilustraciones de la primera edición. Estas ilustraciones son tomadas del Libro de objetos ilustrados (1883) y de una edición de las Obras completas de Julio Verne que junto a los dibujos originales de Guadalupe Posadas, contribuyen a demostrar la seriedad de la materia poética.[9]

En el poema "No tan alto" (29-31), por ejemplo, aparece la muerte y una mortaja para ilustrar el contraste y la contradicción presentes en el poema. Este libro revela una atmósfera románticamente sentimental que preludia el Memorial de Isla Negra (1964). La memoria y el tiempo gravitan sobre el poeta evocando recuerdos en una especie de "recherche du temps perdu."

Un Neruda renovado (Estravagario) sobre una actitud antigua (Sobre una poesía sin pureza) aparece tanto en la forma como en el fondo: la presencia de diversos metros que van del heptasílabo al endecasílabo, las expresiones coloquiales en un prosaísmo sintáctico ya comentado por Amado Alonso,[10] y la presencia del intento de unir, en muchos sitios, una profunda materia espiritual al tono aparentemente despreocupado.

Es una continuidad y una novedad que se observa también en una larga serie de símbolos[11] ya utilizados como positivos y negativos y que ahora se presentan bajo una nueva óptica. El mundo residenciario aparece expresado en un tono algo distinto, leve y juguetón, que intenta enmascarar la marcada seriedad de su empeño.

Aunque se estudiarán los símbolos dentro de los poemas escogidos en este capítulo, es necesario reparar brevemente sobre algunos de los símbolos manejados por el poeta en Estravagario.

Vuelven a aparecer los sombríos símbolos residenciarios: zapatos y anteojos, farmacias y peluquerías se juntan a insectos, arañas, plumas, clavos, y pozos ("Diurno con llave nocturna"). Frecuentemente aparecerán alusiones simbólicas a la muerte como huesos, huesudo, huesera, cascarones, o fantasmas ("Itinerarios"). Junto a estos símbolos negativos coexisten en el mismo texto los positivos como guitarra y copa ("No tan alto"), claveles y miel ("Con ella"), bandeja y campana ("Demasiados nombres"). También dentro del ilimitado repertorio simbólico de Neruda surgen otros como "ferretería" y su gran contenido férreo de acero, aldabones, aluminio, barras, cucharas, níquel, tijeras, tornillos, y zinc ("El ciudadano"). Para llegar a la total comunicación con el universo, el poeta considera el mundo animal como el gran depositario de secretos que quisiera conocer. "Bestiario" es tal panorama maravilloso. Aquí todo es positivo lo que tiene que ver con pájaros, ostras, lagartijas, zorros,

pingüinos, ovejas, perros, caballos, gatos, gallinas, moscas, serpientes, arañas, conejos, pulgas, vacas, bueyes, cerdos, y ranas. Persisten los símbolos de la superficialidad trasladados al mundo animal en las yeguas y las avispas.

En "Pido silencio" se advierte un gran cambio en símbolos tales como "raíces" y "arañas". La importancia del primero se verá a lo largo de muchos poemas de este estudio. Las raíces residenciarias salen de su oscura entraña para identificarse con la vida y la anhelada inmortalidad de Neruda en particular y del hombre en general. El poema clave de Estravagario alude a las "cinco raíces preferidas" (9): el amor, el otoño, el gran invierno, el verano, y los ojos de Matilde cuya perdurabilidad repudia la muerte. En "Adiós a París" el poeta, al igual a lo que se verá en Aún (1969) alude a una vuelta a la región natal en términos radicales: "me voy cantando por los mares/ y vuelvo a respirar raíces" (108). La araña de "Bestiario" ahora se considera "ingeniera" y "divina relojera"[12] nuevo símbolo de la continuidad.

El primer poema de la selección marca la dirección hacia lo trascendental. El verbo móvil representado por el infinitivo "subir" determina la dirección y los sustantivos "alas" y "violín" configuran la manera o modo de hacer el ascenso.[13]

Las alas representan la espiritualidad del empeño poético y desde diversos ángulos pueden llegar a significar la imaginación o el pensamiento, el amor o la inteligencia. Mientras que el violín representa, al igual que la guitarra, "la condición lírica"[14], también se extiende a la creación poética. Junto a los ingredientes esenciales, los órganos de percepción, el "ojo largo y lento" (8), imprescindible para el poeta observador del balance y armonía del mundo, y el dedo que funciona en relación con el ojo al transcribir los resultados de una prolongada y profunda observación, serán la base y la fuente de una poesía que considera la multiforme naturaleza bajo los "títulos de la hierba en la mañana" (8). Es decir una naturaleza variada en la gloria del rocío

matutino.

Estravagario forma una gran parte del preambiente de la atmósfera lírica de toda su obra posterior. Se advierten cinco grandes divisiones o raíces dentro de las cuales se colocarán los versos del libro.

I. El hombre frente a la inquietud metafísica: las contradicciones

Realizada, a veces, a costa de la lógica aparece la contradicción humana manifestada en un poeta que ha cantado ya las canciones oscuras de las Residencias.[15] Aparece el Neruda renovado que admite, junto a lo negativo, lo positivo; a lo oscuro, lo claro, y a lo triste, lo alegre. El poeta va más allá de las más obvias oposiciones para profundizarse en los varios matices del prisma de la emoción que, a su vez, admite lo negativo dentro de lo positivo y viceversa: lo oscuro dentro de lo claro, lo triste dentro de lo alegre, y lo vivo dentro de lo muerto.

Estravagario fue y es la prueba de la fórmula nueva advertida desde sus declaraciones de Praga (1957) y su obra anterior a dicha fecha, especialmente Las uvas y el viento (1954) y las Odas elementales (1955-7). Señalan el nuevo rumbo de su poética: "proclamar la claridad, la luz, y la construcción diurna."[16]

Tras estas palabras preliminares, podemos adentrarnos en este "acabadísimo espejo de sus actividades y actitudes humanas y de su posición política."[17]

La contradicción se advierte desde el principio. Los versos iniciales parecen hablar de una muerte: "Ahora me dejen tranquilo./ Ahora se acostumbren sin mí" (9). Su mundo se reduce a "cinco raíces preferidas" y, por ende, la estructura apunta hacia una poesía testimonial.

1 Una es el amor sin fin,
2 Lo segundo es ver el otoño.
3 No puedo ser sin que las hojas
4 vuelen y vuelvan a la tierra.
5 Lo tercero es el grave invierno,
6 la lluvia que amé, la caricia
7 del fuego en el frío silvestre.

8 En cuarto lugar el verano
9 redondo como una sandía.

10 La quinta cosa son tus ojos.
11 Matilde mía, bienamada,
12 no quiero dormir sin tus ojos,
13 no quiero ser sin que me mires:
14 yo cambio la primavera
15 porque tú me sigas mirando (9-10).

Al examinar estos versos que indican una reducción de la cosmovisión, se encuentran contradicciones dentro de la despedida tan obvia. El amor sin fin, la primera raíz, indica el anhelo de perpetuarse a través del amor.[18] La sobrevivencia es la meta del poeta otoñal que reconoce que su existencia se cumple dentro del balance de la naturaleza terrestre. Se notará la insistencia del poeta sobre raíces, hojas, tierra, invierno, otoño, sandía, lo que es un vocabulario terrestre cuyo balance y equilibrio se da en la construcción aliterativa del verso cuatro: "vuelen y vuelvan" (ib.). Estas acciones simultáneas marcan la dependencia de su existencia en el tiempo.

Así como en el verso dos el otoño es personal y marca un punto temporal de su edad, señala también el anhelo de ser uno con la naturaleza, de ser esta misma estación. El verso cinco lo complementa y el invierno, además de ser un anhelo de trascendencia, es un recuerdo de los inviernos juveniles del sur de Chile cuya lluvia[19] es una nota constante en su poesía. En este invierno, Neruda ansia sentir el fuego del recuerdo y el fuego de una inspiración renovada al encaminarse hacia el "grave invierno final" (9).

El verso ocho principia la metáfora que configurará la última fase de su deseo de perpetuidad. Aquí hay aluciones al movimiento circular de las estaciones: "el verano

redondo"[20] a cuyo ciclo el poeta desea tanto incorporarse.

El amor, primera garantía de una existencia a compás del movimiento cíclico de las estaciones, viene a ser nombrado. Matilde Urrutia, desde el verso once, aparece como la fuerza que atesora toda posibilidad de sobrevivencia. El ojo y su mirada forman los ejes alrededor de los que gira su esperanza. El constante reflejo en las pupilas de Matilde es la base de todo su renovado optimismo que tuvo origen en el período anterior a las Odas.

El poeta ha explorado ya los matices presentes en el otoño: la posibilidad de su muerte y la esperanza de una continuada existencia mediante el amor. Mientras que admite la muerte física, en sí una tragedia, su optimismo esperanzado le permite pensar en otro plano de una presencia más allá de la muerte ontológica:

a — He vivido tanto que un día
a — tendrán que olvidarme por fuerza, a
a — borrándome de la pizarra:
b — mi corazón fue interminable (10). b

"Mi corazón fue interminable" es el verso móbil del segundo momento del poema, el movimiento hacia la vida renovada: la aclaración de las actitudes contrastadas del primer momento.

El silencio que pide no es el mortuorio de una capilla ardiente sino el de una resurrección germinante. Cada verso, indicado por el uso de los dos puntos, aclara o subraya lo que vino antes y concreta el aspecto de lo contradictorio:

1 Pero porque pido silencio
2 no crean que voy a morirme:
3 me pasa todo lo contrario:
4 sucede que voy a vivirme

Así el tercer verso anula lo negativo del segundo y anticipa lo positivo del cuarto.

El verso siguiente extiende todo lo que puede conllevar el infinito "vivir" y lo define en términos de un presente intemporal "que viene del pasado y marcha hacia el porvenir"[21] y más allá: "Sucede que soy y que sigo" (ib.).

Su manera de ser es el asunto de la larga estrofa que sigue: "adentro/ de mí crecerán cereales," (ib.). Estos cereales son las semillas por cuya germinación infinita el poeta explica el "sigo" del verso anterior. Las semillas son los elementos de su canto y de su trascendencia. Todo es de origen subterráneo lo cual atribuye, por vez primera, una connotación positiva a la oscuridad tanto como al silencio: "pero la madre tierra es oscura:/ y dentro de mí soy oscuro:" (10). La oscuridad es la del vientre materno dentro del que germinan las semillas. La relación hombre-tierra-greda como parte de una gran totalidad neoplatónica se expresa a partir de la relación oscura-oscuro que apunta hacia una nueva fertilidad. Oscuridad y profundidad se acoplan mediante el sustantivo "pozo" simbólicamente utilizado como su aspiración subconsciente hacia una eterna peregrinación a través de su lírica variada y de su sustancia terrestre.[22]

Los últimos versos pareados parecen apoyar nuestra conclusión: "Se trata de que tanto he vivido/ que quiero vivir otro tanto" (11): la voluntad a la perdurabilidad le hace "sonoro" y vivo debido, entre otros factores, al amor que le devolvió la sonoridad de su condición de poeta.

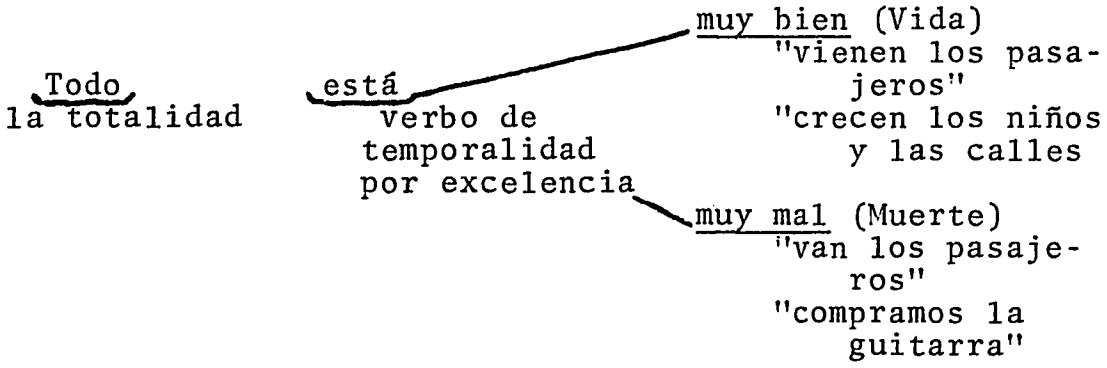
Estos mismos versos entrelazan las notas contradictorias y las reducen o sintetizan a una: oscuridad/luz. Como las semillas que brotan de la oscuridad fértil, su canto surge de igual modo de su propia oscuridad subconsciente y se proyecta hacia la eternidad, hacia una mañana perpetua. Pide silencio para renacer al nuevo día.

> Ahora, como siempre, es temprano
> vuelva la luz con sus abejas.
> Déjenme solo con el día.
> Pido permiso para nacer (ib.).

Los adverbios ahora, siempre, y temprano denotan el tiempo que el poeta juzga como eternamente tierno, un eterno ahora cuyo movimiento productivo es simbolizado por la presencia de las abejas en la luz del día prolongado y aúreo.[23]

En "No tan alto" Neruda recomienda "un baño de tumba"[24] para poder ver mejor la contradicción inherente de la condición humana. La muerte iguala a todos y el baño alude a la purificación lograda al salir de su ser.

La muerte ontológica del ser permite que el espíritu invada todo y que vea lo sencillo del problema: "Sin duda todo está muy bien/ y todo está muy mal, sin duda" (29). Desde la perspectiva objetiva hasta la vida y la muerte asumen proporciones de gran elementalidad. La vida se considera una gran estación de ferrocarriles en que van y vienen los pasajeros, medidos mediante los sustantivos niños y calles. Movimiento y crecimiento, la vida en su gran actividad diaria que llega hasta el momento de la triste canción fúnebre representada por la compra de una guitarra sola y triste. Así la tercera estrofa une y aclara el mensaje de la segunda. "Todo está muy mal"/ "todo está muy bien" es el poderoso estribillo que recoge y vuelve a distribuir su significado a la siguiente estrofa:



Las grandes inquietudes contradictorias se reducen a una sencilla analogía de actividad diaria: movimiento, crecimiento, y compra.

La vida y la muerte, grandes oposiciones, se ven como una dentro de la otra: la inactividad dentro de la actividad.

El hombre es la copa o forma que se llena de esencia. La ocurrencia diaria de tomarse una copa de vino regida por dos adverbios de modo: "naturalmente" o la muerte por causa natural y "misteriosamente" por la que no se puede

explicar.

> Las copas se llenan y vuelven
> naturalmente a estar vacías
> y a veces en la madrugada,
> se mueren misteriosamente (29).

Hombres y copas llenos de vida y vacíos de muerte. Todo ocurre dentro de un día: las copas se vacían de vino y los hombres de vida para acabar en un verso de total ausencia: "Las copas y los que bebieron" (29).

En un mundo tan lleno de contradicciones irónicas como la incomunicación de quien no saluda al vecino; la impotencia de alguien que tiene el amor de muchas mujeres; la incapacidad de la identificación; y las injusticias de los ladrones festejados y los honrados muertos de hambre; Neruda lo comenta todo con un humor que no quita el valor del contenido problemático y vuelve al "baño de tumba" que proporciona la objetividad: "Entonces se aprende a medir./ Se aprende a hablar, se aprende a ser" (30). Al lograr eso se modifica, quizás, la contradicción: "Tal vez no seremos tan locos,/ tal vez no seremos tan cuerdos" (ib.).

Todo será un aprendizaje a ser un hombre, a morir y dejar de existir.[25] El hombre aprenderá a morir para vivir y participar en las grandes contradicciones vitales reducidas a dos poderosos versos anafóricos: "y hay tantas cosas, tantas cosas/ y así son, y así no serán" (31).

La geminación indica la multiplicidad y el verbo ser la simultánea contradicción ilógica del mundo moderno. Así el poeta concluye con una autoalusión a su presente personal tan conflictivo como el de cualquier otro y tan particular como el de Pablo Neruda que ve la contradicción básica de todo:

> Yo soy profesor de la vida,
> vago estudiante de la muerte
> y si lo que sé no les sirve
> no he dicho nada, sino todo (ib.).

Profesor-estudiante, vida-muerte, todo-nada, alguien-nadie presentan la condición humana en su dimensión contradictoria.

La contradicción entre términos contrastados se extiende a otros poemas. La oposición entre la acción y la reacción, vista en "El miedo" (33-34), se une a la contradicción que hay entre la acción y la inacción, entre la figura pública y la figura privada que se expresa en el gran poema de esta división, "Muchos somos", en que el desdoblamiento interior se intensifica al acercarse Neruda a todo el mundo. Así el poeta fiel a las oposiciones y contradicciones de la filosofía básica de Heráclito se encuentra como todos y como ninguno, como alguien y como nadie.[26] La primera estrofa plantea el problema de la homología intrapersonal y universal.

> De tantos hombres que soy, que somos,
> no puedo encontrar a ninguno:
> se me pierden bajo la ropa,
> se fueron a otra ciudad (57).

Entre inteligente y tonto, valiente y cobarde, bombero e incendiario, intrépido y perezoso, ausente y presente vacila el poeta que pregunta por su situación: "Qué debo hacer para escogerme?/ Cómo puedo rehabitarme?" (57). Es decir que su deseo es saber quién es y si este ser es como los otros.

> y así yo no sé quién soy,
> no sé cuántos soy o seremos.
>
> voy a ver si a las otras gentes
> les pasa lo que a mí me pasa,
> si son tantos como soy yo,
> si se parecen a sí mismos (58).

Hasta la estructura de los versos demuestra la homología y se reducen los principales a un esquema que admite que "todo es uno."[27]

inteligente	-	tonto
valiente	-	cobarde
bombero	-	incendiario
admirado	-	envidioso
intrépido	-	perezoso
presente	-	ausente[28]

Esto se desarrollará en los libros posteriores del poeta como Fin de mundo, Aún, y La espada encendida.

La contradicción presente y advertida dentro de su ser le impulsa a buscar un posible escape mediante el onirismo. "Escapatoria", por su empleo del principio de la transformación,[29] intenta cambiar su condición.

Tal cambio se ve como un proceso vago, tan vago como el mismo sueño. "Casi" y "tal vez", dos adverbios algo imprecisos, apoyan lo nebuloso de este momento tan alargado por el presente continuativo de los últimos dos versos de la primera estrofa: "... tal vez/ poco a poco me voy/ transformando en caballo" (65).

El poeta-caballo vuelve a la naturaleza y a la libertad.

1 Sentí el olor del pasto
2 duro, de cordilleras,
3 y galopé hacia el agua,
4 hacia las cuatro puntas
5 tempestuosas del viento (ib.).

Así las pausas entre los versos dos y tres establecen el movimiento entre las rocas hacia el agua de los ríos donde se desliza todo movimiento. A través del encabalgamiento de la tercera estrofa, interrumpido solamente por los dos puntos, se inicia un cambio de enfoque: de la tierra (cordilleras y ríos) al aire que peina "las alas del caballo" (ib.).

Es bueno ser caballo
suelto en la luz de junio
cerca de Selva Negra
donde corren los ríos
socavando espesura:
el aire peina allí
las alas del caballo
y circula en la sangre
la lengua del follaje (ib.).

La cuarta estrofa vuelve a las interrupciones del movimiento inquieto hacia el despertar. Las pausas internas y versales marcan la vuelta hacia su ser, hacia la contradicción.

Galopé aquella noche
sin fin, sin patria, solo,
pisando barro y trigo,
sueños y manantiales (66).

Deja atrás el campo y la fantasía, la tierra y los sueños, para rápidamente volver a transformarse en hombre. La anáfora y el ritmo rápido de los últimos versos concluyen su escapatoria.

> Dejé atrás como siglos
> los bosques arrugados,
> los árboles que hablaban,
> las capitales verdes,
> las familias del suelo (ib.).

Despierto ya se encuentra entre los mismos elementos y los desprestigiados símbolos de la vida superficial: peluquerías, zapatos, y anteojos.[30] Está nuevamente perdido y sin rumbo: un ser

> que no sabe de dónde
> volvió, que se ha perdido,
> que se levanta sin
> pradera en la mañana,
> que se acuesta sin ojos
> para soñar sin lluvia (66).

El no saber se une al tema de los consejos ya expuestos en el poema "El miedo" (33). En esta ocasión Neruda intenta justificar su naturaleza contradictoria y la basa sobre la reacción suya a la crítica de "Todos los que me daban consejos." El no saber es la reacción, y la contradicción lo deja perplejo y confuso.

> Ahora yo no sé qué ser,
> si olvidadizo o respetuoso,
> si continuar aconsejado
> o reprocharles su delirio:
> no sirvo para independiente,
> me pierdo entre tanto follaje,
> y no sé si salir o entrar,
> si caminar o detenerme
> si comprar gatos o tomates (49).

Así la construcción paralelística de los últimos tres versos se distribuye entre acción e inacción, rapidez y lentitud.

$$A\begin{cases}\text{acción}\\ \text{rapidez}\end{cases}\begin{cases}\text{salir } a_1 - \text{entrar } b_1\\ \text{caminar } a_2 - \text{detenerme } b_2\\ \text{gatos } a_3 - \text{tomates } b_3\end{cases}\begin{matrix}\text{inacción}\\ \text{lentitud}\end{matrix} B$$

Pero Neruda se resigna a su humanidad imperfecta capaz de error y de contradicciones. Los versos de gran tono conversacional y prosaico claramente explican este nuevo "laughing Neruda"[31] que emplea el elemento humorístico para subrayar el contenido problemático del libro que en este momento gira alrededor de lo contradictorio de su personalidad.

Esta admitida humanidad lo deja intentar una poética más profundamente humana y, por ende, dirigida a los hombres, en sí mortales, finitos, e imperfectos.

Su resolución es tratar de ser como estos otros e identificarse totalmente con ellos "hasta no ser sino los otros" (50) y sin embargo, mantener su individualidad.[32]

> y cuando ya tenga otra boca,
> otros zapatos, otros ojos,
> cuando ya sea diferente
> y nadie pueda conocerme
> seguiré haciendo lo mismo
> porque no sé hacer otra cosa (ib.).

Su estado contradictorio le impulsa a reconocer que dentro de la naturaleza hay un orden distinto, una perfección constante y pura, un estado opuesto al del hombre.[33]

Las primeras dos estrofas cantan a un día enteramente puro de "rayas azules y blancas" (122), "recién lavado y estirado" (ib.). Todo, desde lo más obvio hasta lo más fino o tenue ("las briznas olvidadas") se expresa a lo largo de una enumeración y una aliteración.

> las patas de los insectos,
> las pálidas plumas errantes,
> los clavos que caen del pino,
> todo reluce como puede, (ib.)

tiene olor "a estrella", a pureza natural.

Es la tercera estrofa la que aporta la contradicción a partir de la presencia del hombre ("el cartero"), mensajero de todo lo humano. Aquí cambia la selección de vocabulario y aparecen formas como "escupiendo cartas terribles" (ib.), que, en sí, inicia la llegada de "geografía dolorosa" y humana. De las cartas y los periódicos llegan noticias de

deudas, muertes, detenciones, y crítica hostil. Hasta cambia el patrón básico de la fonología ejemplificado por la presencia de vocales fuertes como la /o/ y la /a/. Toda la alegría placentera de las primeras estrofas aquí se convierte en lágrimas y sollozos.

> Pero ya viene el cartero
> escupiendo cartas terribles,
> cartas que debemos pagar,
> que nos recuerdan deudas duras,
> cartas en que alguien murió
> y algún hermano cayó preso
> y además alguien nos enreda
> en sus profesiones de araña
> y luego traen un periódico
> blanco y negro como la muerte
> y todas las noticias lloran (ib.).

Como se puede notar, los indefinidos "alguien" y "algún" tienen suficiente fuerza para poder transmitir la contradicción humana como si se originara en las llamas emitidas de la boca de un endriago monstruoso.

Por esa razón lo positivo y lo negativo siguen subrayando la homología de todas las cosas y hacen que cambie la cosmovisión del poeta, que vuelve por un momento a contemplar el mundo según la postura anterior. Su descripción de la tarde recuerda la tónica de las Residencias y la actitud del ensayo de 1935. El día se hace impuro, se rompe y como una bella envejecida se arruga y se convierte en "sucio papel y vidrios rotos" (123).

Las transformaciones, de nuevo, aparecen en orden rápido: día, tarde, papel muerto -de lo puro a lo impuro.

> Ya la tarde rota se arruga
> y vuela como papel muerto,
> de calle en calle en calle va,
> la orinan los perros errantes,
> la persiguen los basureros,
> le añaden aliños atroces,
> tripas de gallos, excrementos,
> zapatos irreconocibles (ib.).

La transformación se completa según la última metáfora del poema: "y es como un fardo el viejo día:" (ib.). Sin embargo, todas las alusiones a muertes se refieren únicamente

al hombre, contradictor de la unidad universal. Llega la noche y los hombres se sumergen en el sueño pero "se lava el mundo otra vez" (ib.)[34] sin la participación del hombre. La oscuridad vuelve con su connotación positiva de fecundidad: "otra vez regresa la luna,/ la sombra sacude sus guantes/ mientras trabajan las raíces")ib.). Todo concluye en el último verso enlazador: "Y nace de nuevo otro día" (ib.).

De la contradicción presente en el hombre en general, el "laughing Neruda" vuelve a considerar la relación perfección-imperfección desde un ángulo más personal. "Sobre mi mala educación" nuevamente establece la oposición entre el hombre y la perfección natural.

> Qué naturales son los peces!
> Nunca parecen inoportunos.
> Están en el mar invitados
> y se visten correctamente
> sin una escama de menos,
> condecorados por el agua (71).

La perfección natural sigue con un orden y ritmo que se contrapone al desorden, a la imperfección y a la indecisión del hombre debido a su "educación lamentable" (72).

> Por eso no voy y no vengo,
> no me visto ni ando desnudo,
> eché al pozo los tenedores,
> las cucharas y los cuchillos (73).

De la indecisión pasa a la contradicción:

> Adios, porque vengo llegando.
> Buenos días, me voy de prisa.
> Cuando quieren verme ya saben:
> búsquenme donde no estoy
> y si les sobra tiempo y boca
> pueden hablar con mi retrato (ib.).

La inquietud metafísica: la angustia del ser temporal

Para Neruda esta inquietud toca diversas zonas de la noción del ser en el mundo. La primera es la comunicación o

una "aspiración a una trascendencia objetiva" que tiene lugar entre los seres."[35] La segunda es el tiempo y la muerte o el fenómeno de "una sola dirección y una sola dimensión"[36] cuyo movimiento reduce al hombre a un ser siempre llevado hacia la muerte, lo cual le causa grandes inquietudes. La angustia frente a la finitud fiel al pensamiento barroco de Quevedo y a la metafísica de Heidegger, concibe la vida del hombre en dimensiones de la angustia "por la cual el hombre se percata de su finitud y de la fragilidad de su posición en el mundo, en el cual, proyectado hacia la muerte, ha sido arrojado."[37] El movimiento de la angustia a la esperanza se expresa mediante una vuelta a las raíces de su canto (su vida), en sí, un repudio de la muerte. La esperanza de una posible salvación es la principal entre las cinco direcciones o raíces de esta etapa de la poesía nerudiana.

El problema o la inquietud de la comunicación se advierte en "Soliloquio en tinieblas". Todo el monólogo o soliloquio del poeta se expresa mediante el no saber. Es decir que el hablante no tiene la certeza de que haya comunicación entre los hombres. Así la conversación íntima "de hombre a hombre" (44) queda como soliloquio o unilateral proyectado hacia la trascendencia: una conversación "con aquel que pasa,/ con los que nacieron ayer,/ con todos los que se murieron/ y con los que nacerán mañana" (ib.). Los tiempos de los verbos indican tal proyección: nacieron - murieron - nacerán. El poeta se dirige hacia la humanidad en un momento en que nada pasa desde la intemporalidad poética.

> quiero hablar sin que nadie escuche,
> sin que estén susurrando siempre,
> sin que se trasformen las cosas
> en las orejas del camino (ib.).

En este soliloquio con la humanidad, sin los confines de la temporalidad, el poeta empieza a hablar desde su intensa soledad. De interés especial son las preguntas que surgen a partir de la estrofa número tres. Son preguntas como las otras de la obra posterior que no encuentran sino un eco

subrayando así el aislamiento incomunicativo en que se encuentra el hombre contemporáneo.

Anhela enterarse de su destino a través de frases adverbiales como "de dónde ..." y "adónde ..." El por qué de su existencia también surge y en un tono conversacional alude al fratricidio[38] como gran absurdidad puesto que las causas son mínimas: "la tierra es pequeña/ apenas como una manzana,/ como una piedrecita dura" (ib.). Las palabras empleadas señalan no solamente la pequeñez (pequeña, apenas, manzana, piedrecita) sino la inutilidad de tal crimen a través de "puñado de polvo". El tema de la temporalidad surge aunque no ocupa en este poema el centro de nuestra consideración. Aquí sirve de marco para la inmediata decisión que el hombre tiene que hacer. Es la falta del tiempo condensado en un solo día, o en una sola gota, que exige una rápida reacción. Al dirigirse a los muertos se proyecta hacia el futuro y sus preguntas asumen mayor impacto y vigencia: el hombre tiene que caminar con o contra el hombre:

> Cómo andarás, cómo anduviste?
> Social, gregario o taciturno?
> Vas a caminar adelante
> de los que nacieron contigo?
> O con un trabuco en la mano
> vas a amenazar sus riñones? (45)

Se completa el marco con otra alusión temporal que vuelve a insistir en la falta de tiempo: "Qué vas a hacer ... / ... / con tantos días que te faltan?" (ib.).

El resto del poema, encabezado por dos versos pareados, señala la ausencia que hay en un mundo habitado. Es la soledad cósmica que Neruda explorará con mayores detalles en el tercer volúmen del Memorial de Isla Negra. La última palabra de cada verso, al ser negativa, refuerza la ausencia experimentada entre otros seres: "Sabes que en las calles no hay nadie / y adentro de las casas tampoco" (45). El verso aislado mide la dimensión de la incomunicación: la observación impersonal y fría expresada por la sinécdoque lo acentúa: "Sólo hay ojos en las ventanas" (ib.).

Junto al aislamiento y a la incomunicación se coloca la falta de hospitalidad que tiene cierta vigencia autobiográfica referida a su exilio de 1948. La reduplicación merece una nota enfática del trato que le espera:

> Si no tienes dónde dormir
> toca una puerta y te abrirán,
> te abrirán hasta cierto punto
> y verás que hace frío adentro
> que aquella casa está vacía, (45)

La ternura se paga con la hostilidad y la mordida de la injusticia.[39] Sin embargo se resigna a su destino de incomprendido y de solitario porque después de la atormentada despedida ("Hasta luego, hasta que me olvides"), el poeta vuelve a su gran preocupación sobre la inhospitalidad y al simbolismo intenso de la puerta cerrada o a medio abrir y a la injusticia.

> en alguna parte me esperan
> para acusarme de algo y tengo
> yo que defenderme de algo
> nadie sabe de qué se trata (46).

La falta de lógica de los otros seres humanos, su hostilidad, y su injusticia le exigen a Neruda una reacción de igual cuantía. En la última estrofa la ambigüedad intencional de planos temporales demuestra los extremos de tal comportamiento.

> Hasta luego, hablaremos antes.
> O hablamos después, no recuerdo,
> o tal vez no nos hemos visto
> ni podemos comunicarnos (ib.).

Con una angustia enmascarada vuelve a las preguntas hechas al viento y reitera su condición de solitario: "Tengo estas costumbres de loco,/ hablo, no hay nadie y no me escucho,/ me pregunto y no me respondo (ib.). Desengañado por el hombre, el poeta busca la comunicación en otras partes, en el mundo menos complicado y más elemental a través de dos poemas que prefiguran la postura del contenido de otros libros futuros: Las piedras de Chile, Memorial de Isla Negra, Una casa en la arena, y Las piedras del cielo.

De Estravagario, "Bestiario" y "Sueño de gatos" son las dos selecciones líricas que vamos a considerar. En la primera, el poeta claramente anuncia su deseo a través de la enumeración de animales que expresa la insatisfacción con el nivel de la comunicación lograda: "quiero más comunicaciones,/ otros lenguajes, otros signos,/ quiero conocer este mundo" (162). A pesar de su desconfianza, su orientación permanece prolongadamente terrestre:

> Yo quiero hablar con muchas cosas
> y no me iré de este planeta
> sin saber qué vine a buscar,
> sin averiguar este asunto,
> y no me bastan las personas (ib.).

Este deseo de hablar con pájaros, ostras, lagartijas, zorros, pinguinos, gatos, y ovejas se subraya en verbos que apuntan hacia la comunicación en todo nivel:[40]

> Si yo pudiera hablar con pájaros,...
> Si me entendieran las ovejas, ...
> Si discutiera con los gatos, ...
> Si me escucharan las gallinas, ... (158)

y más adelante agrega: "Yo quiero hablar con las moscas,/ con la perra recién parida/ y conversar con las serpientes" (158). Y sigue la enumeración: "Yo quiero hablar con el conejo" (159), "Yo quiero conversar con la araña" (160), "Quiero conversar con los cerdos" (161), y concluye "pienso que no he aprendido aún / el ronco idioma de las ranas" (162).

Junto a los verbos hablar, entender, discutir, escuchar, conversar, conocer, y aprender, el poeta quisiera "intimar" con los rumiantes "pastando con vacas y bueyes,/ planificando con los toros" (160).

Los animales humildes son contemplados bajo una luz de benigna libertad: los perros[41] nocturnos son "pobres" e "insensatos", el conejo, erótico; las arañas, ingenieras y relojeras; las pulgas, perfectas, antiguas, sánscritas, delicadas; el cerdo, sostén de la aurora; y las ranas, dulces, sonoras. Todos se oponen al humano, cuya vida se juzga como rápida,

capitalista, y ordenada en sistemas.

La observación minuciosa del mundo animal se concentra en el gato. La contemplación del gato en un estado de descanso[42] se origina del deseo de llegar a una comunicación con su universo y lo que antecede tal comunicación es un conocimiento a fondo.

La primera estrofa se basa en el sueño total: "duerme con patas y peso,/ duerme con sus crueles uñas,/ ... / duerme con todos sus anillos ..." (95). Es evidente que el sueño del animal queda en perfecta simetría. La aliteración de la /p/ y de la /s/ poéticamente la establece. El trato metafórico de la piel cae bajo el escrutinio del poeta. Son como "anillos" que se transforman en "círculos quemados" que recuerdan los estratos rocosos de ciertas formaciones pétreas: "la geología/ de una cola de arena" (ib.) lo que complementa la perfección simétrica de los versos anteriores.

La segunda estrofa da énfasis a este sueño tan apacible al anhelar poder dormir como este ser elemental sin las preocupaciones del hombre.

Todos los movimientos sonámbulos del gato se advierten y las pausas internas y versales, largas y cortas, miman su respiración: "He visto cómo ondulaba, / durmiendo, el gato;" (95). Se percibe todo movimiento sea muscular o nervioso, como una manifestación de la noche, que el gato dormido había logrado absorber:" ... corría/ la noche en él como agua oscura,/ y a veces se iba a caer,/ se iba tal vez a despeñar/ en los desnudos ventisqueros" (95-6). Hasta los pequeños saltos se advierten y el adverbio "tal vez" establece la conjetura que sigue cuidadosamente tocando los sueños fantásticos de los seres humanos. La imaginería es igualmente benigna como la del poema anteriormente visto: "la lengua del pedernal" (95), "el seco sexo del fuego" (ib.), "un bisabuelo de tigre" (96), "tus ceremonias de obispo" (ib.), "tu bigote de piedra" (ib.) todas las que contribuyen a la gran majestuosidad felina del animal tan envidiado del poeta por su elementalidad y perfección: elementos inhallables en el mundo del

hombre tan complejo e imperfecto. El poeta ha buscado la comunicación a través del hombre y, al no lograrla, la busca en el mundo de los animales: un recurso común en los libros posteriores.

Aunque tiempo y muerte son dos conceptos que aparecen casi simultáneamente en la obra de Neruda, es necesario hacer aquí una leve distinción y ver solamente un elemento, el temporal, que aparece como asunto principal de al menos cuatro poemas de Estravagario: "Cuánto pasa en un día," "Ay qué sábados," "Las estatuas verdes," y "No me hagan caso."

En "Cuánto pasa en un día"[43] toda la primera mitad es un canto a la mutabilidad del tiempo en el nivel humano y en el natural. Desde los primeros versos, la palabra "día" asume proporciones genésicas porque tanto aquí como en la Biblia[44] no hay indicio a la duración del día y lo presenta como una extensión indefinida del tiempo. Al aceptar la premisa del poeta, se aceptan los cambios que él percibe como actividad diaria:

> Pero en un día crecen cosas,
> se venden uvas en la calle,
> cambia la piel de los tomates,
> la muchacha que te gustaba
> no volvió más a la oficina.
>
> Cambiaron de pronto el cartero.
> Las cartas ya no son las mismas.
> Varias hojas de oro y es otro:
> este árbol es ahora un rico (40).

A través de un lirismo sencillo se hace evidente que el día nerudiano es más largo que el normal y que la actividad diaria se ve en "la rapidez de un gesto instantáneo."[45] La enumeración de dichos cambios sigue mediante la próxima estrofa y se percibe como un "cambio de piel", un cambio superficial que se explorará en las últimas estrofas del poema.

> Tiene más volcanes que ayer,
> el cielo tiene nuevas nubes,
> los ríos van de otra manera.
> Además cuánto se construye!
> Yo he inaugurado centenares
> de carreteras, de edificios,

de puentes puros y delgados
como navíos o violines (ib.).[46]

De un cambio de piel superficial a un cambio de piel de mayor trascendencia cíclica el poeta se dirige a elementos de la muerte ontológica.[47] La sequedad y el frío son indicios de una entrada en la primera fase de un continuum VIDA - MUERTE - VIDA: un movimiento de VIDA - RAICES SECAS al cambio de piel[48] y una renovada existencia hecha fértil por el amor. En la vida de Neruda este cambio marca una nueva estación del alma, el otoño.

Entonces cambiamos de piel,
de uñas, de sangre, de mirada,
y tú me besas y yo salgo
a vender luz por los caminos (41).

Por igual, el pasar del tiempo se observa con mayor fuerza en la rapidez de su transcurso, Neruda y el hombre en general son seres temporales e impotentes frente al fluir de los años[49] medido por el gesto instantáneo sea a través de la caída, de una rueda, o del profundo sábado cíclico.

En "Ay que sábados más profundos" se elabora tal gesto a lo largo del contraste entre el movimiento de un tiempo-instante y una lentitud solitaria. La enumeración de actividades y de movimientos entre dos puntos representa el constante fluir temporal que se extiende por los interminables días largos.

Todas las semanas terminan
en hombres, mujeres, y arena,
y hay que correr, no perder nada,
vencer inútiles colinas,
masticar música insoluble,
volver cansados al cemento (109).

El constante fluir se reduce a una confusión de rumores indistinguibles. Desde "tanta gente en movimiento," "hombres, mujeres y arena", se enfoca la mirada al solitario prisionero detrás del doble envoltorio de la cárcel y del sábado cíclico que reduce todo a días que "ya no tienen nombres" sino la humedad del verano.

La soledad hace que el tiempo proceda en una cadena lenta de murmullos eternos que siempre se trasforman en "Sábados irritantes" (110). Esto reduce a los bañistas a "bocas y piernas" en un movimiento veloz que el hombre otoñal no puede alcanzar.

El pasar del tiempo también se nota en la contemplación de lo inmóvil. En "Las estatuas verdes sobre el techo de Notre Dame", la meditación se inicia a lo largo de un largo interrogatorio que establece poéticamente el misterio de su origen y de su destino tan velados como el momento en que se contemplan "contra los techos negros,/ contra la luz lechosa" (138). De este modo se pregunta: "qué hacen, qué hicieron antes,/ qué harán el año próximo?" (ib.).

Tras preguntar por su destino al emplear el verbo "hacer" en los tres tiempos principales de la temporalidad, el poeta vuelve al origen, divino o mortal: "ángeles, santas, reinas/ o simplemente/ estatuas/ perdidas, arrancadas" (ib.) de lugares que el tiempo ya borró, medidos en términos de un gran vacío: "parques ya sin árboles y "plazas que murieron" (ib.).

Después de la geminación inicial de la segunda estrofa, el poeta introduce el color verde cuyos matices regirán a través del resto del poema. Es un verdor que se ajusta a los distintos ángulos de consideración por toda la extensión del cuadro impresionista[50] que prepara Neruda. El "verde hierro" se transforma en el verde del agua que se metaforiza en "peces inmóviles" y "aire en el agua" cuya emoción se trasmite mediante la elipsis que sigue a la geminación: "Por qué por qué en la altura..." (138).

> Por qué, por qué en la altura
> solitaria, mujeres
> de verde hierro, de agua,
> muertas bajo la lluvia,
> indefensas, delgadas,
> como peces inmóviles
> nadando sin moverse
> como el aire en el agua? (ib.).

Nadando en la "luz lechosa" debe haber una norma que las

mantiene inmóvilmente fijas. Las normas se reducen a una; el tiempo medido por una acumulación de contactos muy leves: "letras de luz gastadas" por el movimiento suave del tiempo: lo imperceptible, cuyo toque suaviza y sacude, expresado por la anáfora al final de la estrofa: "por otra luz oscura,/ por un temblor sin besos,/ por las olas del cielo" (139). El pasar del tiempo entre lo duro y lo suave, entre lo salobre y lo suavizante de las olas del cielo cuyo ritmo invisible modera y modifica.[51]

Nos lleva el color verde al color mohoso de las monedas antiguas que ya perdieron su forma "golpeadas contra el/ semiduro infinito" y que todavía persisten en el tiempo "erectas, solitarias/ viviendo de aire y humo" (ib.) en un desafío del tiempo suspendidas entre el cielo y la tierra condenadas a un purgatorio eterno bajo la lluvia temporal. Así el Dios con mayúscula, la fuerza natural, las deja "sin desnudarse", sin convertirse en puros espíritus.[52]

El poema "No me hagan caso" es la lírica-puente entre una consideración del tiempo "per-se" y una total contemplación del tiempo y de la muerte. Para verlo hay que acudir al lado del poeta a las orillas del mar y meditar sobre las monedas del tiempo[53] y el detritus de la vida. Aquí se encuentran valiosas lecciones sobre el destino.

Junto a las cosas aparentemente inútiles se aprende la lección amenazadora del tiempo personificado y, a la vez mitificado, en los siguientes versos: "el tiempo vive junto al mar/ y cuenta y toca lo que existe" (134). Lo visto aparece en términos de un cumplirse del destino ineludible coloreado de intensas notas sentimentales.

El clima de tales enseñanzas está en el "instituto" marino encontrado sobre "la orilla azul del silencio" (135) de la soledad y la arena. Este es un mundo alejado de todo rumor, un mundo de una melancolía cuyo origen se encuentra en la contemplación de los naufragios:[54] "el suave madero perdido/ que fue mordido por las olas/ y desdeñado por la muerte" (ib.).

En este mismo poema Neruda menciona las cosas mínimas de las que le llegan tales lecciones. Nos enumera en la primera estrofa "patas violetas de cangrejos", "cabecitas de pez difunto," "sílabas suaves de madera" (134). Sin embargo, como en las Odas, éstas son las grandes cosas pequeñas que uno debe respetar y al aludir a este respeto, la metáfora se afina y las imágenes reciben otro trato. Todo se transparenta y las conchas rotas y olvidadas se convierten en "pequeños países de nácar", "pétalos ensortijados," "algodones de la tormenta," e "inútiles joyas del agua" (ib.). Los huesos del pájaro son dulces, las esponjas "labios de sombra submarina" (135), y la madera "sílabas suaves" (ib.).

A través de estas cosas tan vinculadas al tiempo presentado en un aspecto intemporal, el poeta considera lo que fue y lo que "el mar arrojó," las cosas con que "el aire jugó" y cuanto "el sol abrazó" (ib). Estos pretéritos indican el sentido de "nunca jamás", de límites, de lo que la muerte desdeñó en un abandono desgarrador mordido por las olas y gradualmente redujo a "signos delgados", "detritus" y "ceniza celeste" (135). Es una ceniza respetada del poeta porque en este gran instituto hay reflejos de la última reducción del hombre muerto, solo y abandonado.

El tiempo y la muerte influyen directamente sobre el hombre y llegan a ser su drama. Lo inevitable de la muerte en algún punto doloroso del tiempo hace que el mismo tiempo y la misma muerte se encadenen en la metafísica del poeta y del hombre en general. En "Recuerdos y semanas" lo inevitable de su llegada se estudia en términos de una rueda en una caída vertical de las noches hacia abajo cuya triple repetición intensifica la dirección hacia la muerte. Al comprender estas notas básicas se puede volver al texto para considerar la estructura y la anécdota.

El día y su trayectoria son el asunto y Neruda, al emplear la transformación de día en hombre y de hombre en noche, logra poetizar la trayectoria del hombre como ser para la muerte.

Por esta razón el símbolo de la rueda en una caída se extiende al hombre sencillo: "Seguí un día cualquiera,/ quise saber qué se hacen,/ dónde van, dónde mueren" (97). Las pausas de los primeros versos indican las pausas de los pasos del hombre-día.

> Por el mar, por las islas,
> por ácidas praderas
> se perdió, y yo seguía,
> escondido detrás
> de un árbol o una piedra (ib.).

De este modo el primer momento del poema refleja la extensión del simbolismo de la rueda convertida en semanas enrolladas y la acción de la primera estrofa se convierte de nuevo en la rapidez del instante y la imagen de la "luz desteñida por veloces movimientos atestigua - lo borroso de todo en gran simultaneidad. Las semanas marchan adelante: el día despejado se convierte en otro nublado a la manera de la Time Machine de Wells.[55]

> Las semanas se enrollan,
> se hacen nubes, se pierden,
> se esconden en el cielo,
> allí depositadas
> como luz desteñida (98).

El tiempo aparece como "largo" y "corto" según la visión de los testigos reducidos a dos de nombre común, Pedro y Rosa, por antonomasia representativos de la humanidad. Tiempo largo o tiempo corto, los dos llegan al final: "dejan de palpitar" (98). El sentido vacío del tiempo se registra en esos versos y pasan al olvido hasta que florezcan de nuevo mediante el recuerdo cuya labor dificultosa se mide en las acciones preliminares atemporalizadas por la presencia del presente: "las abre, las extiende/ las golpea ..." (ib.).[56]

El sentido de vacío y la impotencia frente al pasar del tiempo surgen de nuevo en "Al pie desde su niño." Aquí el pie aparece como el símbolo de la vida, sinécdoque del ser total que pronto acabará en la muerte:

este pie ... apenas tuvo tiempo
de estar desnudo en el amor o el sueño
caminó, caminaron
hasta que el hombre entero se detuvo (60).

En la sencillez de forma, tema, y estructura semejante a la de las Odas, Neruda traza la vida del ser desde la inocencia de la niñez, de la exploración infantil del no saber qué, de querer ser manzana o mariposa a las duras experiencias de la vida que lo maduran expresadas por "vidrios", "piedras," "calles," y "escaleras" resumidas en "los caminos de la tierra dura" y hiriente (59). Por fin el primer par de zapatos y el movimiento de la clara luz de la inocencia a la oscuridad, soledad, y aislamiento de una vida más seria.

El pie del niño entonces
fue derrotado, cayó
en la batalla,
fue prisionero,
condenado a vivir en un zapato (ib.).

Y sin luz, sin advertirse el tiempo se alarga sintácticamente representado por los gerundios del progresivo: "fue conociendo" y "explorando la vida como un ciego" (ib.).

La cuarta estrofa poetiza el movimiento temporal a lo largo del cambio de un par de zapatos a otro. Zapatos y cambios magníficamente elaborados a través del recurso de la doble transformación[57] de pie de niño a pie de adulto y de zapato de "cuerno duro" o de "reptil sin ojos" o "cabezas triangulares de gusano" (59-60) o, a través de símbolos más elementales como el suave "pétalo" de la uña y los "mínimos volcanes de la muerte" de los callos. La acción, regida por el pretérito, indica "la anterioridad de toda la acción."[58] Así que Neruda se impone por encima de todo y lo ve desde su principio hasta su final y nos cuenta:

Aquellas suaves uñas
de cuarzo, de racimo,
se endurecieron, se mudaron
en opaca substancia, en cuerno duro,
y los pequeños pétalos del niño
se aplastaron, se desequilibraron,
tomaron triangulares de gusano (ib.).

De lo suave a lo duro, de lo niño a lo adulto, de lo perfecto de la forma ("pétalos") a lo imperfecto de pies aplastados y desequilibrados, los pies del niño se van convirtiendo en los pies del hombre-adulto, encallecidos y viejos, encaminados hacia la muerte. Tal trayecto se expresa en la metáfora fría de "mínimos volcanes de la muerte" (60) que, aunque inaceptables, brotan inexorablemente.

Los versos de la quinta estrofa se adelgazan y el ritmo es el de una marcha por todas partes indicada por la presencia de muchos adverbios de lugar: "arriba", "abajo," "afuera," "adentro," "adelante", sin parar en movimientos continuos por minas, campos, almacenes, ministerios para volverse a reintegrar a la tierra en la posibilidad de volver al continuum o al eterno retorno de las eternas transformaciones: "para que volara/ o para que pudiera/ ser una manzana" (61).

Así lo más desesperado para el hombre es la falta de una respuesta en torno al problema de lo que pasa después de muerto. Para el poeta no es un problema nuevo. En la "Oda a Jorge Manrique" se refiere a "la eternidad vacía" (I, 1290), y en la "Oda a unas flores amarillas" se lee "Polvo somos seremos" (I, 1454). Aquí se señala una posible solución para rescatar la vida de lo nulo y de lo vacío: una reintegración a la tierra para nacer de nuevo.[59]

Sin esta posibilidad la angustia del poeta ateo sería demasiada. Por esta razón en Estravagario repercute el problema del más allá frente al tiempo y a la muerte. El símbolo del reloj en "Ya se fue la ciudad" casi recuerda el soneto de Quevedo titulado "El reloj de arena." La marcha inexorable del tiempo se expresa en el vacío de toda sustancia vital: "los días son pequeñas y pasajeras uvas,/ los meses se destiñen descolgados del tiempo" (15).

Se considera la muerte como un viaje a los orígenes, un viaje "hacia atrás" y el minuto que se va es representado por un proyectil de una "inmutable artillería" (ib.). El cual se apunta hacia el hombre "y de pronto nos queda sólo un año

para irnos,/ un mes, un día y llega la muerte al calendario" (15) cuyas hojas conducen a la muerte. La vida misma se compara al rápido fluir de un río indetenible hasta su desembocadura en la muerte oceánica.

> Nadie pudo parar el agua que huye,
> no se detuvo con amor ni pensamiento,
> siguió, siguió corriendo entre el sol y los seres,
> y nos mató su estrofa pasajera (ib.)

El alternarse de los tiempos: presente (" lleva"), pretérito ("fuimos), presente ("queda"), futuro ("viviremos"), y pretérito ("quedaron") apunta la intemporalidad de la muerte. Los símbolos externos del hombre, los "trajes y el "orgullo", hacen alusión a la vanidad de lo humano frente a lo inevitable que es la muerte. De interés sintáctico también son los términos negativos que aparecen: "sin ser", "no ser", "ni sombra," "ni polvo," "ni palabra," se reducen a un vacío inextricable, una gradual pérdida de sustancia material que acaba en el completo no ser: la nada. Así el Neruda desesperado percibe una muerte sin un más allá, sin salvación, el angustiado final de la existencia humana. En versos que recuerdan lo desgarrador de Amado Nervo, escribe Neruda:

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

Cada verso de la última estrofa suena a muerte:

> 1 caemos en el tiempo, tendidos,
> 2 muertos,
> 3 sin ser, hasta no ser ni sombra,
> 4 ni polvo, no palabra,
> 5 no viviremos más
> 6 se quedaron vacíos los trajes y el orgullo.

En el poema que recuerda las greguerías de Gómez de la Serna, "Por boca cerrada entran las moscas, la finalidad de la muerte imposibilita la revelación de las verdaderas esencias de las infinitas cosas que el hombre continúa desconociendo

expresadas por las preguntas elementales que forman el primer momento del poema (143-4). El hombre es muy limitado y su máximo límite es la muerte. Es como si toda la vida del hombre estuviera entre una serie de preguntas que no se contestan. Lo que se deja para después de la muerte ya no importa puesto que el hombre ya no puede reaccionar. El ritmo lento de las palabras largas de los últimos versos demuestran la gradual llegada a la anticipada conclusión: "Es tan poco lo que sabemos/ y tanto lo que presumimos/ y tan lentamente aprendemos,/ que preguntamos y morimos" (144-5). Más adelante la conclusión la frustración del no ser encuentra los siguientes versos:

> y allí cuando el viento recorra
> los huecos de tu calavera
> te revelará tanto enigma,
> susurrándote la verdad
> donde estuvieron tus orejas (145)[61]

La tristeza frente a la muerte se expresa en el nivel más desgarradoramente personal en "Vuelve el amigo." La muerte física de un amigo les da a los sobrevivientes una oportunidad más para recordarlo o para olvidarlo. El olvidarlo equivale a matarlo una vez por todas: "Te busca hasta encontrarte/ para que tú lo mates" (115). En las primeras semanas después de muerto su desaparición ocupa todo el tiempo. Los gerundios precisan más tal acción: "andando,/ conversando, comiendo,/ de su fallecimiento" (ib.).

Con el pasar del tiempo, el recuerdo se borra y el amigo muere definitivamente. Ya nadie piensa en él: "ya se murió y apenas se le nombra./ Pasó su nombre y nadie lo detuvo" (115). Esta es la gran preocupación de Neruda; el olvido después de la muerte. Así lo desgarrador del nivel impersonal de "Ya se fue la ciudad" y "Por boca cerrada entran moscas" se convierte en el profundo dolor de una posibilidad atormentadora. La última estrofa con sus pretéritos de acción ya completamente terminada comunica toda la emoción del poeta. El muerto volvió a través del recuerdo vivo y pidió solamente la perdurabilidad de la memoria: "El buscó

nuestros ojos implorando./ No lo quisimos ver y no lo vimos" (ib.). Borroso y vago el recuerdo de este amigo se fue y, en la intemporalidad del presente de indicativo, "no vuelve más, ya no lo quiere nadie" (ib.).[62]

El tema de la muerte conduce a Quevedo que se convierte en su piedra de toque, "la roca tumultosa."[63] La definición que da Quevedo de la fragilidad y de la vanidad de las cosas, de la pequeñez del hombre tiene su eco en la obra lírica de Neruda.[64] Comunica el mismo sentido agudo del transcurso del tiempo y la misma negrura fúnebre. Creemos que en el poeta este sentido agudo es más hondo y desesperado porque niega la existencia de un más allá y admite un vacío tras la muerte que no se ve en el Quevedo católico. Sólo cuando nuestro poeta descubre el amor de otoño siente la urgencia de destruir tal perspectiva lúgubre y vencer esta causa principal de su angustia.[65]

Se percibe más fuerte aún la misma inquietud de angustia frente a la finitud en otros poemas de Estravagario.[66] "Olvidado en otoño" repite e intensifica el tema de la soledad al ajustarse a una anécdota de la larga espera que parece superar toda temporalidad. Es una espera prolongada que se convierte en el olvido, el mismo olvido tan temido en los versos anteriores. Sin embargo, esta vez, el amigo no es el olvidado sino el poeta mismo que espera en una angustiada temporalidad frente a su mortalidad, frente a su finitud, y frente a un olvido que conduce a la desesperación en un invierno frío de muerte y de una sal desgastadora.

La repetición de términos tales como "solo," "sin nadie," "vacío," subraya la profundidad de la emoción, de la angustia; una emoción comunicada a la naturaleza, a las últimas hojas del invierno que "caían como lágrimas" (75).

> Me quedé solo
> como un caballo solo
> cuando en el pasto no hay noche ni día,
> sino sal del invierno (74).

En su espera, pura anécdota o pura verdad, conjetura la angustia de su finitud e intenta una minimización de su

emoción a través de adverbios y adjetivos como "tontamente" y "pasajeramente," loca y el sustantivo "nada" que no logran confundir ni al lector ni al crítico. Este es el Neruda que contempla el tiempo como una rueda que da vueltas en una caída vertical, el hombre perdido en la "instantánea soledad" (ib.), el ser "disparado por la más inmutable artillería,"[67] el hombre que configura su realidad mediante los agudos símbolos de la caída total.

De igual fuerza es "Las viejas del océano" que comparten con el poeta la soledad de la vejez. Aquí el mar es "grave" y "obsceno;" las olas "terroristas" y el poeta emplea adjetivos de aspecto negativo por la indiferencia demostrada por el eterno mar frente a las viejas, figuras máximas de la temporalidad.[68] Las viejas llegan llenas de las características de su edad como expresada por la breve anáfora: "con anudados pañolones,/ con frágiles pies quebradizos" (76). La doble modificación del sustantivo "pies" intensifica lo frágil de la finita vida humana comparada a lo poderoso del infinito mar inmortal. Vienen y se sientan. Todo movimiento se para salvo el del mar y la anáfora de los versos paralelos completa el contraste: "sin cambiar de ojos ni de manos/ sin cambiar de nube o silencio" (ib.). El siguiente terceto atestigua la única fuente de movimiento. La aliterativa /r/ de "rompe y rasga," palabras descriptivas de acciones bruscas y destructoras más el fluir estruendoso de "toro y trompeta" (ib.), claramente brindan el contraste.

La cuarta estrofa claramente coloca a las tristes viejas frente a su condición temporal. La /s/ aliterativa del primer verso establece su orden que se aclara en el verso siguiente a través de la metáfora "como en un barco transparente" o barco simbólico de la nave mitológica utilizada para cruzar al submundo de los muertos. Por esta referencia el último verso tiene que considerar las olas como "terroristas" o portadoras del terror salobre del desgaste.

Las viejas son las mujeres de todas partes: hermanas, tías, madres, hijas surgidas todas de la intimidad de la

vida de uno. Son seres que se enfrentan a su destino, "el frío y ardiente vacío" sin más allá, sin nada sino únicamente con el no ser de una muerte simbolizada por la "soledad llena de llamas"- de destrucción y de descomposición. De todas partes, de todos los pasados vienen: de los "crepúsculos quemados" por el tiempo, de las "casas que fueron fragantes" de vida y amor.[69] Allá en la arena simbólica del tiempo escriben los "signos" a los cuales se ha reducido toda acción humana rápidamente borrados por el mar. No pesan las acciones vanas de seres finitos frente a la fría inmortalidad de la naturaleza. En la última estrofa las viejas se van, desaparecen dejando solamente el mar cuyas "olas desbocadas viajan" libres de todo vínculo mortal.

La soledad y la angustia vuelven a expresarse de manera distinta en "Sucedió en invierno" que asume las proporciones de una casa abandonada,[70] una casa una vez fragante de vida. El vacío se confabula según lo desvencijado,[71] lo doloroso, lo gris, y lo inmóvil de una "cocina dolorosa" cuya fragancia de "cebolla muerta" impregna lo desarticulado del ambiente de "podrida soledad" (116-7). En este vacío tétrico, grisáceo, e invernal crece la nostalgia de otros momentos alejados y desaparecidos cuyo eje principal de verso parece ser "allí estuvo":

> y en la mesa me recliné
> porque allí estuvo la alegría,
> el pan, el vino, el estofado
> las conversaciones con ropa,
> con indiferentes oficios,
> con casamientos delicados:
> pero estaba muda la mesa
> como si no tuviera lengua (116-7).

La presencia de la muerte abunda entre lo roto, lo desmantelado, lo silencioso, y lo desarticulado de puertas y ventanas cuyo crujir y relinchar era

> como si quisieran partir
> a otra república, a otro invierno,
> donde la luz y las cortinas
> tuvieran color de cerveza (118).

Salir de sus marcos o de sus límites: pero tanto la casa como el hombre están condenados a su destino y anhelan poder volver a la alegre luz dorada a pesar del hecho de que este destino, como ya estudiado en "Recuerdos y semanas" y en "Olvidado en otoño," sigue en una línea verticalmente recta hacia la muerte.

En este mismo poema, cargado de tanto misterio, como un cuento de hadas,[72] el poeta vuelve a la realidad y niega la existencia de tal casa sentimental al volverse a poner su careta sonriente.[73]

Se termina esta sección de la angustia frente a la finitud con "Estación inmóvil." Desde los primeros versos se advierte la pregunta atormentadora del poeta en busca de la inmortalidad y de la sobrevivencia: "Quiero no saber ni soñar/ Quién puede enseñarme a no ser,/ a vivir sin seguir viviendo?" (78).[74]

Le interesa sobrevivir la muerte ontológica, la del ser físico y, por eso, busca quien se lo enseñe. El verso "a vivir sin seguir viviendo" alude claramente a este hecho. El poeta ve una continuidad en el agua, en el cielo, y en las piedras vistas simbólicamente como el orígen.

Su empeño es detener la naturaleza y estudiarla de cerca. Para el poeta, debe haber algún hilo entre hombre y naturaleza. Insiste en "inmóvil" para estudiar su logos, la "secreta vida" tan compleja y vital "como una ciudad subterránea. Claramente el poeta se refiere a los ciclos naturales del continuum, de esta vida que parece brotar de la muerte y anhela saber si hay una relación entre el hombre y el universo y si son uno en un antropocentrismo vital.[75] Quisiera que pasara el tiempo hasta que surgiera de nuevo la vida en las glorias de una resurrección de grandes germinaciones.

> hasta regresar con los pasos
> de la primavera enterrada,
> de lo que yacía perdido,
> inacabablemente inmóvil
> y que ahora sube desde no ser
> a ser una rama florida (78).

La inquietud metafísica: la esperanza de una continuada existencia

Filosóficamente, la angustia y la esperanza se nutren una de otra[76] y el filósofo Ferrater Mora agrega:

> Podría concebirse la vida como un continuo tránsito de la una a la otra, sin jamás detenerse en ninguna; esperanza y angustia parecen igualmente necesarias para que la existencia humana mantenga su modo de ser esencialmente contradictorio.[77]

A través del poema anterior es obvio el pacto que el poeta ha hecho con la tierra. En "El perezoso" anuncia que no quiere "cambiar de planeta" (157) lo que expresa su satisfacción con las cosas terrestres. A lo largo de las cosechas y germinaciones, el poeta ve la posibilidad de una esperanza total que abarca todo ángulo de la sobrevivencia.[78] De esta manera Neruda puede interpretar todo en términos más positivos de alegría: "En Chile bailan las cerezas,/ cantan las muchachas oscuras" (156); de brillantez: "El sol toca todas las puertas/ y hace milagros con el trigo" (ib.); de cambio temporal: al emplear términos tales como "un niño tierno" y "la voz de un marinero" (ib.); de claros matices cromáticos: "un topacio,/ una amapola y un incendio" (ib.).

Además la promesa se eleva a la dimensión amorosa de la mujer-greda cuyo amor ofrece otras posibilidades.[79]

> Mi casa tiene mar y tierra,
> mi mujer tiene grandes ojos
> color de avellana silvestre,
> cuando viene la noche el mar
> se viste de blanco y de verde
> y luego la luna en la espuma
> sueño como novia marina (157).

La mujer-greda se pone en contacto con los poderes germinantes de mar y, por ende, en ella se concentran todos los poderes planetarios.[80]

Ya llegó el momento de formalizar los vínculos entre la tierra y el hombre. En "Sonata con algunos pinos" esto se logra: "hagamos profesión terrestre/ toquemos tierra con el

alma" (92). Es la naturaleza el refrescante alivio que le hace falta al hombre cansado de su constante y dolorosa angustia:

> hay tierras dentro de la tierra
> pequeñas patrias descuidadas[81]
>
> . . . .
>
> hay que conocer ciertas piedras
> llenas de rayos y secretos[82]

y más adelante añade: "conocer un poco de la tierra/ dar a tu mujer nuevos besos."[83] La tierra es sinónimo de una vida que germina por dentro, de una renovada vida que surge de la muerte en un eterno continuum cíclico de VIDA - MUERTE - VIDA: "hay un sabor de sol salado/ y sube en las algas mortuorias/ olor a parto y pudridero (89-91) (lo subrayado es nuestro). Este olor a parto y pudridero conlleva la idea de una renovación total y vital en un movimiento simultáneo entre la vida y la muerte. La conversación con las raíces es la base de la nuevamente encontrada energía y esperanza.

En "Pacaypallá" el poeta alude a una dirección sin aparente orientación pero que a lo largo le conduce a las mismas raíces de su canto. Es la tierra que le da vueltas como si fuera la piedra dentro de un hondo enloquecido que, al azar, le tirara al sur geográfico, al Temuco de su juventud, a la Isla Negra de su madurez, al campo de su pequeño universo entre "el sistema estrellado de las olas,/ el desorden abrupto de las piedras" (ib.). Neruda recoge su lira y canta solo en el centro de un gran torbellino la canción del ser que anda entre lo finito y lo infinito, lo perdido y lo encontrado, y entre lo angustioso y lo esperanzado. En el medio de la gran soledad oceánica inspirado al canto se encuentra desorientado hasta que "suben y bajan flores indecibles" que le darán la identificación que busca con el mar ("agua") y la tierra ("arena") entrelazado a través de la correlación reiterativa de los últimos versos:

> con este corazón fresco y cansado
> que pertenece al agua y a la arena

que vuelve a distribuirse de nuevo en los dos versos finales: "al territorio seco de la orilla,/ a la batalla blanca de la espuma" (125). Fresco, agua, espuma se relaciona y se opone a la combinación cansado, arena, seco:

1	a (fresco)	b (cansado)
2	a (agua)	b (arena)
3	B (orilla)	
4	A (espuma)[84]	

Para asegurarse de su recién descubierta esperanza, acude al recuerdo porque él ve una gran necesidad de reconstruir el clima de la infancia. Así en "Carta para que me manden madera" recurre al símbolo de la madera. Recuerda todo lo que escribió cuatro años antes (1954) en Infancia y poesía que se refería a los días de la primera juventud: "Desde entonces la madera ha sido ... un elemento natural de mi vida (I, 30-1)." En este presente poema la madera es el vehículo por el que regresa al clima esencial. La madera se emplea en una serie de términos equivalentes: tablas, tablones, vigas, listones, tejuelas, etc., con claras notas sentimentales: "tablas claras y tablas rojas" (130). Aquí se establece la identidad de un clima espiritual entre poeta y paisaje natal: "tienen mi edad esas maderas,/ tuvimos las mismas raíces" (130). En la próxima estrofa se concreta aún más la identidad con una mínima nota de duda:

> Cuando se abra la puerta y entren
> los fragmentos de la montaña
> voy a respirar y tocar
> lo que tal vez sigo siendo:
> madera de los bosques fríos,
> madera dura de Temuco, (ib.)[85]

El sentimiento surge y crece a través de la cuenta dada de un bien perdido, esa "sombra verde" (129) de la selva. En una pregunta cuya respuesta tendrá que ser negativa, el poeta reconoce el valor espiritual de su pérdida a través del tiempo. El reencuentro se da en los tonos tristes de una separación dura.

Yo perdí la lluvia y el viento
y qué he ganado, me preguntas?
Porque perdí la sombra verde
a veces me ahogo y me muero:
es mi alma que no está contenta
y busco bajo mis zapatos
cosas gastadas o perdidas (ib.).

En este panorama que recuerda tantos párrafos de Infancia y poesía y que prefigura tantos versos del primer tomo del Memorial de Isla Negra el poeta reconstruye no solamente el momento del reencuentro con la tierra y de su redescubrimiento de la esperanza sino también el hilo de su autobiografía, de los trenes y de su padre que se explorarán las próximas secciones de este capítulo.

El poema es un anhelo de construir lo que amó y ama. Por eso pide la madera. La anáfora nos comunica la idea que tiene que permanecer entre sus raíces terrestres.

Y ahora para las paredes,
para las ventanas y el suelo,
para el techo, para las sábanas,
para los platos y la mesa
tráiganme maderas oscuras
secretas como la montaña, (ib.).

El repudio de la muerte, el anonimato del olvido, también se advierte como asunto secundario de ciertos poemas como "Cuánto pasa en un día", cuyos versos presentan la muerte ontológica como una proyección hacia la continuada existencia a base del amor impulsor de Matilde: ("y tú me besas y yo salgo/ a vender luz por los caminos").[41] El beso, manifestación, en este caso, del amor es lo que incita a salir de su cáscara de inquietudes para cantar en la claridad de la luz vital. Es este canto la prolongación de su ser y el deseo "que te quieran y que no conozcas la muerte" (25).

II. El amor otoñal: Matilde Urrutia

Un aspecto del repudio de la muerte se da a través de su amor otoñal, la personificación de su Sur y de sus raíces.

En los versos finos de "Testamento de otoño" se refiere a ella en términos no sólo positivos sino también terrestres. Las metáforas la identifican como "arbolito del sur," "avellano en agosto" (169). Cada elemento precisa más la identificación: arbolito - avellano, sur - agosto.

La celebración de la mujer amada: la mujer-greda, la mujer celeste se completa en una estrofa regida por el adjetivo "suculento" cuyo valor de "panadería" y de "escabeche" (1690-70) la convierte no solamente en sustancia nutricia sino también en otra manifestación de lo universal y de lo particular de su extensión: de la panadería al plato típico de la región chilena de donde ella proviene. El aroma del escabeche de cebolla es para Neruda el del sur chileno, la fragancia de su amada. Para el poeta, Matilde Urrutia reúne lo exótico y lo erótico, la tierra y el mar.

Su sonrisa de "piano que ríe" le trae el primero de una serie de recuerdos del clima de su infancia: las mujeres de piel de avellano y las campesinas de Coihueco. La extensión de la imagen del piano le invade totalmente porque es Matilde la que exuda una música dulce a través de una ondulación del pelo y de las pestañas. La música de su rostro es una melodía que se extiende a todo su cuerpo: "aroma de hojas quemadas" (171) y "fragancia de frutillas" (ib.) que se totaliza en "todos los secretos perfumes" del sur. Estas son las presencias que parecen ahondarse en el tiempo y en la más íntima dimensión de su espíritu. Las "ceremonias lluviosas" de las "antiguas tierras y martirios" todavía cantan tanto en ella como en él: "en nuestra arcilla ensangrentada" (170).

La ve en términos de una batalla y de una victoria araucana. Así la "flecha perdida" y la "medalla de guerrero" le remontan a su origen común:

> ... tu boca me traía
> antepasados manantiales,
> citas en bosque de otra edad,
> oscuros tambores mojados: (170-1)

La aliteración de la /o/ y de la /u/ es la llamada del reencuentro con un aspecto del amor americano ya cantado en las

"Alturas de Machu Picchu." Aquí con Matilde todo se renueva y la distancia entre el tiempo remoto y borroso del pasado y el momento actual se comunica mediante dos adverbios de distinta categoría: de lugar ("lejos") y de tiempo ("cuando"). La enumeración de "antepasados", "citas," y "tambores" se interrumpe para presentar la afirmación de una continuidad en el tiempo a través de las raíces que son ella.

> de pronto oí que me llamaban
> era de lejos y de cuando:
> me acerqué al antiguo follaje
> y besé mi sangre en tu boca,
> corazón mío, mi araucana (171).

De esta manera Matilde se hace su eterna compañera a lo largo del transcurso temporal del "alto otoño del mar" a través de su propio otoño que se prolongará hasta un breve y activo invierno.

> Y tú inclinada en mi trabajo
> con tu pasión y tu paciencia
> deletreando las patas verdes,
> las telarañas de mi mortal caligrafía (ib.)

El acto de deletrear es lo que hará inmortal su caligrafía. Las líneas y las telarañas de su letra llegarán a la trascendencia por la labor de Matilde. De este modo los vocablos "patas," "telarañas, e "insectos" se convertirán en la letra de los poemas que lo sobrevivirán y que lo inmortalizarán. El amor y la obra se han vuelto, junto a las raíces de su tierra, garantías de una existencia y de una infinitud.

La situación del poeta al final de Estravagario es la de un hombre que se lo debe todo a este amor otoñal. Por eso la gratitud se extiende y respira sobre la tierra y sobre el mar expresándose a través de una anáfora que lo reúne todo.

> Todo te lo debo a ti,
> tórtola desencadenada,
> mi codorniza capetona,
> mi jilguero de las montañas,
> mi campesina de Coihueco (172).

Pablo Neruda repudia la muerte a través de este canto al amor. "Los pies secos de la muerte" (ib.) pueden pisarle

el cuerpo y las "siete capas de polvo" lo pueden reclamar pero podrá reafirmar lo inmortal de su sustancia en el retorno a la tierra: "lo más inclemente que tuve,/ lo más insano y más ferviente/ vuelve a la tierra y vuelve a ser: (173). El último verso es la proclamación de la inmortalidad a través del continuum del ciclo natural VIDA - MUERTE - VIDA.[86]

Hernán Loyola considera el poema "Con ella" el acto matrimonial de la pareja[87] porque en él se establece lo que se llama una confluencia de planos que plantea la situación de Matilde como la dama salvaje de los Versos del capitán y como la reina de Isla Negra a partir de Estravagario.

Los infortunios del tiempo[88] surgen de nuevo a partir de la primera estrofa pero mano a mano lo vivirán. Por eso le pide su mano y, en la construcción paralelística de los últimos dos versos le anuncia su propósito: "vamos a subir y sufrir,/ vamos a sentir y saltar" (28). Lo más interesante es el verbo"saltar"que parece indicar que juntos darán el salto y trascenderán no solamente el tiempo de los infortunios sino también el tiempo en general.

La segunda estrofa inicia la confluencia de planos que se mencionó en un párrafo anterior. Aquí Neruda logra presentar a Matilde Urrutia como era en los Versos del capitán y como es en el momento de Estravagario. Esta técnica, como se verá, se extiende a la tercera y última estrofa.

El primer verso de la segunda estrofa lee: "Somos de nuevo la pareja" lo que vuelve a plantear la idea de pareja de otro momento, el de Capri con cierta proyección hacia la vida casada. El tiempo duro de la primera estrofa es el tiempo largo de su nuevo encuentro.

La tercera estrofa subraya la idea de confluencia ya establecida desde la segunda estrofa, una dependencia mutua: "nos necesitamos" en todos los altibajos de la vida: "no solo para los claveles,/ no solo para la miel." Se asocia no solamente a los "lugares hirsutos" y a los nidos "ásperos de roca" de su estancia en Capri sino también una proyección hacia el ahora "para lavar y hacer el fuego" en su casa de

Isla Negra. Cuando el hablante se refiere, al final de la segunda estrofa, a la "cesta", a la "pala", a los "zapatos" y a la "ropa" hace una integración del amor y del trabajo: los dos en función de un solo ser de "cuatro manos y cuatro ojos" en un desafío del infinito, en una derrota del tiempo. Como en "Testamento de otoño" el amor principalmente y el trabajo visto en dimensiones del amor lo vence todo y les promete una continuada existencia eterna.

El poema "Amor" resume el contenido de casi todos los poemas de Estravagario dedicados a su nueva felicidad. Vuelve Neruda al "Te debo" del "Testamento de otoño". La geminación enfática del primer verso extiende este tema por un período largo e indeterminado medido solamente en el pasar de los días. Su deuda a Matilde Urrutia se convierte en una nueva procupación. La doble interrogación al final de las primeras dos estrofas, su "cómo" y su "cuándo", atestigua la dimensión de su deuda.

A través de la trasparencia de Matilde toda la naturaleza se viste de la frescura primaveral y se entrega a grandes movimientos de un nuevo despertar vital: "La primavera sanguinaria," el movimiento de los zorros que "salen de sus cuevas," y el de las serpientes que "beben rocío." Los contactos renovados dentro de la naturaleza son la celebración de una nueva dicha ilimitada.

> Y yo voy contigo en las hojas,
> entre los pinos y el silencio
> y me pregunto si esta dicha
> debe pagarla cómo y cuándo (93).

Pinos, hojas, y silencio,[89] los tres grados de la germinación dentro del continuum: entre ellos va la pareja en una profunda e íntima relación.

Matilde, la mujer-greda, contemplada desde dentro de la selva primaveral, se coloca por encima de las maravillas naturales.

De todas las cosas que he visto
a ti quiero seguirte viendo,
de todo lo que he tocado,
sólo tu piel quiero ir tocando:
amo tu risa de naranja,
me gustas cuando estás dormida (93).

Más allá de toda experiencia anterior ella se convierte en objeto principal de la contemplación amorosa: "yo vivo viéndote y amándote, / naturalmente enamorado" (ib.). Es parte de su propio ser amarla y contemplarla mediante una larga mirada hacia lo infinito en las acciones progresivas de los gerundios.

El suyo es un amor que crece: "Me gustas cada tarde más" (94). En las breves separaciones hay una sombra que enegrece la luz dulce de la ráfaga fecundante, móvil de toda la naturaleza.

En la última estrofa se explican las dimensiones de su amor y sirve de antícipo de dos momentos que brotarán en los Cien sonetos de amor.[90] El amor debe ocupar y ocupa todos los extremos de su extensión y todos los extremos de su emoción:

Por eso te amo y no por eso,
por tantas cosas y tan pocas,
y así debe ser el amor
entrecerrado y general,
particular y pavoroso,
embanderado y enlutado,
florido como las estrellas
y sin medida como un beso (ib.).

III. El retrato autobiográfico

Una de las notas constantes de la obra de Neruda es la llamada "reflexividad autobiográfica"[91] advertida desde un momento muy temprano en su poesía. La crítica señala "Estos quince años míos" (1919) y "Sensación autobiográfica" (1920) como dos ejemplos de autobiografismo juvenil seguidos de "Farewell" (1923), "Tango del viudo" y "Enfermedades en mi casa", dos poemas autobiográficos de la Residencia en la

tierra.[92] De fecha más reciente, 1954, siempre se citan las conferencias de raíz personal dictadas en la Universidad de Chile cuya primera sesión[93] inicia todas las ediciones de las Obras completas. La reflexión autobiográfica en forma poética anterior a Estravagario se encuentra colocada en dos capítulos del Canto general: la primera serie de "Alturas de Macchu Picchú" y en todo el impresionante "Yo soy" en que su yo cierto, concreto, optimista, y titular se fracciona en un nosotros a veces dudoso, contradictorio, y pesimista de Estravagario. De todas formas deducimos junto al crítico Loyola que "este enraizamiento en el acontecer del poeta resulta casi un axioma permanente en la construcción lírica nerudiana."[94] En las palabras del propio poeta se oye que "el corazón de los poetas es como todos los corazones, una interminable alcachofa que incluye hojas para la vanidad: "entonces iré sacando las hojas de la vanidad para consumirlas entre nosotros" (I, 25).

Esta sección se divide en cuatro momentos autobiográficos vistos a través de Estravagario. Los poemas se organizan de la siguiente manera: (A) La organización de sus pensamientos hacia una voluntad memorialista del otoño, (B) El florecimiento del recuerdo, primero de modo disperso y luego en la forma de una programación ordenada, (C) El poeta frente a su empeño: la desesperación del recuerdo, y (D) El Neruda de hoy: los recuerdos y momentos del ahora surgidos desde sus experiencias concretas y precisas. La suma de estos momentos completa el autorretrato del poeta hasta 1958 y ofrece unas mínimas proyecciones hacia el momento posterior.

(A) La organización hacia una voluntad memorialista del otoño

Los versos iniciales de "No me pregunten" anuncian la presencia de recuerdos y nostalgias que llevan el peso de "piedras desmesuradas" (53) dentro de su corazón de poeta. El empeño de Neruda es contar enfrentado a lo difícil que es recordar a través de un tiempo reducido a una lluvia cuyas gotas le tocan ordenar: "la lluvia hubiera caído,/ sin

descansar, en mi memoria" (ib.). Para ordenar tales recuerdos el poeta pide tiempo en la forma de una triple negación fría cuyo último elemento queda separado y, por ende, intensifica el "no saber" del momento organizador: "No me pregunten por aquello./ No sé de lo que están hablando./ No supe yo lo que pasó" (ib.). Así el recuerdo de su pasado se compara a una andanza entre "niebla y niebla" como si durmiera durante gran parte de su vida. El viaje vital sin rumbo gira alrededor de dos gerundios: "pensando" y "buscando", sinónimos de su diario existir. Lo impreciso de su búsqueda se centra alrededor de un vocabulario que precisa un vagar entre lo inmóvil y lo móvil, entre lo constante y lo contradictorio, entre lo que quisiera recordar y lo que quisiera olvidar. Entre piedras, sombra, y sangre el poeta, entregado a un ir y venir público, habla del yo atormentado por dentro.

> Se confunden mis derroteros
> y si oyen ladrar la tristeza
> cerca de mi casa, es mentira:
> el tiempo claro es el amor,
> el tiempo perdido es el llanto (54).

En la última estrofa hay una nueva toma de su posición inicial: hay tanto que recordar y contar que recomienda que el lector o los lectores "toquen aquí, sobre el chaleco,/ y verán cómo me palpita/ un saco de piedras oscuras" (ib.) que quieren tomar forma, que quieren expresarse.

"Aquellos días" demuestra un intento de organización que revela ciertos dispersos recuerdos que se ordenarán en otros poemas con mayor precisión. Cada estrofa repite más o menos la misma serie de recuerdos. Referencias hay a su vida diplomática en el Este, a sus años como senador, a su juventud entre muchachas imprecisas que se concreta en Josie Bliss, a sus días de carencia y a los días de abundancia, y a su vida sentimental de hombre casado.

> Me fuí sin duda a titular
> de caballero caminante,
> me puse todos los sombreros,
> conocí muchachas veloces,

comí arena, comí sardinas,
y me casé de cuando en cuando (55).

Lamenta en la segunda estrofa no poder recordarlo todo, lo positivo y lo negativo: "lo rico que fuí y no fuí" (ib.) entre la compañía de los zapatos que entraban a toda hora y la soledad y el hambre que lo mantenían en el Maruri estudiantil. Todo influye en las acciones de uno y por eso se refiere al "doble fondo" de las alegrías; el feliz recuerdo de hechos ocurridos en el pasado que influye hoy como "placer antiguo" proyectándose siempre hacia el futuro. El feliz recuerdo se amarga al pensar el poeta en lo que no pudo ver o por el idealismo de la juventud o por no querer verlo, a la vez, lamenta el poco tiempo que le queda para realizarlo todo o para deshacer los errores de su juventud: "y todo lo que no ví/ lo estoy recordando hasta ahora" (56). La inacción y la impotencia frente a lo ocurrido le hacen darse cuenta de sus límites personales.[95]

me anduve pegando en las piedras,
me acostaba con las espinas,
y tuve el honor natural
de los que no son honorables (ib.).

Lo que no le dolió, las piedras y las espinas, por la coraza de la juventud le duelen ahora al volverlos a evocar en el presente.

(B) El florecimiento del recuerdo: de lo disperso a lo concreto

El largo poema "Itinerarios" presenta, de modo disperso, unos recuerdos que se concentran en ocurrencias variadas y acronológicas que alternan entre Calcuta, Batavia, Toledo, Rangún, Veracruz, Capri, Carahue, Brasil, Antofagasta, Isla Negra, y Valparaíso. Todavía le cuesta grandes labores organizar estos recuerdos. Los adverbios, uno de modo y otro de tiempo, subrayan la dificultad: "En tantas ciudades estuve/ que ya la memoria me falta/ y no sé cómo ni cuándo" (102).

Las siguientes estrofas forman un vagabundaje sin lógica, un intento de absorber y de incorporar los recuerdos a su poesía.[96]

Las calles torturosas de Calcuta ya le parecen haber perdido todo su significado y lo único que él recuerda es el sonido opaco de unos perros hambrientos lo cual le lleva a verse como "caballero sin castillo," "improcedente pasajero," "persona sin ropa y sin oro," e "idiota puro y errante" (ib.). La misma autorreferencia surge al pasar a Veracruz y Capri. La razón y el por qué de sus acciones surgen como una letanía de preguntas que señalan cierta angustia frente a los hechos.

> y en Durango, qué anduve haciendo?
> Para qué me casé en Batavia?...
> Qué anduve buscando en Toledo? ...
> Por qué viví en Rangún de Birmania ...
> Por qué estuve cincuenta veces
> refregándome y maldiciendo
> en esa titular estufa
> de borrachos y jazmines...
> Qué tengo que ver con las islas (102-3).

Hay una angustia frente a los hechos por dos razones: primero, el poeta se siente frustrado ante la perspectiva de incorporar tantos vagos e imprecisos recuerdos a su obra poética, y segundo, como el mismo atestigua, el único recuerdo claro y persistente es el de la lluvia de la juventud. Cualquier otro recuerdo por ser incompleto o por faltar dimensión se interpreta como hostil o sin importancia:

> Por qué, por qué tantos caminos,
> tantas ciudadelas hostiles?
> Qué saqué de tantos mercados?
> Cuál es la flor que yo buscaba?
> Por qué me moví de mi silla
> y me vestí de tempestuoso? (103-4)

Es su obligación buscar la razón y seguir adelante a pesar de su desorientación que llega asumir proporciones grandiosas y que se centra como una de las grandes obsesiones del período 1958 - 1962.

Los recuerdos aislados surgen en todo momento en forma efímera: "Yo reconozco la boca/ que no está allí, que sigue hablando" (104-5) o reducido el verso a sus componentes: una serie de cancelaciones mentales de reconocimiento, desaparición, y persistencia. Por fin la vuelta a lo efímero, el olor, la piedra, y la oscuridad, que intenta encontrar su forma en otras evocaciones vagas y borrosas: "Busco de dónde es ese aroma,/ de qué ciudad, de qué camino,/ sé que alguien me está buscando,/ alguien perdido en las tinieblas" (105). La correlación establecida aclara algo del misterio planteado:

(A^1) olor -	"Busco de dónde es ese aroma"	(A^2)
(B^1) piedra -	"De qué ciudad, de qué camino	(B^2)
(C^1) oscuridad -	"Sé que alguien me está buscando, alguien perdido en las tinieblas,"	(C^2)

La relación lluvia - alguien claramente identifica que este "alguien" es el poeta joven que espera el desdoblamiento del recuerdo activo y del empeño poético.

La penúltima estrofa expresa el problema pensado y resuelto. Tal solución anticipa futuras obras del poeta, el fruto de su labor otoñal: "Las vidas del poeta," Memorial de Isla Negra, y Memorias. El procedimiento es el asunto de los versos prosaicos en que el poeta anhela ordenar sus recuerdos "poniendo nombres al olvido" (ib.).

> Tal vez debo arreglar mis cosas
> comenzando por mi cabeza:
> voy a numerar con cuadritos
> mi cerebro y mi cerebelo
> y cuando me salga un recuerdo
> diré número ciento y tanto (ib.).

En "Sobre mi mala educación" el poeta parece haber precisado más en un sólo aspecto del pasado, aunque todavía la dimensión de otros poemas autobiográficos. Toda la línea anecdótica concierne su relación con Josie Bliss y su

compenetración en el pueblo humilde de "inconcebibles protocolos" (72).[97]

De este modo Neruda precisa más y los recuerdos que predominan son los de su infancia en la frontera y los de su amor y soledad del Oriente.

Los tres grandes poemas que tratan de su infancia son "Carta para que me manden madera," "Sueño de trenes," y "Dónde estará la Guillermina?"

En el primero se establece casi todo un panorama sentimental a base de la figura del padre ferroviario que llega a adquirir un significado mítico. Todo el paisaje de la infancia se anima a través de la imagen de un padre singular, "tan errante" y "tan llovido" (128). La atmósfera recreada por el poeta mantiene la recordada humedad de la lluvia sureña, una soledad lluviosa, un "humo gris y frío" tan dominante. Las páginas de Infancia y poesía forman el paralelo entre esta poesía y la prosa poética de la conferencia. La larga digresión sobre "las madres de las culebras" (I, 26) se sintetiza ahora en el verso corto de "coleópteros violentos" (129) cuya ilación poética se expresa en una serie de metáforas encadenadas que brindan la sustancia impalpable de la selva: "aroma indeleble," "flor arbitraria," "miel salvaje." Estas subrayan el viajar del padre en una penetración íntima en la sustancia matriz de la patria que parece transmitirse al hijo: "sobre el invierno establecía/ el sol de sus ferrocarriles" (129).

La madera, el recuerdo del padre y de los trenes reconstruyen concretamente para Neruda aquel paraíso perdido que el poeta quisiera reconquistar mediante el silencio necesario para su creación:

> y estaré contento de estar
> rodeado por tanta pureza,
> por tanto silencio que vuelve
> a conversar con mi silencio (130).

El tren lastrero del padre evoca recuerdos con significados contrastantes en Estravagario. En "Sueño de trenes" Neruda personifica los trenes para comunicarnos la parte

decisiva que ellos tienen sobre su sensibilidad: "Estaban soñando los trenes/ en la estación, indefensos,/ sin locomotoras, dormidos" (111). Se comunica el sentido oscuro que el poeta experimenta al referirse al "olor muerto" del viaje. El adjetivo muerto refleja la calidad de pasado o del momento evocado. Los recuerdos de gente que fue, "los cuerpos que partieron" (ib.), "conversaciones caídas" (ib.), "fugitivos desalientos" (ib.), y "almas perdidas" (ib.) se expresan en la metáfora que ocupa los últimos versos de la tercera estrofa: "como llaves sin cerraduras/ caídas bajo los asientos" (ib.). Estos son los pasajeros del sur, ahora nombrados y materializados, que se someten a la conjetura a través de la anáfora principiada por el adverbio "tal vez" cuya duda marca cierto sentido de desorientación, de no saber frente a tantos desconocidos evocados. Una desorientación angustiosa no solamente frente al destino ajeno sino frente al propio.

> Pasajeras del Sur cargadas
> de ramilletes y gallinas,
> tal vez fueron asesinadas,
> tal vez volvieron y lloraron,
> tal vez gastaron los vagones
> con el fuego de sus claveles:
> tal vez yo viajo, estoy con ellas,
> tal vez el vapor de los viajes,
> los rieles mojados, tal vez
> todo vive en el tren inmóvil
> y yo un pasajero dormido
> desdichadamente despierto (111-12).

La anáfora, hacia el final, indica un cambio de enfoque. A partir del séptimo verso el poeta se une a ellas y el tren que era objeto de su contemplación ahora da entrada al mundo del sueño, momento por excelencia cuando la mente es más receptiva a las sugerencias subconscientes.

El tren se convierte en el tren de la infancia que "andaba" dentro de su cuerpo y que lo lleva en un viaje fantástico hacia el sur expresado en los últimos versos enumerativos de la quinta estrofa: "de pronto era el tren de la infancia,/ el humo de la madrugada,/ el verano alegre y amargo" (112). El verano alegre por la época que evoca y

amargo por ser pura evocación pasa a ser la escenografía sentimental de una marcha en la dirección contraria al fluir temporal. El tren marcha a las raíces de su ser y de su canto, mientras que el tiempo objetivo lo lleva hacia el sur de su otoño y de su muerte invernal. Por eso sigue insistiendo en el significado doloroso del tren: "carros repletos de dolores" que corrían en la mañana crecida sobre sus huesos. Así el "olor muerto" de los primeros versos se refuerza a través del "humo muerto" del poeta unido a las presencias, las "muchas soledades," o los "inasibles seres," o las "tantas muertes." El sentido es de tristeza total frente a la mutabilidad del hombre y a la inmovilidad de las cosas. Es una tristeza que causa un cansancio íntimo expresado por el agobio experimentado: "me sentí perdido en un viaje/ en el que nada se movía,/ sino mi corazón cansado" (112).[98]

"Dónde estará la Guillermina?" también se considera una programación de los recuerdos, una concentración del enfoque en una sola ocurrencia: la presencia evocada de una amiga de su hermana Laura en el Temuco de su adolescencia.

La pregunta del título es una incitación a evocar el mundo de la infancia, cuyos motivos se hacen vivos al poeta cuando observa su espacio mínimo y los seres mínimos que lo habitan.

La pasión por la naturaleza se manifiesta en la contemplación de los mínimos seres de la selva temucana. Esta misma fauna ya descrita en Infancia y poesía (I, 25-6) vuelve a aparecer: arañas, coleópteros, abejas, y perdices son los símbolos de un feliz mundo perdido y encontrado solamente en la memoria. Otros términos como bosque, menta, Sur, y frontera conllevan la misma fuerza simbólica.

De pronto el feliz recuerdo se mezcla con el transcurso del tiempo y los vivos colores se destiñen y pierden su brillo: todo se ve a través del gris del lento paquidermo y del negro del "zorro loco" (114), símbolos, en sí, de la estancia en Asia.

Han pasado lentos los años
pisando como paquidermos,
ladrando como zorros locos,
han pasado impuros los años
crecientes, raídos, mortuorios (114).

El transcurso impuro de los años, con lo bueno y lo malo, además del mínimo ser poético, miden este transcurso mediante la lluvia que caía en la frontera vista ya en el otoño con el detenimiento de uno a quien se le ha reducido la gran actividad juvenil.

y yo anduve de nube en nube,
de tierra en tierra, de ojo en ojo,
mientras la lluvia en la frontera
caía, con el mismo traje (ib.).

"El mismo traje", un símbolo constante de la juventud del poeta, aparece en otros poemas de Estravagario[99] y en "El niño perdido" del primer tomo del Memorial de Isla Negra.[100]

Cambió de traje y las experiencias asumieron colores oscuros y fúnebres. El impacto de estas experiencias se da en "espinas" digeridas o aceptadas con resignación. Otras experiencias se concretan a través del adverbio de lugar "donde" que señala siempre zonas de derrota y de victoria: "donde yo pegué me pegaron,/ donde me mataron caí/ y resucité con frescura," (ib.). La repetición de tantas experiencias se expresa por la serie de polisindeta en forma de adverbios temporales que representan una proyección de secuencias de eventos imposibles de comprender en toda su extensión: "y luego y luego y luego y luego,/ es tan largo contar las cosas" (ib.).

Por encima de este transcurso de años y de experiencias resurge otra manifestación de mundo feliz; otro mínimo ser como el adolescente de catorce años evocado. Es Guillermina, la imagen femenina que encierra el recuerdo de la frescura juvenil. Términos como sol, estrellas, trigo, y relámpagos azules forman una sinécdoque que contrasta con el ser inconstante del hombre mutable. En Guillermina, Neruda vio lo eterno de la naturaleza que se opone a lo tristemente finito del hombre.

Del mundo de la infancia y de la adolescencia, "Canta a Santiago" surge como madre alimenticia de sus dolores de adulto y de su inspiración poética: "mis más atormentadas pasiones adolescentes."[101]

De este modo, a través de una serie de negaciones, afirma su deuda a la capital chilena.

> No puedo negar tu regazo
> ciudad nutricia, no puedo
> negar ni renegar las calles
> que alimentaron mis dolores, (153)

La idea de la inspiración poética se expresa mediante el empleo del verbo-eje "arder": un ardor interior que convirtió el "café triste" de los techos de la ciudad en una crepitación estelar cuyos rayos "prepararon mi entendimiento" (ib.). Al final de la primera estrofa la transformación metafórica se acaba en la del "barco verde" medio fértil y esperanzado de sus navegaciones poéticas. Así de sitio a sitio, de la estación al palacio presidencial, del zoológico a los parques el poeta siempre encontraba la belleza, la interminable fragancia cuya enredadera crecía en una germinación constante.

Por fin las preguntas angustiosas de "Itinerarios" parecen encontrar su respuesta. El "alguien" perdido en las tinieblas se encuentra tras la pregunta: "Qué olvidé en tus calles que vuelvo/ de todas partes a tus calles?" (154).[102] Por fin brota la respuesta entre la "implacable geometría" de las calles y de las montañas: "Y entonces sé que sé que soy, / entonces, sé que me esperaba/ y por fin me encuentro conmigo" (ib.). Sus raíces de adulto están allí. La ciudad y el camino de "Itinerarios" reciben dimensión y geografía. Su identificación con Santiago llega a los extremos personales: "La nieve que cae en tu frente/ comenzó a nevar en la mía:/ envejezco con mi ciudad" (155). Sin embargo, es la poesía la que inmortalizará a los dos: "los sueños no envejecen" (ib.) y aunque mueran siguen vivos a través de versos inmortalizadores: "y así Santiago, nos veremos/ dormidos por la eternidad/ y profundamente despiertos" (ib.). Desde

entonces la identificación ha sido completa; el campo y la ciudad van influyendo en el poeta. El jinete que llegó galopando del Sur se quedó inmóvil para absorber su pureza y su impureza por eso nos remite la metáfora de un "caballero de bronce" (155). El bronce es la fundición de los minerales del montañoso Sur y el caballero inmóvil, a través del tiempo, se cubrirá de una capa mohosa de impureza. Así es campo y, a la vez, es ciudad; la pureza de los metales y la impureza del moho, campo por dentro y ciudad por fuera.

> sin olvidar mis territorios,
> sin abandonar los caminos:
> tengo el pecho pavimentado,
> mi poesía es la Alameda,
> mi corazón es un teléfono (ib.).

Su actitud frente a Santiago se resume en tres versos que suenan a juego conceptista: "y en el fondo te quiero tanto/ que sufro si no me golpeas,/ que si no me matas me muero" (155).

De la infancia en Temuco a la adolescencia en Santiago, "Regreso a una ciudad" demuestra la misma tristeza interior que "Dónde estará la Guillermina?" y "Sueño de trenes" pero la escenografía aparece como cambiada.

Los interrogativos marcan una vuelta al momento anterior a "Cantasantiago". El poeta sigue buscando el alguien perdido de "Itinerarios".

> A qué he venido?
> Quién soy en esta ciudad muerta?...
> pero dónde estuve, quién fuí? (18)

En este regreso de 1957 todo es lo mismo y sigue siendo diferente. Hay un vendedor pero el que conocía ya "se cayó mientras volaba,/ se cayó al pozo de la muerte" (ib.). Todo lo humano ya, por su finitud temporal, cambió y, sin embargo, hay grandes constantes naturales enumeradas: la presencia de los cuervos en las ramas, "el Monzón verde y furibundo," "el escupitajo escarlata[103]/ en las calles desmoronadas," y el "aire espeso" (ib.) Estas notas constantes le son familiares

pero el resto es difícil de ver: "No entiendo sino las cenizas" del pasado imposible de recoger por el efecto gastador del tiempo visto mediante el caer de la lluvia. La identificación vuelve a ser la problemática y el "yo soy" de los años primeros de la década de los cincuenta se fracciona y forma el nosotros de "Somos muchos."

> Ahora me doy cuenta que he sido
> no sólo un hombre sino varios
> y que cuantas veces he muerto,
> sin saber cómo he revivido,
> como si cambiara de traje
> me puse a vivir otra vida (19).

El poeta ha caído entre el olvido y la muerte. Desde cierto ángulo es un muerto: la figura juvenil que intenta evocar está muerta. Así que su yo pasado ya no existe y "la ciudad me mira/ y sabe que yo soy un muerto" (ib.).

El poeta no puede volver al tiempo perdido de la juventud a pesar del cambio leve de las cosas y de la repetición de los tipos. Los bazares siguen, las calles son las mismas, los ojos negros se repiten en los habitantes pero únicamente como bruscas campanadas de un nunca jamás. El adverbio de tiempo "ya no" tres veces repetido indica el cambio y le impone el adiós y el regreso. El pasado no vuelve salvo por la evocación; lo perdido no repercute ni se recupera jamás. De este modo anuncia el regreso a lo familiar: "al vino" de su casa y "al amor" de su Matilde, a su raíz y a su destino.

La evocación de una figura del pasado es igualmente triste. Josie Bliss, la mujer abandonada en el Este, se contempla "esperando" a pesar de la rápida acumulación de los años. La repetición de "pasó" indica primero lo leve y luego lo pesado: "Pasó un perro, pasó una monja,/ pasó una semana y un año" (67). Los años dejaron su lugar a las frecuentes lluvias y, en un momento caleidoscópico, Josie Bliss fue enterrada debajo de las "lentas piedras" de la calle caídas sobre ella. Años como lluvias, años como el cíclico crecer del pasto, y años lentos como piedras pesadas son las imágenes de un tiempo todo arrasador por el cataclismo destructivo de dos

guerras: "Todo fue molido y quemado" (68). Frente a la ceniza de dos ciudades, un recuerdo le inquieta: el de una mujer que no moría, el de "aquella mujer esperando" (ib.). Lo ceniciento, lo torcido, lo infernal de dos mundos y la persistencia de una memoria, la "cicatriz que no se ha borrado"[104] lo acompañan y lo acompañarán.[105]

(C) El poeta frente a su empeño: la desesperación del recuerdo

Ya en "Regreso a una ciudad," Neruda, a través de los últimos versos del poema, mencionó cierta equivocación experimentada al intentar el regreso:

> nunca más quiero equivocarme,
> es peligroso caminar
> hacia atrás porque de repente
> es una cárcel el pasado (20).

La desesperación culmina en el último verso al aludir a la cárcel inextricable o a la inmovilidad dentro de la movilidad de un mundo cuyo tiempo sigue un transcurso lineal. La misma frustración frente a la inmovilidad se expresa en otras selecciones de Estravagario. En "No me pregunten" se advierte el pasar del tiempo no experimentado antes debido a la rutina diaria: "No supe yo lo que pasó./ ... / ... / pensando que nada pasaba,/ buscando frutas en las calles"(53). El cansancio emocional de ordenar los recuerdos o de elaborar uno solo lo deja perdido entre un caos de pensamientos borrosos y vagos, acontecimientos y seres inasibles, evocaciones parcialmente materializadas que parecen no tener cabida en ninguna parte. En "Sueño de trenes" Neruda emplea el vocablo "agobiado" y concluye el poema al referirse al viaje inmóvil de su "corazón cansado," una clara referencia al esfuerzo agobiante de "poner nombres al olvido." De todos modos Neruda dedica todo un poema a este cansancio espiritual titulado "Cierto cansancio." El estancamiento colectivo de experimentar durante el vivir diario lo monótono, lo

fastidioso, y lo lento preludia otra dimensión del cansancio nerudiano: el del recuerdo. Es un cansancio especial que causa que la tierra se convierta en algo "misterioso," el mar en sustancia dura, el hombre en ser insignificante, la vida en fracaso, y los días en monotonía (38). Es un desánimo total, un sentido de la inutilidad frente a la rutina de la existencia y un cansancio frente a lo inmóvil, a lo restringido que se resuelve a lo largo de una libertad de poderse dirigir a los vivos. El viaje de la memoria tiene un comienzo singular en Estravagario. Son recuerdos diversos, algunos de sentido positivo y otros negativos pero todos dejan un surco en la profundidad íntima del poeta.

(D) El Neruda de hoy: los recuerdos y momentos del ahora

Desde 1939 hasta su muerte Pablo Neruda ha sido dueño de su casa de Isla Negra, centro de mucha actividad creadora. Los poemas autobiográficos dedicados a Matilde Urrutia, la reina de su casa, aluden a los momentos posteriores a su separación definitiva de Delia del Carril. "Pobres muchachos" apunta claramente al chisme y a la vigilia a que se sometieron debido a las opiniones de los que "contra el amor,/ trabajan incesantemente" (80). Más adelante en "Por qué se fueron" la crítica se agudiza[106] a través de interrogativos que claramente identifican a Matilde Urrutia: "Quién era yo, quién era ella?/ Con qué derecho y cuándo y cómo?" (100).

El poema-eje entre esta sección y la dedicada al concepto de la poesía desarrollado en Estravagario es "Tráiganlo pronto" dedicado a un enemigo literario, Ricardo Paseyro.[107] El poema aunque condena a Paseyro a base de un vocabulario fuerte, anuncia la dependencia del poeta en una crítica o negativa o positiva: "Qué voy a hacer sin forajido? Nadie me va a tomar en cuenta" (140). Así anuncia el poeta que a lo largo de los años, la crítica logró anotar

> ... todos mis pecados,
> los que tuve y los que no tuve,
> los que tendré probablemente,
> los que no pienso cometer
>
> . . . .
>
> sólo preocupado de mí
> y de mis acciones funestas (141).

Después de un largo silencio el poeta reconoce de nuevo el impacto de la buena y mala crítica: "Por favor acumulen algo!/ A la batalla los tambores!" (142).

Al volver a su posición de una despersonalización juguetona[108] llega a la conclusión de lo que representa para él la crítica "sin la cual sufro, palidezco/ y no puedo comer perdices (ib.). El miedo de una crítica que siempre busca algo en su poesía parece disipado.[109]

IV. La poética

Desarrollada es la imagen que Neruda planteó de su oficio en el período del Estravagario.[110] En sus Memorias el poeta habla de lo que tiene que ser la poesía. Su opinión forma la base de lo que es la poética de estos años desde las Odas o, más lejos aún, desde la tercera Residencia y el Canto general.

> La poesía ha perdido su vínculo con el lejano lector. Tiene que recobrarlo ... Tiene que caminar en la oscuridad y encontrarse con el corazón del hombre, con los ojos de la mujer, con los desconocidos de las calles, ... Hay que perderse entre los que no conocemos para que de pronto recojan lo nuestro de la calle, de la arena, de las hojas caídas mil años en el mismo bosque ... y tomen tiernamente ese objeto que hicimos nosotros ... Solo entonces seremos verdaderamente poetas ... En ese objeto vivirá la poesía.[111]

El poema, "Sucedió en invierno" alude al mismo hecho al trasladarse del mundo destartalado de las Residencias a la clara y ordenada del nuevo día. Como se verá la alusión queda imbricada en los movimientos renovadores de la naturaleza lo que tiende a enmascarar la referencia a la obra poética.

y me parecía imposible
que debajo de la tristeza,
de la podrida soledad,
trabajaran aún las raíces
sin el estímulo de nadie (117).

La próxima estrofa aclara más aún el concepto de esta nueva frescura poética:

Sin embargo entre vidrios rotos
y fragmentos sucios de yeso
iba a nacer una flor:
no renuncia, por desdeñada,
a su pasión, la primavera (117).

El nuevo tono de esta poesía claroscura se desarrolla a lo largo del arte poética del libro, "Dulce siempre." Aquí se esboza una reordenación de su poética.

Las materias duras "los versos con oro,/ con antigua piedra espantosa" (119) de estirpe modernista representan, para Neruda, un ropaje anterior que se opone al verso ligero e intimista propuesto por el poeta. Esta propuesta recuerda el ensayo Sobre una poesía sin pureza (II, 1040) en que propone "versos de tela o pluma/ que apenas pesen" (ib.), "versos tibios/ con la intimidad de las camas/ donde la gente amó y soñó" (ib.). "poemas mancillados/ por las manos y el cada día" (ib.).

Cansado de digerir "piedras" y "espinas" ofrece versos digeribles para la masa, versos cuya base será el amor. La "leche," el "azúcar," la "miel," y la "harina" vienen a sustituir lo duro, lo pesado, y lo hiriente de la poesía anterior: "quiero sonetos comestibles,/ poemas de miel y de harina" (119). Las acciones de la estrofa giran alrededor de la fácil y suave digestión y asimilación: derretir, beber, morder, besar.

Si por la vanidad se espera que el poeta vuelva a la creación oscura de "profundos túneles" subterráneos, se pierde el menester de andar al lado del prójimo y "se nos olvidan los pasteles,/ no damos de comer al mundo" (120).

Propone una poesía para todo el mundo en una abundancia de dulzura en el desbordamiento de la "equinoccial pastelería"

(ib.). Así el repudio de la piedra que era la sustancia hasta del corazón del hombre significa un renovado cambio de rumbo hacia tantos "corazones de azúcar," una renovada dedicación del poeta a su misión de sostén del hombre "porque en plena boca del hombre/ para cantar o para comer/ está situada la dulzura" (121).[112]

Para Neruda todo es poetizable bajo el nuevo signo de la dulzura. Lo atestigua "El ciudadano" al subrayar la temática inagotable de las Odas y al anticipar su cuarto y quinto libros de odas: Navegaciones y regresos y Plenos Poderes. En este poema que hace inventario de una ferretería de puerto, el bardo canta todo lo que puede serle útil al hombre, y, por ende, dulce. La adjetivación de tal inventario se ajusta a su rica imaginería: "tijeras abstractas," "vagas herramientas," "níquel taciturno," "tornillos atormentados," e "innecesarios aldabones" (131). Surgen y aparecen en su "sueño del injusto" elementos de un mundo subjetivo cuya base es la realidad objetiva: "flores inoxidables," "palas de hierro," "fluviales cucharas de zinc," "serruchos de estirpe marina," etc (131).

La ferretería del puerto se identifica tras la metáfora "estrella" en cuanto a su contenido mineral y a su fulgor metálico de "clavos esenciales," "invencibles picaportes," y "enredos del alambre" (132). En ella se reúnen los grandes naufragios de los mares mundiales enumerados a lo largo de la cuarta estrofa: "barriles que rodaron mucho," "cuerdas como arterias de oro," "anclas de peso planetario," "largas cadenas complicadas," y "arpones" tragados por la Bestia (ib.).

Las imágenes vistas en "El ciudadano" son, sin duda, básicas a la poética de cualquier poeta. Sin embargo, Neruda alude a otros puntos - ejes de su técnica en otras composiciones de Estravagario. En "Demasiados nombres" expone el origen y el propósito de la imagen poética. Toda la última estrofa queda claramente explicada a base de unidad, integridad, y fragancia.

Yo pienso confundir las cosas,
unirlas y recién nacerlas,
entreverarlas, desvestirlas,
hasta que la luz del mundo
tenga la unidad del océano,
una integridad generosa,
una fragancia crepitante (137).

De este modo se comunica el movimiento de sustantivos y adjetivos entre dos mundos: el objetivo y el subjetivo a base de sentimiento, intuición, y lenguaje.

"Repertorios" toca otra cuerda de los intereses poéticos de Neruda presentes en el libro. Se identifica como "el que fabrica sueños" y que hace "crecer seres sin rumbo/ que aún no podían nacer" (25). Es que aunque nunca vuelve al surrealismo de las primeras Residencias, regresa al tono anterior por breves instantes y, por estos instantes, el poeta tiene aún conciencia de que está escribiendo un poema y que está desarrollando un tema. Está escribiendo una poesía y la puede pulir y retocar. A la vez todavía, ahora como antes, tiene conciencia de que está dando forma a un determinado estado de sentimiento. Por eso en el mismo poema puede agregar:

con un cuchillo y un reloj
corto las nubes y las olas,
con todos estos elementos
ordeno mi caligrafía ... (ib.).

V. La ideología

En Estravagario no demuestra el poeta un debilitamiento de la conciencia militante. Sigue apareciendo el tema social, pero no de una manera exclusiva. "El gran mantel" demuestra una reacción contra la desesperada condición humana. Los "pálidos/ y desdichados tigres públicos", "avispas de busto grueso" (26), tienen muy alejada a la humanidad y al "breve mar de la sopera." Cuando no se satisfacen las necesidades elementales, la hora del almuerzo se convierte en un triste espejismo luminoso: una "hora azul" y "hora infinita." Los

adjetivos "azul" e "infinita" tienden a expresar la larga y desesperada pasión de la humanidad con su sociedad nunca alcanzada. Esta tragedia social va por encima de los pequeños problemas personales y se une a la de la soledad igualmente experimentada por otros.

> Comer solos es muy amargo
> pero no comer es profundo,
> es hueco, es verde, tiene espinas
> como una cadena de anzuelos
> que cae desde el corazón
> y que te clava por adentro (27).

El final emocionante del último verso, el oxímoron final, graba bien la sustancia emocionante de la tragedia del mundo.

La reacción de Neruda se manifiesta en la misma celebración de futuras mesas puestas. Los "largos manteles," las "panaderías planetarias," el plato inmenso "como la luna", la "sopera enorme" son la triste experanza de un mundo endeble en que

> Tener hambre es como tenazas,
> es como muerden los cangrejos,
> quema, quema y no tiene fuego:
> el hambre es un incendio frío (27).

En las últimas estrofas la "sal" vuelve a ser el símbolo de toda posibilidad y las "fresas en la nieve" asumen el significado de todo lo que es deseable y apetecible al estómago humano. Frente a la presencia del hambre que persiste en el mundo, Neruda pide solamente la justicia del almuerzo.

Toda la emoción venenosa anti-estadounidense que se volcará en la Canción de gesta aparece anticipada en "Contra ciudad," un poema que echa la culpa de toda la tristeza de Santiago a los Estados Unidos y anteriormente a España durante la época colonial. Los conquistadores impusieron sus leyes y costumbres, "la sepultaron en ceniza" dándole la forma de un alargado "queso gris" (150). La mecanización norteamericana personificada por "los hijos de Chicago" la martirizaba con la furia de "destartalados automóviles." Luego vino la explotación: "Todos los ricos escaparon/ con muebles y fotografías" mientras que "los pobres no pudieron irse" (151).

Si el poeta alude a la explotación, también aludirá a la opresión con la deprimente referencia a la cárcel, el objeto de su poema.

> La cárcel la tienen en medio
> de la pobre ciudad golpeada
> y es una cárcel con caries,
> con negras muelas pustulentas
> y oprime a la ciudad, le agrega
> su salpicadura de sangre,
> su capital de los dolores (151).

Esta es la ciudad fundada y mantenida, según el poeta, por la explotación de los de afuera y de los gobiernos petrificados de adentro cuyos periódicos El Mercurio y El Diario Ilustrado (anticomunistas) nunca hablan de la lucha diaria entre la vida y la muerte como aparece expuesta en "Furiosa lucha de marinos con pulpo de colosales dimensiones" (146).

Inició Estravagario una nueva etapa en la obra nerudiana en la que el poeta volvió a su cumbre de creación poética para entregar una imagen de lo real en toda su complejidad, mediante las cinco direcciones que se han considerado básicas y exhaustivas.

CAPÍTULO I

ESTRAVAGARIO (1958)

[1]Aún se advierten en la sencillez de la nueva etapa restos del llamado "suntuoso naufragio" (E. Rodríguez Monegal, p. 274) de las Residencias surrealistas cuya imaginería ya no se considera como centro de la nueva poesía en El viajero ...

[2]E. Rodríguez Monegal, p. 281 y también en Hernán Loyola, "El cíclo nerudiano 1958-1967," Anales de la Universidad de Chile 157-60 (enero-diciembre 1971): 235.

[3]E. Rodríguez Monegal, El viajero inmóvil, p. 281.

[4]Hernán Loyola, "El ciclo nerudiano ...," p. 236.

[5]ibid., p. 235.

[6]Pablo Neruda, "Discurso de Estocolmo," Taller de Letras 2 (1972): 11.

[7]Jurgen von Stackelberg, "Estravagario: lírica de la contradicción," Taller de letras, p. 113.

[8]Pablo Neruda, Estravagario (Buenos Aires: Losada, 1958), pp. 9-10. Todas las citas textuales son tomadas de esta edición y se representarán en el cuerpo de este capítulo mediante una referencia a la página entre paréntesis. Lo subrayado de los versos es nuestro.

[9]Emir Rodríguez Monegal comenta que las ilustraciones "parecían reproducir solamente un instante de anécdota pero que fuera de contexto resultan tan cargadas de romántica vida anterior," en El viajero inmóvil, p. 290.

[10]Amado Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda, pp. 130-143.

[11]Aquí conviene una definición de nuestros términos. Se aceptan las observaciones de Vivian Lerner al respecto: "El símbolo es un modo autónomo de conocimiento, capaz de revelar ciertos aspectos del mundo que desafían cualquier otro medio de aproximación. Mientras que el concepto formula con exactitud una proposición clara y racional, el símbolo en cambio no define nada: por el contrario, su destino es contener todo un haz de significaciones solidarias y contradictorias a la vez," en Anales de la Universidad de Chile, p. 229,

[12]Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Labor, 1969), p. 85. Las arañas simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos.

[13]Juan-Eduardo Cirlot, p. 68.

[14]Amado Alonso, Poesía y estilo ..., p. 265.

[15]J. von Stackelberg, "Estravagario: lírica de contradicción," p. 11. Se refiere aquí a dos principios frecuentemente citados por filósofos:" (1) Es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo y bajo el mismo respecto, y (2) No es posible pensar que una cosa sea y no sea al mismo tiempo y bajo el mismo respecto," en José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, 2 vols. (Buenos Aires: Sudemericana, 1965) I: 353.

[16]Hernán Loyola, "El ciclo nerudiano," p. 237.

[17]La Nación, 18 de enero 1959.

[18]Un anhelo que se desarrollará a través de las páginas de Cien sonetos de amor (1959) y La espada encendida (1970).

[19]Véase Memorial de Isla Negra, I, "Primer viaje," y "El padre," pp. 15-17 y 25-28.

[20]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a la sandía," pp. 109-110 que parece completar la idea de redondez. Además, véase la referencia a través del jai-kai del mexicano José Juan Tablada en Antología de la poesía hispanoamericana, José Olivio Jiménez (Madrid: Alianza, 1971), p. 35.

[21]Samuel Gili-Gaya, Curso superior de sintaxis española (Madrid: Bibliograf, 1961), p. 154.

[22]Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, p.381.

[23]Este silencio tan buscado en el poema vuelve a aparecer en "A callarse" cuando en una pausa momentánea toda la vida se impone según su fórmula subterrestre de una aparente muerte para germinar, brotar, y crecer. Es la victoria de la vida sobre la muerte.

[24]La misma alusión aparecerá en los poemas comentados de Plenos poderes, Memorial, V, y La espada encendida.

[25]La referencia apunta a la condición del hombre como ser para la muerte.

[26]Véase Heráclito y "La universalidad del Logos" en José Ferreter Mora, Diccionario de la filosofía, I: 832.

[27]ibid.

[28]De igual fuerza contradictoria es "Cuánto pasa en un día."

[29]Para estudiar con mayor detalle esta transformación se recomienda Juan Ferraté, Dinámica de la poesía (Barcelona: Seix Barral, 1968), pp. 144-158.

[30]Véase "Walking around," (I, 219).

[31]Ben Bellit, Pablo Neruda: Poems 1958-1967 (Nueva York: Grove Press, 1969), p. IX.

[32]Véase "El pájaro yo," en Arte de pájaros.

[33]Esta idea florecerá constantemente en la obra posterior de Neruda en especial Memorial de Isla Negra; tomos IV y V, Las manos del día y Fin de mundo.

[34]El rito de la purificación se vuelve a mencionar en Plenos poderes, Memorial de Isla Negra, y La espada encendida.

[35]José Ferrater Mora, I: 318.

[36]ibid., II: 789.

[37]I. M. Bochenski, La filosofía actual (México: Fondo de Cultura, 1973), p. 179.

[38]El tema del fratricidio se desarrollará en dos libros que forman los últimos capítulos de nuestro estudio; Fin de mundo y La espada encendida.

[39]La búsqueda de la comunicación le conduce a César Vallejo en el poema "V" del mismo texto.

[40]Véase la semejanza entre Neruda y San Francisco de Asís que predicó a los peces porque los toscanos no escuchaban.

[41]Véase Navegaciones y regresos, "Oda al perro," pp. 94-5.

[42]Lo que recuerda las frases iniciales de Sobre una poesía sin pureza que habla del poder en potencia de los objetos en descanso cuya atmósfera "infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo" (II, 1040).

[43]Ya examinamos parte de "Cuánto pasa en un día" en nuestra consideración de la contradicción humana.

[44]La espada encendida también trata el tema genésico vuelto a elaborarse a través de un poeta ateo.

[45]Amado Alonso, Poesía y estilo ..., p. 19.

[46]La última metáfora "... puentes .../ como navíos o violines" se elabora en Navegaciones y regresos, "Oda a los trenes del Sur," p. 120.

[47]Volveremos a ver esta nota en las últimas secciones de este capítulo.

[48]Se nota la misma técnica de "cambio de piel" en las alusiones temporales de "Adios a París:" "... se arrugó la piedra y crecieron/ las catedrales amarillas," (106).

[49]Véase "Vamos saliendo" cuyo pozo representa el final de la caída mortal del hombre. Se ve como un "envoltorio" inextricable dentro del cual no hay más que ausencias y negrura: aislamiento, silencio, incomunicación.

[50]Se define el impresionismo de la siguiente manera: "en vez de tender hacia la descripción de lo más exacta posible de las cosas, están tendiendo hacia la reproducción lo más exacta posible de las sensaciones con que las cosas le han herido," en Enrique Anderson Imbert, Crítica interna (Madrid: Taurus, 1961), p. 122.

[51]En Las piedras de Chile, Una casa en la arena, y en Las piedras del cielo los mismos efectos se estudiarán en más detalles.

[52]El símbolo del desnudo aquí conlleva la idea de la "comprensión e identificación de la belleza moral y espiritual," según Juan-Eduardo Cirlot, p. 176.

[53]Véase la misma referencia en el poema anterior.

[54]El retrato que nos ofrece del "grueso pelícano" es constante a través de sus caminatas a orillas del mar vistas en diversos libros como Las piedras de Chile, Una casa en la arena, y Las piedras del cielo.

[55]Una idea paralela se expresa en poemas tales como "Baraja" y "Demasiados nombres." Los verbos-ejes de tales selecciones son barajar y enredar.

[56]Este mensaje se desarrolla a lo largo de los poemas de Plenos poderes y, más tarde, en Las manos del día y Fin de mundo.

[57]La transformación también se utilizó en la "Oda a los calcetines:" pies-pescados de lana-largos tiburones-gigantescos mirlos-cañones.

[58]Samuel Gili-Gaya, Curso superior de sintaxis...,p.157.

[59]Esta temática esperanzada se desarrolla completamente en el tercer volúmen de Memorial de Isla Negra.

[60]más adelante "el amor" florece como una de las bases de una continuada existencia.

[61]Hay ciertos versos de "Demasiados nombres" que transmiten las mismas notas desesperantes:

> Nadie puede llamarse Pedro,
> ninguna es Rosa ni María,
> todos somos polvo o arena
> todos somos lluvia en la lluvia (136).

[62]Por eso la preocupación tan manifestada en un poema como "Laringe" se convierte en un realizado deseo de vivir hacia el final del poema: "No era lo que se creía./ Esta vez sí me tocaba" la semilla de la muerte (85-87).

[63]Véase (II, 13).

[64]Versos tales como "Fue sueño ayer, mañana será tierra" (26), "miré los muros de la patria mía,/ si un tiempo fuertes, ya desmoronados" (30), "cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana" (24) ilustran nuestras observaciones. Véase Francisco de Quevedo, Poesías (Zaragoza: Ebro, 1970).

[65]Según Kierkegaard se define la angustia como un "abismo irreconciliable que existe entre lo finito y lo infinito, abismo sentido por la existencia humana como una angustia radical, como un desamparo donde la subjetividad limitada del hombre se halla suspendida en la nada de su angustiarse; un modo de hundirse en la nada; la condición misma de una existencia temporal y finita. José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, I: 106.

[66]Véase Estravagario, "Y cuánto vive," pp. 12-14.

[67]Véase ibid,"Ya se fue la ciudad," p. 15.

[68]Se advierte la misma indiferencia en "Desconocidos en la orilla" (126): "hay que darse cuenta de pronto/ de la poca cosa que somos."

[69]Los versos recuerdan el poema XXVIII de Trilce de César Vallejo que canta frente al mismo espectáculo: "He almorzado solo ahora, y no he tenido/ madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua," (48), Véase César Vallejo, Trilce (Buenos Aires: Losada, 1967).

[70]En nuestra cuarta dirección se estudiará este mismo poema bajo otra luz: la de la poesía en general.

[71]Insistimos en este término residenciario por lo que se desarrollará en la cuarta dirección del estudio.

[72]Con parejo despliegue de fantasía se estudiará el poema en prosa "Entré en la gruta de las amatistas" de Las piedras del cielo.

[73]En la tercera estrofa de "Pastoral" (69-70) se advierte la misma risa delante de un asunto serio y otra vez la risa es la careta. Este deseo de desdoblarse para ver sus reacciones como si fuera otro frente al mismo asunto demuestra la incertidumbre frente al nuevo rumbo poético, una preocupación que vuelve a surgir con mayor impacto a través de muchas selecciones de Las manos del día.

[74]Esta idea ya apareció como parte de tres poemas ya citados aunque no como el enfoque principal de ellos: "Pido silencio," "A callarse," y "Al pie desde su niño." Es decir la perpetuidad por la palabra poética y por la reintegración a la tierra respectivamente.

[75]Este poema puede considerarse como el pre-ambiente del cuarto tomo del Memorial de Isla Negra.

[76]José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, I: 106.

[77]ibid. Aquí conviene recordar que los hechos filosóficos están flotando en el aire de cada época" y el poeta antena de la sensibilidad los capta y devuelve desde su privilegiado mecanismo receptivo-expresor." Así que "el poeta hace su obra y recoge en ella todas esas motivaciones sin necesidad de leer o conocer libros de filosofía. ... la filosofía penetra, indaga, y alumbra en fin los hechos del espíritu, no los crea." Véase José Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo (Madrid: Insula, 1964), p. 31.

[78]El mismo concepto se encuentra en "Galopando en el sur," (88).

[79]Esta alusión se considerará como materia separada.

[80]Mientras el tema de la mujer-greda ya se considera como parte de los poemas anteriores, surgirá de nuevo en los Cien sonetos de amor.

[81]Es el mensaje personal de "El cazador de raíces," el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra.

[82]Se explotará este fenómeno en Las piedras de Chile y en Las piedras del cielo.

[83]Este, en sí, es el asunto principal de los Cien sonetos de amor.

[84]Dámaso Alonso y Carlos Buosoño, Seis calas en la expresión literaria española (Madrid: Gredos, 1979), pp. 238-247.

[85]La madera y la piedra son los "materiales puros" del artista.

[86]En "Aquí vivimos" Neruda hace referencia al mismo continuum a través del mismo estímulo: "Amo todas las cosas, / y entre todos los fuegos/ sólo el amor no gasta ... porque casi soy de tierra pura/ tengo cucharas para el infinito" (63). El amor y la tierra son las dos sustancias eternas.

[87]Hernán Loyola, "El ciclo nerudiano," p. 246.

[88]Véase los poemas "Pobres muchachos" y la "Fábula de la sirena y los borrachos" que cuentan la tristeza de los primeros momentos de su unión: los consejos de amigos y la desgraciada humillación a que se tuvo que someter Matilde como si fuera una virgen violada por unos borrachos.

[89]Véase el significado del silencio en "Pido silencio" y "A callarse."

[90]Véase los sonetos XX y XLIV de los Cien sonetos.

[91]Hernán Loyola, Los modos de autorreferencia, p. 7.

[92]ibid., p. 9.

[93]Infancia y poesía.

[94]Hernán Loyola, "El ciclo nerudiano," p. 248.

[95]Este asunto es la gran preocupación de Las manos del día.

[96]Los detalles de estas vivencias aparecen de manera detallada en Pablo Neruda, Confieso que he vivido: Memorias (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 13-25, 47-78, 92-115, 124-139, 147-153.

[97]Otros aspectos de los "inconcebibles protocolos" aparecen en las Memorias, p. 123.

[98]El cansancio íntimo y agobiante producirá un sentido de desesperación frente al empeño de recrear sus memorias en otro poema, "Cierto cansancio," que se estudiará en las próximas páginas.

[99]Véase Estravagario, "Vamos saliendo," p. 43.

[100]Véase Memorial de Isla Negra, I, p. 69.

[101]Véase Memorias, p. 76.

[102]Véase Estravagario, "Itinerarios," p. 105.

[103]"El escupitajo rojo" se refiere al esputo del tuberculoso de los países asiáticos.

[104]Pablo Neruda, Memorias, p. 137.

[105]Este tema vuelve a aparecer en Memorial, II, "Josie Bliss (I) y (II)."

[106]ibid.

[107]Véase también "El episodio" del quinto tomo del Memorial de Isla Negra, pp. 41-56.

[108]La despersonalización llega a su cumbre en Canción de gesta.

[109]Véase Estravagario, "El miedo," p. 33.

[110]Véase el poema "Balada" que es, en sí, la lírica representación de su vuelta espiritual al Sur en busca de la inspiración poética para intentar poner nombres al olvido.

[111]Pablo Neruda, Memorias, p. 362.

[112]Lo dulce para Neruda puede ser "un pájaro que sube," "una araña en su fábrica de seda," "la insegura dirección de una hoja," "el redondo/ ojo de un pez inmóvil en el lago," y el aire abierto "donde circula el trigo" (69).

CAPITULO II

DE NAVEGACIONES Y REGRESOS A LOS CIEN SONETOS DE AMOR

Después de Estravagario, Neruda vuelve a un mundo poético representativo del período de las Odas y, por ser así el clima, algunas de las odas de Navegaciones y regresos se remontan a momentos pre-Estravagario mientras que otras señalan el momento contemporáneo del nuevo libro. Navegaciones y regresos (1959) puede considerarse un punto medio en cuanto al contenido entre Estravagario y los libros posteriores. En el canto a los mínimos seres y objetos se advierte una nueva nota, cuyo tono se establece en el primer poema del libro, "A mis obligaciones," donde el poeta vuelve a afirmar su empeño de restaurador de la primavera y de la esperanza. Intenta ser el repartidor de la frescura y del optimismo al decir "tengo/ rocío para todos" (9).

Aquí el poeta espera cumplir con su oficio y vuelve a anunciar un cambio de rumbo: dejar fuera lo abandonado, lo olvidado, y lo muerto: llenar su sombra tenebrosa de "pan" y "fundar" la esperanza mediante una temática ilimitada de "todo el espacio." Una poética del ciudadano del mundo que aceptará lo negativo, el dolor, y la incertidumbre para satisfacer a todos. Este es el ilimitado "regalo de color azul" y el "pétalo frío" del rocío silvestre de la nueva flor matutina lista para entregarse a todos: "yo estoy limpiando mi campana,/ mi corazón, mis herramientas" (ib.) La campana simbólica del poeta repicará de nuevo por sus sentimientos ("corazón") y su pluma ("herramientas"). Las cinco principales direcciones que vimos antes, siguen vigentes en este presente libro. Presentes todavía se encuentran:

la inquietud metafísica entre la angustia y la esperanza, el amor bifurcado entre esposa y amistades, el autorretrato, temporal, la poética, y la ideología.

I. La inquietud metafísica entre la angustia mortal y la esperanza de la inmortalidad

De nuevo frente a la incomunicación entre los hombres Neruda intenta lograr una comunicación con los seres menos complejos: gaviotas, perros, gatos, y elefantes.

"Las gaviotas de Antofagasta" escrito en bastardilla trae un mensaje importante que contrasta la movilidad de las aves a la yerma inmovilidad del norte desértico chileno, La movilidad de su vuelo se expresa mediante movimientos alternos entre la tierra y las aves. Los adjetivos estéril, secas, muerto, mortuorio, cruel, peladas, y arenoso parecen anulados por el "no conoces" del primer verso. La visión del norte calcinado se transforma con la llegada de las gaviotas advertida a partir de la preposición "contra" más el objeto y sus modificantes: "crueles montañas minerales" (61). La percepción: "vi levantarse el hombre y el amor" sostiene el cuadro de precisa geometría que es la cuarta estrofa. Triángulos y rectángulos llenan la escena de una poesía casi depurada y de gran alcance artístico.

> Triangulares y grises
> aparecieron sobre
> la desaparición de Antofagasta
> y en el vuelo cortaban
> rectángulos fugaces
> entrecruzaban luz y geometría, (ib.)

Todo se ve en términos de una invasión cortante de formas fugaces causantes de un efecto óptico expresado en "líneas de la sal," una sinécdoque vital de movimiento y presencia.

Vienen las gaviotas para compartir con el poeta la soledad del viaje. Sus formación es cambiante, ora triángulo

y ora racimo, para perder su sustancia a través de "el purísimo ciclo de su vuelo" y extender la transformación al oxímoron "música sin voz" (62) derramada sobre "el mundo horrendo" del desierto lunario.

La música callada se transforma en una fragancia de azahares que aporta, en su totalidad, equilibrio, blancura, y sensorialidad a la escena: triángulos, rectángulos, música y fragancia.

De esta manera la despedida le comunica a Neruda el sentido de los límites. La anáfora preposicional "hacia" señala el rumbo del vuelo. Es un vuelo hacia el tiempo perdido por el hombre y recobrado por el ave: "hacia lo que se fue cuando cerraba/ el círculo del mar sobre el navío" (ib.). Así el adiós final de las aves que siguen su viaje hacia Antofagasta presenta la última etapa de la transformación de lo espiritual (música-fragancia-alma) a lo sustancial de las "altas preguntas" de su forma al verlas alejarse. Son preguntas en términos humanos, porque le comunican pensamientos sobre los límites del ser en el mundo. Son preguntas que, por el momento, se hacen y que no angustian, que inquietan pero que no desesperan, que lo han acompañado sin totalmente abandonarlo. Son presencias vivas y móviles, cuya ausencia será la meditación.

La comunicación entre hombre y animal se expresa mediante los poderes de observación aguda de parte del poeta al contemplar la mirada enigmática del perro. Los ojos del perro, vistos como "preguntas húmedas" (94) o "dos llamas líquidas," no encuentran su respuesta debido, otra vez, a los límites del poeta. Sin embargo, al caminar juntos por un paisaje bello, la tierra entabla una comunicación con ellos. Es una comunicación basada en formas redondas tan cíclicas "como la noche." Los "pequeños planetarios/ en árboles redondos" comunica el mensaje de verde fecundidad que parece unir los dos seres al continuum del eterno retorno tan prevalente en la naturaleza.

Hombre y perro en comunión con una naturaleza primaveral

absortos en la intemporalidad del momento transmitido por el presente de tales acciones en serie como "se detiene," "persigue," "salta," "escucha," "orina," "trae." Culminan las acciones en una muestra de comunicación elemental: el amor y la ternura entre hombre y perro: "me trae la punta de su hocico,/ a mí, como un regalo" (95). La ternura de tal acto determina el flujo entre la comunicación en el sentido de sensaciones y emociones y la incomunicación en un nivel inferior más elemental. Las preguntas que parecen surgir de los ojos nuevamente establecen la incomunicación entre un ser complejo y uno elemental. Lo útil para el poeta no puede ser apreciado por el perro.

> Por qué es de día, por qué vendrá la noche,
> por qué la primavera
> no trajo en su canasta
> nada
> para perros errantes
> sino flores inútiles,
> flores, flores, flores (ib.).

Sin embargo, el poeta opta por lo positivo de la comunicación natural: la unidad de perro-rocío-poeta ve la completa totalidad incomprensible de la realidad. Para los dos existe "un mundo humedecido" de sensaciones sobre contacto visual "porque no existe el pájaro escondido,/ ni la secreta flor,/ sino trino y aroma" (ib.) dentro de un mundo de puras esencias. Es este mundo húmedo y verde el que les brinda "el susurro de las raíces" y "una ráfaga de aire anaranjado" -indicios de su propia participación en los ciclos naturales. Por eso siguen en el silencio como parte de una gran totalidad alegre y viva:[1] la dicha los convierte "en un solo animal" (ib.).

El gato se ve en casi las mismas proporciones en la oda a él dedicada. Mientras representa la perfecta unidad completa superior a la redondez de la luna tan llena de cráteres, o a la flor de tantos componentes, lo compara al brillo perfecto del sol o a la perfecta curva del topacio y lo ve como emperador, conquistador, obispo. Es unidad total y completa sencillez según los versos de la siguiente enumeración:

El hombre quiere ser pescado y pájaro,
la serpiente quisiera tener alas,
el perro es un león desorientado,
el ingeniero quiere ser poeta
la mosca estudia para golondrina,
el poeta trata de imitar la mosca (58).

La sencillez del gato se observa desde todo ángulo de su ser y fácilmente se presta a una gran imaginería: sus ojos de oro vistos como "una sola ranura/ para echar las monedas de la noche" (59). Tal imagen se une a su profundidad secreta y misteriosa de mascota del hombre, el "habitante menos misterioso" (60) que llega a su cumbre mediante la hipérbole tras el curioso empleo del verbo saber: "todo el mundo te sabe ..." -lo que demuestra el nivel superficial frente al verbo correcto conocer. El adverbio "tal vez" da énfasis a la duda

tal vez todos lo creen,
todos se creen dueños,
propietarios, tíos
de gatos, compañeros,
colegas
discípulos o amigos
de su gato (ib.).

Se disuelve la hipérbole en la admisión de no conocer al gato: de estar perdidamente incomunicado frente a la aparente elementalidad de tal singular animal. El poeta puede, por lo menos, intentar comunicación con su mundo pero no puede descifrar un gato.

De este modo, el poeta, al tocar la zona de la incomunicación o la comunicación, se queda en un campo medio entre la una y la otra.[2]

Cuando se establece la comunicación entre los hombres, el acto deja entrar una poderosa dulzura, una felicidad omnipresente que "derrite nieve o hierro" (64). El dar las gracias, una de las formas de la más sencilla y elemental comunicación, suaviza las amenazas: "pluma clara," "pétalo de azúcar." Entre los hombres, la palabra puede "descosificarlos:" que "el ser volvió a ser hombre y no ventana." El hombre se impone por encima del objeto. La palabra hace

posible la alegría, hace entrar la claridad en la oscuridad del bosque: "alguna claridad/ entró en el bosque:/ fue posible cantar bajo las hojas" (64).

La suavidad de la palabra vista en imágenes tales como "pluma clara" y "pétalo de azúcar" vuelve a ser el eje de la tercera estrofa: suave como una "píldora," o "luz," o "tapiz" tiene el poder de ablandar lo más carcomido, lo más duro expresados como "los óxidos cortantes del desprecio" y transformarlo en el "altar de la dulzura." Para nosotros su efecto de tapiz es el más importante porque aquí indica la fuerza unificadora de la comunicación: "tapiz/ entre los más distantes hombres" (65). Como la metáfora del "tren frenético" que cruza las fronteras en toda dirección, vuelve a la idea de la unión entre los hombres y

> se transforma la tierra en una mesa:
> una palabra la limpió,
> brillan platos y copas,
> suenan los tenedores
> y parecen manteles las llanuras (ib.).

Así las múltiples transformaciones de pluma-pétalo-píldora-luz-tapiz-tren acaba en "mesa" indicativa de la primera fase de comunicación entre hombres y entre naciones.

Retoma la imagen del "tren frenético" y, a través de la ultima estrofa, traza la dirección horizontal y vertical del movimiento del tren que lo encubre todo: viajar, volver, subir, bajar. Este es el movimiento dinámico del original "pétalo pequeño" que convierte lo duro, lo áspero, y lo oxidado, ahora resumidos en "puñales," a la reunión de toda suavidad - la sonrisa (65).

Las reflexiones sobre el tiempo, la muerte, y la finitud aparecen en tres poemas que consideramos iniciales de la serie: "El olvido," "A las aguas del norte europeo," y "Oda a un tren en China." Luego, las reflexiones se dirigen en una primera serie a los objetos y en una segunda serie al hombre y al objeto.[3]

"El olvido," la más breve de las selecciones del libro, vuelve a repetir el mensaje de "Vuelve el amigo" y "Olvidado

en otoño" del Estravagario.[4]

Es decir que el olvido se vuelve a considerar en su dimensión de interminable: "no tiene término" (91), "no hay fin" (ib), y "no hay punto en el olvido." La interminable dimensión de una muerte sin esperanza, sin nada, se concibe como una espera del olvido final que es la muerte. Otra dimensión de la muerte se considera en otro breve poema que también presenta los otros; "A las aguas del norte europeo." Tanto aquí como en "Oda a una mañana en Estocolmo" hay cierto predominio de los colores blanco y gris. Pero aquí los matices de "opaca blancura" y "horizontes sucios" marcan los límites del infinito. Todo lo que va hacia el silencio y la muerte se ve en términos de tal "espacio blanco" (93). El símbolo de la nave expresa todo movimiento vital hacia ese punto silencioso.

Neruda, aquí y en la obra posterior, considera la muerte dentro y fuera del continuum: la muerte ontológica del ser ora como el principio de otra existencia o como el final olvidado de un ser destinado al silencio infinito.[5]

En "Oda a un tren en China" el mensaje sigue igual dentro de unas proporciones de mayor grandeza. Vuelve a aparecer el símbolo de la rueda cíclica que mide el avance del tiempo.[6] La tierra, el tren, y, por ende, el hombre van rodando hacia el final de su viaje. Desde la ventanilla del tren todo parece reducido a llanuras y banderas en rápido movimiento hacia el final, hacia el mar personal y hacia la "misteriosa arena y sal que no conoce mi alma" (124). El rápido movimiento ahora recibe la dimensión inicial del cielo quieto de la primera estrofa al referirse al "aire inmóvil." Lo móvil de la llanura contrastado a lo inmóvil del aire cubierto de "escamosas nubes" se ve al acercarse el poeta al mar. Este mar se asocia al mar simbólico de la vida que se le va en un momento de plena producción poética. Proclama la resignación a su destino como parte integral de los seres que ruedan en una caída vertical e indetenible:

voy con el tren rodando,
como ayer en la infancia más lluviosa
voy con el tren aprendiendo la tierra,
hacia donde el océano me llama (124).

En la plena luz creadora vuelve a viajar en el tren como hizo en la plena luz de su juventud. Logró en los últimos versos yuxtaponer dos viajes en dirección contraria: el de la juventud hacia el norte, hacia Santiago, y el de su otoño hacia la costa, hacia la orilla del mar, hacia su muerte.[7]

Las reflexiones van dirigidas a los objetos que son "cosas inanimadas creadas por la mano del hombre: cosas materiales, cosas manufacturadas, o herramientas; cosas tocadas o creadas, usadas y gastadas por la mano del hombre."[8] Los títulos de las odas atestiguan tal referencia: anclas, cosas, campanas, sillas, mesas, platos, camas, pianos, violines, guitarras, etc.

La "Oda al ancla" considera la continuada utilidad del ancla que "ya no anclará sino en mis duros sueños" (11) para compararlo al destino del hombre. Este objeto inanimado creado y utilizado por el hombre sigue siendo útil. Se advierte un cambio de su utilidad a través del tiempo. De esta manera queda modificada su capacidad marítima.

polvo de sal en su esqueleto,
tiempo en la cruz de su esperanza,
se fue oxidando como la herradura
lejos del caballo,
cayó el olvido en su soberanía (10).

"Polvo de sal," oxidación o tiempo más olvido son los sustantivos que van marcando la modificación. Recogido por un amigo del poeta, volvió al mar en su transcurso y, por la mano del hombre recibió otra vida. Marítima y ontológicamente el ancla como ancla murió, pero en la tierra tendrá otra vida. La celebración de esta nueva vida empieza en la sintaxis en el cambio de tiempos verbales. La referencia al viaje por mar se da en el imperfecto o en la prolongación del pasado y la del viaje por tierra se expresa en el pasado definido o en breves acciones que no se repetirán nunca, acciones que no la apartarán de su nueva existencia:

y al fin en San Antonio
bajó, subió colinas,
corrió un camión con ella,
era en el mes de Octubre, y orgullosa
cruzó sin penetrarse
el río, (11)

La nueva existencia se celebra en el jardín del poeta "frente al perdido océano/ que cortó como espada" (ib.) y esta nueva utilidad es la de un emparrado inmóvil en su sueño eterno.

y poco a poco las enredaderas
subirán su frescura
por los brazos de hierro
y alguna vez florecerán claveles
en su sueño terrestre, (ib.)

Creada, usada, y salvada por la mano del hombre, el ancla-emparrado gozará de una renovada y continuada existencia. El objeto inanimado salvado por el ser animado tendrá una eternidad terrestre negada a su creador. En esta frase última está la ironía pero Neruda la acepta y, por eso, no se angustia ni se desespera, está resignado.

En la "Oda al último viaje de la 'Bretona'" se advierte la misma modificación sin queja, sin angustia, y sin desesperación. Al quebrarse contra una roca la delicada forma de la quilla-nube y del pecho-paloma quedó reducida a unas tablas rotas y heridas.

Toda la segunda estrofa del poema atestigua la rapidez de las fuerzas destructoras del mar. Es un toque suave y, a la vez, destructivo en su forma de magnolia espumada. La reducción fue a un despojo de madera perdida en "la eternidad del mar en movimiento" (22).

De nuevo la mano que creó y utilizó tal nave la salva y las tablas siguen útiles al hombre: "un alto fuego coronó la muerte/ de la pequeña embarcación amada" (ib.). Se subraya el adjetivo porque el amor participa en la continuada existencia de la esencia del barco.[9] En el altar del sacrificio se obró el milagro cuidadosamente sugerido mediante la anáfora:

con un extraño azul se despidieron,
con un anaranjado indescriptible,
con lenguas de agua verde que salían
a devolver la sal consumieron (22-3).

El efecto cromático de las llamas azules, anaranjadas, y verdes expresa la reducción final de la madera a una sal cenicienta, "la luz mortal" que partía y la ceniza inmortal que quedaba. La última destrucción de su forma maderera y su conversión en ceniza enamorada que sobrevivió la muerte ontológica gracias a la mano salvadora del hombre. Queda aceptada la misma ironía de la mortalidad del creador frente a la inmortalidad de su creación.[10]

La relación que existe entre el hombre y los objetos se intensifica en los poemas de la segunda serie y de acuerdo con Carlos D. Hamilton se ve "un antropocentrismo de las cosas"[11] definido como el último valor de las cosas usadas por el hombre: "el misterio poético de las cosas reside en el hecho de que a través de las cosas y con ellas suspira el dolor o el amor, la fatiga y el trabajo o el reposo del hombre."[12]

En la "Oda a las cosas" hasta la versificación menor corresponde a la sencillez de las cosas cantadas.

Amo las cosas loca
locamente.
Me gustan las tenazas,
las tijeras,
adoro
las tazas,
las argollas,
las soperas
sin hablar por supuesto,
del sombrero (41).

Así proceden los versos esbeltos dedicados a una larga enumeración de estas cosas creadas y usadas por el hombre: dedales, espuelas, platos, floreros, pipas, llaves, saleros, zapatos, anteojos, clavos, escobas, relojes, brújulas, monedas, sillas, botones, ruedas, en fin, como afirma el mismo poeta: "Ay cuántas/ cosas/ puras/ ha construido el hombre," (42) para el uso del hombre. Son estas cosas los vínculos

entre el pasado y el futuro del hombre, su propia prolongación a través de su arte: la inmortalidad de lo humano y la mortalidad del hombre.

> todo tiene
> en el mango, en el contorno,
> la huella
> de unos dedos,
> de una remota mano
> perdida
> en lo más olvidado del olvido (43).[13]

Todo aparece confirmado en los versos, ahora largos, de la última estrofa:

> no sólo me tocaron
> o las tocó mi mano,
> sino que acompañaron
> de tal modo
> mi existencia
> que conmigo existieron
> y fueron para mí tan existentes
> que vivieron conmigo media vida
> y morirán conmigo media muerte (44).[14]

En "Oda a las cosas rotas" al cantar a las cosas que destruidas accidentalmente "como si fueran bajas en la guerra mortal de la vida"[15] Neruda, a través del ablativo absoluto,[16] subraya la presencia de un agente desconocido. Las acciones principales del poeta giran alrededor del verbo-eje "romperse." De tal modo quebrarse, caerse, derrumbarse son los sinónimos causantes de otro verbo-eje "rodar." El agente desconocido, el "invisible/ quebrador voluntario" (48) es la temporalidad, fenómeno indestructible contra la que las manos del hombre son inútiles. Por eso expresa toda asociación a tales palabras en formas negativas y enfáticas entre nadie y nada, ni y no en la siguiente anáfora:

> no fue el viento,
> no fue el anaranjado mediodía
> ni la noche terrestre
> no fue ni la nariz ni el codo,
> la creciente cadera
> el tobillo,
> ni el aire: (ib.).[17]

Aquí los elementos que son medidas del tiempo aparecen por sí mismos para declararse inocentes de las acciones que giran alrededor del verbo-eje "romper."

Caer, romper, y rodar recogen las acciones de las cosas transformadas en polvo a través del tiempo. La entrada directa del tiempo en dichos versos llega al referirse el poeta al reloj roto

> que una a una
> ataba tantas horas
> a la miel, al silencio,
> a tantos nacimientos y trabajos (49).

El reloj roto se relaciona directamente a la vida al medir la caída temporal del ser humano.[18] El pasar (caer) del tiempo (reloj) gasta, envejece, muele, y se hace añicos. Todo es "perecedero,/ rodeado por los frágiles peligros,/ por implacables aguas y amenazas" como la isla o la nave que al durar se destruyen.

La ceremonia de ofrecer al mar lo creado por el hombre "en un solo alarmante quebradero" (ib.) se lleva a cabo para simbolizar lo inmortal de toda creación humana.

La reflexión frente a la ironía del hombre y de lo humano, la mortalidad y la inmortalidad, la finitud y la infinitud se intensifica para expresar un tono más serio y radical en la "Oda al caballo," la "Oda a la cama," la "Oda a la campana caída," y en la "Oda a la mesa."

El caballo de carga es sólo un recuerdo evocado por la oda. "Aquel pobre caballo" del cuarto verso se configura en términos de "olvidado," "apaleado," como "el que acarreó la leña de los montes" (24). "Llega rengueando" a la luz y al sonido de la oda.

Cada estrofa añade otra dimensión a la tristeza y la carga de los tristes bultos expresados por adjetivos y por los pesados fardos de sustantivos. En la primera estrofa es "torre/ de tristeza" (ib.), en la segunda "está seco .../ de lomo," y tiene "un corazón cansado" (25), en la tierra su anatomía es huesuda y, sin embargo, respetado por su cráneo,

catedral de hueso puro,/ en cuyos dos altares viven dos santos ojos de caballo" (ib.), y en la cuarta está la prueba "de un sufrimiento grave como el Asia" recordada por el poeta.

El caballo no reúne la perfecta simetría de otros "con incendiarios crines" o con la "intacta grupa como/ manzana de la nieve" (24). Es un ser imperfecto como el hombre y a través de su imperfección, Neruda ve la del hombre: "me busco su mirada/ dentro de mí, contra tantos dolores/ padecidos por hombres y caballos" (25). Por este estancamiento de la "tranquilidad de la tristeza" (26), el caballo/ corcel de cabalgata" (ib.) no forma parte de su oda. Esta oda elemental es para el ser humilde y sencillo:

> mi poesía se hizo paso a paso,
> trotanto por el mundo,
> devorando caminos pedregosos,
> comiendo con
> los miserables
> en el mesón glacial de la pobreza,
> y me debo
> a esas piedras
> del camino,
> a la sed, al castigo del errante (26-7).

El sufrimiento es común tanto al hombre como al caballo. Este padecer mutuo es el asunto de la siguiente estrofa:

> la doy para esa gloria de un caballo
> de uno que aguantó peso, lluvia y golpe,
> hambre y remota soledad y frío
> y que no sabe, no, para que vive,
> pero anda y anda y trae carga y lleva,
> como nosotros, apaleados hombres,
> que no tenemos dioses sino tierra,
> tierra que arar, que caminar, y cuando
> ya está bastante arada y caminada
> se abre para los huesos del caballo
> y para nuestros huesos (27).

El braquistiquio del cuarto verso señala la incertidumbre de los dos destinos y la mutua resignación a la negatividad de la existencia cuyo principio y fin se contempla en términos de la tierra. En este destino de "espacio duro" (27) se basa la fraternidad que hay entre los dos.

En la oda dedicada a la cama se encuentra el símbolo común de la muerte y de la vida, del amor, y, otra vez, de la muerte. En esta pieza la visión de la muerte vuelve a asumir su nota trágica y desgarradora de las Residencias.[19] La cama se convierte en el centro de la vida de uno: un viaje vital de cama a cama. Como tren y nave de la vida, la cama se entrega a una tercera transformación en el río común de la vida y de la muerte.

La segunda estrofa establece y explica una nueva metáfora: "la tierra es una cama" (29) temporal cuya colcha cambia al compás del ritmo estacional e histórico: "florida por amor, sucia de sangre" (ib.). El movimiento de las sabanas celestes indica tal cambio temporal: la primavera de septiembre pasa al invierno de julio y la ropa blanca pasa a ser ropa negra.

La transformación de la cama en nave, tren, río experimentada en la primera estrofa funciona al revés en las otras. La tierra es una cama y el mar se convierte en cama terrible, la fuente del mejor momento lírico del poema. El mar-cama terrible de la agitación entre la vida y la muerte se configura según dos verbos-ejes, dormir y yacer. El sueño es temporal pero el yacimiento es sinónimo de un eterno entierro de "los agonizantes meteoros:" depósito de la "ceniza/ centrífuga y celeste" del ciclo VIDA-MUERTE-VIDA: "palpitas, mar, con todos/ tus dormidos,/ construyes y destruyes." Construir y destruir, acciones propias del mar-cama, se desarrollan a lo largo de la última estrofa cuyos primeros ocho versos reúnen referencias al acto creador: rayo, nomeolvides, marfil, manzana, suaves sábanas y azucena, todos determinantes del parto y de la vida. El adverbio temporal "luego" marca la vuelta a la cama y a la muerte.

> Luego
> viene a la cama
> la muerte con sus manos oxidadas
> y su lengua de yodo
> y levanta su dedo
> largo como un camino
> motrándonos la arena,
> la puerta de los últimos dolores (30).[20]

la fuerza constructiva se convierte en el poder destructivo de la muerte cuyas características se dan mediante lo subrayado.

El sentido del polvo aparece a menudo en los primeros poemas de Navegaciones y regresos a través de la palabra "arena." El "baño de tumba" que ya afirmó Neruda como necesario para que el hombre encuentre la medida de su propio límite ya viene a ser una realidad.[21] En la "Oda a la campana caída" el poeta traza un paralelo significativo entre el hombre y la campana: los dos confluyen en un destino de tierra - muerte: "El hombre y la campana/ cantaron victoriosos en el aire,/ después enmudecieron en la tierra" (32).[22] En esta parte surgen de nuevo preguntas sobre el tiempo y el destino que recuerdan lo evocado en la "Oda a las cosas rotas:" El por qué del momento se expresa mediante:

> Por qué cayó aquel día?
> Por qué no fue anteayer ni ayer ni nunca,
> por qué no fue mañana,
> sino entonces? (31)

Toda la tercera estrofa gira alrededor de tres puntos o preguntas-ejes que, al no contestarse, señalan los límites del hombre: ¿Por qué?, ¿Qué pasó?, y ¿Quién tiene la culpa?. La relación entre el hombre y la campana se estrecha desde principios de la cuarta estrofa. La campana, es sujeto al movimiento cíclico del tiempo simbolizado por el "labio redondo" del espacio que mordió la campana. Su caída como la de cualquier otro habitante del tiempo. es inexorable y el hombre es impotente ("impuro") frente a su acción: "ya nadie puede tocar su abismo,/ todas las manos son impuras:" (32). El hombre, impuro, impotente, y finito es terrestre y, por ende, sujeto a una caída a tierra, una vuelta a sus orígenes. Además la campana "era de aire" otro elemento, aunque más puro, entre tierra y cielo, entre puro e impuro. Como el hombre, está o estará en el polvo junto a su sonido. La muerte ontológica de la forma y su reintegración a las raíces es su vínculo común.[23] Su participación en la pureza del

aire brinda la posibilidad de perdurabilidad.

Hay tres poemas en que la alusión irónica sobre la mortalidad del hombre frente a la inmortalidad de su creación se convierte en verdadera angustia: "Oda a la gran muralla en la niebla," "Soledades de la tierra china," y "Escrito en el tren cerca de Cautín en 1958."[24]

En el primer poema dedicado a la gran muralla, el pasar del tiempo incapaz de recobrarse se da mediante el doble pretérito "duraron y duraron" que se encadena a otras referencias pretéritas de insectos muertos y un sol cambiante cuyos colores marcan cierto movimiento hacia un futuro reducible a una blancura constante de nieve. Lo cierto es que queda la muralla inútil como algo que sirvió de frontera ahora metafóricamente reducida a una "serpiente inútil" que "no comió sino tiempo" (ib.).

La segunda estrofa precisa más al crear un cuadro impresionista de grandes efectos plásticos. La blancura de la nieve temporal se extiende a los términos de la contemplación actual. La blancura ahora es niebla y, luego, vapor, y, más tarde, temblor vuelto a convertirse en neblina. Así el cuadro visual de las piedras duraderas en el tiempo coloreadas por un sol rojo, verde, azul, negro, amaranto se cubre de niebla y se convierte en puro sonido. El sonido es de una flauta que anuncia la presencia humana de un pastor,[25] el hombre finito, cuyos vínculos con la tierra son claros: "es el hombre que vive y come y canta/ junto a la muerta serpiente" (66). El hombre vivo representado por un sonido y hecho universal por verbos de actividades comunes al ser humano contrasta oposiciones: la movilidad frente a la inmovilidad, la utilidad frente a la inutilidad, la vida frente a la muerte.

Sin embargo, es la tercera estrofa la que introduce otro elemento que parece reversar la comparación ya explicada y que parece imponer cierta medida de afirmación a la presencia pétrea frente al hombre: "Pero ella/ cumplió con su destino" (67). Es el hombre que, como los constructores de

Machu Picchu, se ha quedado olvidado. Estos son los seres móviles sobrevividos por su creación: una presencia olvidada del tiempo frente a una ausencia olvidada que es el hombre.

Esta muralla, cuya hermosura sombría queda simbolizada por el vuelo de las "oscuras mariposas" matutinas, cuya forma queda expresada según la impresión recibida a distancias variadas, "serpiente" (lejos), "león" (cerca), "reptil" (lejos), sigue "durando duradero", inmóvil, inmutable, e infinita mientras que el hombre constructor percibido por el sonido de la flauta es frágil y mortal, por eso finito. El destino de la muralla ya se cumplió mientras que el del hombre no parece tan claro ni tan fácil en su movimiento o caída.[26]

En "Soledades de la tierra china" el contraste entre la eternidad de la tierra y la transitoriedad del hombre vuelve a ser más inquietante. La vanidad de todo empeño humano frente a la intemporalidad de la tierra queda expresada así:

> lo que los hombres hicieron y hacen:
> guerras, estatuas, epopeyas
> (de dolores, de alegrías, de sangre,
> de paz, de laureles, de libros),
> todo eso será escrito y borrado (116).

Las guerras (destrucciones) y las estatuas (construcciones) cantadas en libros (epopeyas) muestran el gran vaivén o movimiento de la transitoriedad entre destrucciones y construcciones, entre lo escrito y lo borrado. Así es lo humano y Neruda anhela ser partícipe en lo intemporal y lo duradero. Para participar de manera profunda, la tierra asumirá las proporciones de madre y amante a la vez.

> Yo sólo quiero pasar mis manos
> sobre tus grandes senos verdes:
> que tu barro me modifique,
> que me constituya tu viento!
> Quiero ser un hijo salvaje
> formado por tu barro y tu viento (116).

Anhela ser un nuevo Adán[27] nacido de la tierra y del viento portador de las semillas de una renovada vida terrestre.

En la china montañosa existe una ciudad de piedra parecida a Machu-Picchu. Allí el poeta se enfrenta con su propia mortalidad. Su emoción frente a la misteriosa construcción se expresa a través de golpes del tiempo llovidos sobre él mismo:

> y yo anduve errante sintiendo
> sobre mí, golpes de granito,
> lenguas de sal, almenas de oro,
> explosiones que inmovilizan
> en pleno cielo su estallido (116-7).

Si se exploran de cerca los elementos de la enumeración se verá que estos mismos se alternan entre construcciones y destrucciones: "golpes de granito" (el golpe significa una destrucción mientras que el granito será el de los inmensos bloques utilizados en la construcción); "lenguas de sal" (una simultánea construcción y destrucción que desgasta y conserva a la vez); "almenas de oro" (una construcción vertical de un metal puro); y "explosiones que inmovilizan" (la última destrucción inmovilizadora del hombre o la muerte).

Los golpes del tiempo con sus incesantes construcciones y destrucciones se consideran mediante las acciones del río y de la lluvia. La temporalidad se expresa en términos de años ("mil veces mil años"). Este río que gasta "con besos la piedra" (117) y que corre "como el tiempo" es el palpitante testigo de la inmovilidad del paisaje circundante: las "aguilas fluviales" entrelazan y unen todo movimiento al "camino palpitante" del río.

Las semejanzas entre la topografía chica y la sudamericana se expresan en un presente intemporal que intenta reunir al hombre con el paisaje:

> me siento seguro y camino,
> cruzo desiertos y arrozales,
> nieve de montañas amargas,
> montes de antigua piedra y pinos (117),

La relación que hay entre los sustantivos y verbos iniciales de cada verso y los primeros del verso siguiente claramente enlaza los dos sitios.

CAMINO-CRUZO (movimiento)
DESIERTOS/ARROZALES-NIEVE (blancura y verdor)
MONTAÑAS-MONTES (alturas)

Chile y la China son grandes fuentes del tiempo en su movimiento inquietante sea el Bío-Bío o el Yang Tzé, sea "el mar ... león sonoro/ con hocico de sal furiosa" (ib.) o un río "gastando con besos la piedra" (ib.).

Al contemplar el paisaje desde arriba y al reducirlo a casi una miniatura[28] el poeta medita que el hombre trabaja la tierra[29] que eventualmente lo reducirá a sus propias dimensiones con el propósito de ofrecerle la promesa de una continuada existencia y, de convertir toda la angustia en una esperanza.

> (El hombre chino trabaja la tierra
> y la tierra china lo trabaja,
> aguza sus manos pacientes,
> dibuja surcos en su cara.
> Luego la tierra espera al hombre
> y él se confunde con el polvo
> como una pálida semilla (118).[30]

De esta manera lo espera la infinitud de las eternas germinaciones en una "nación eterna de raíces" (118).[31] El hombre y la tierra se ven en términos de fecundaciones y germinaciones eternas. La tierra se une al amor[32] para ser las fuentes de la salvación del hombre perecedero.

La esperanza expresada en el último poema preludia una larga serie de selecciones de Navegaciones y regresos cuyo canto metafísico trata de esta esperanza. Por eso, el repudio de la muerte anticipado desde el primer poema del libro se mantiene aún en el último:

> Odas sin fin, mañana
> y ayer (hoy es temprano)
> nacen, nacieron, nacerán, sirviendo
> la sed del caminante y del camino
> y caerán como la lluvia cae, ... (144)

La anticipación a tal movimiento se advirtió sin desarrollo en poemas tales como "Oda a las alas de septiembre," "Oda al ancla," "Oda al último viaje de 'La Bretona,'" y "Oda al

perro."

En esta sección del presente estudio analizamos catorce poemas basándonos en tres aspectos: (1) El regreso a la raíz de su canto, (2) La geografía dispersa: la esperanza frente al repudio, (3) La alegría frente a la vida.

(1) El regreso a las raíces de su canto

Desde los versos iniciales de "Oda a una mañana en Stokholmo," el viaje hacia las raíces se acelera por la rapidez de las enumeraciones ya reducidas a breves pinceladas:

> Leningrado quedó
> nevado, azul, acero
> debajo de sus nubes
> las columnas, las cúpulas,
> el oro viejo, el rosa,
> la luz ancha del río,
> todo se fue en el viaje,
> se quedó atrás llorando (85).

y la imagen de Stokholmo queda presentada dentro de lo impreciso de un día nublado divisada según el impresionismo del momento, ora "ácidas copas verdes," ora "cúpulas," ora "senos." En la vaguedad del no saber "donde fuimos/ ni donde iremos" (86) el poeta, al cruzar el Pacífico, experimenta en "Oda a un solo mar" un aumento en el anhelo emotivo que gira en torno a la esperanzada realización de un sueño de regreso. Así la rapidez del vuelo se convierte en un largo sueño del viaje por mar cuya fuerza unificadora le atrae como si fuera imán y cuyas olas salen del puerto chileno como infinitas manos para darle la bienvenida. De esta manera el poeta ve el mar como el punto de encuentro entre dos culturas distintas: la china y la chilena.

La realización de su sueño de regreso se rige a través de oraciones condicionales que gobiernan en la cuarta, quinta, y sexta estrofas del poema. El objeto es salir de sí mismo y cruzar el océano hasta un encuentro con la sirena (Matilde).

Qué sereno sería
si yo te navegara,
si mi cuerpo o mi nave
condujera
a través de las olas de la luna,
mar doblemente mío,
hasta llegar donde me está esperando
mi casa junto al manantial marino (114).

La sintaxis se extiende a la construcción condicional de las próximas dos estrofas. De la quinta se forma el eje: "Qué azul ...,/ ... sería/ si caminara el mar con pies desnudos/ si el mar, ..., me transportara." El último verso que se subraya es el eje o la prótasis elíptica de la cadena de potenciales de que se forma la sexta estrofa. Las acciones se refieren a la contemplación de la vida marina en las aguas chilenas: "vería el vuelo/ de las hambrientas aves oceánicas, / contaría tortugas,/ resbalaría sobre los pescados,..." (115).

Nadar el mar simbólico es nadar el sueño: en los dos se reflejan los niveles de la conciencia. Al unir, de esta manera, el sueño y el mar, el concepto que surge se expresa en dos construcciones paralelas:

A B
ven a nadar el sueño,
ven a soñar el agua que nos une

B A
De tierra a tierra un solo mar soñando
de mar en mar un solo sueño verde (ib.).

Se intensifica la emoción experimentada en "Oda a un solo mar" en "Encuentro en el mar con las aguas de Chile." Tal emoción se siente por dentro como si una luz profunda le tocara el corazón y por fuera en los besos de aire y vuelta por dentro en la "sal nutricia" que finaliza las sensaciones. En poemas anteriores esta sal había sido símbolo de un desgaste o símbolo ambivalente de fuerzas destructivas y constructivas. Ahora hasta la sal se convierte en elemento positivo al acercarse a la costa chilena. Para el poeta es el regreso cíclico aludido en expresiones tales como "vuelvo a encontrar sin tregua/ rodeándome,/ abrazando en tu círculo mi vida"

(51). Como el golpe de tiempo experimentado entre las ruinas de la antigua ciudad china, el poeta experimenta otro golpe, el de lo conocido al acudir al encuentro con sus aguas familiares. Es un golpe suavizado y reducido a un leve toque o roce: "un golpe de pájaro, de viento, de ala fría" (ib.) cuya ligereza se transforma en la esencia pura de "espuma," "movimiento," y "distancia." Entre referencias a la intemporalidad hay cierta dirección hacia la grandeza de la naturaleza cuya soledad y desorden vacilan a lo largo de una paz tranquila y un movimiento interminables.

El ciudadano del mundo y poeta chileno-universal vuelve a las aguas de sus raíces. Todo lo que vio, lo hizo suyo mediante el amor cuyo "olor a miel" y "corazón de abeja" expresan la alegría de la llegada a las aguas de su desesperación y su esperanza, su pasado y su futuro, todos vistos en términos del mar, "la salmuera y la frescura. Las fuerzas del mar lo empujan a cumplir con su tierra y con su gente.

La llamada a cumplir con su destino lo lleva a la tierra de "hostiles cordilleras" y "cielo duro" (107) donde nació y donde viven sus sueños.[33] El barco pasa a lo largo de la solitaria costa chilena, objeto de su poesía, en dos versos paralelos: "pasan y pasan las arenas blancas,/ suben y bajan los montes desnudos,/ ...,/ dormida o muerta en paz ferruginosa" (ib.). El poeta sigue extendiendo la imagen inicial de "hostiles cordilleras" a lo largo de otras referencias que aún señalan grandes ausencias de vegetación como "los huesos de la tierra" o "las antiguas estrellas minerales," y la construcción paralelística: "el sol las calcinó desde su altura,/ la sal las abrasó desde sus piedras" (ib.). Esta tierra calcinada es donde están las raíces de su sueño, "la dura luz que amamos" (108).

El actual encuentro con las raíces del canto se encuentra en la larga "Oda a los trenes del sur" en que la sensibilidad del poeta llega a uno de los puntos cumbres del libro. Lo que se ve aparece en términos de lo que conocía y dejó años antes. La "lluvia vitalicia," los "bosques

goteantes," el "territorio recién salido del lago," los "anchos helechos," el "pelo mojado," y las "lianas portentosas" (119) son combinaciones sustantivas cuyos adjetivos gozan de una relación estrecha e íntima con el origen de toda fecundación y de toda germinación mientras que el paisaje se remonta otros momentos ya citados en Infancia y poesía (I, 25, 29-30): los "palos quemados" y la locomotora perdida "en la solemnidad aplastadora de la naturaleza" (120). El tren del sur recuerda el tren lastrero del padre ferroviario "lanzando/ un grito/ de ansia,/ de humo,/ como un escalofrío / en el paisaje" (121). El leve hiperbaton[34] de la tercera estrofa inicia el contraste entre esta solemnidad aplastadora y la "oscura malignidad" del humo que mancha todo su tránsito.

Tras la triple reduplicación del verbo "sigue", Neruda utiliza la imagen fantástica del viaducto del río Malleco para estructurar un encabalgamiento de versos que se entienden proyectados hacia la eternidad mediante el verbo-eje "silba" que rige los próximos nueve versos:

> trepa el alto viaducto
> del río Malleco
> como subiendo
> por una guitarra
> y canta
> en las alturas
> del equilibrio azul
> de la ferretería, (121-2)

El silbido del tren le recuerda el último viaje que hizo a Santiago e inicia la yuxtaposición de los dos planos: presente y pasado:

> Silba el vibrante tren
> del fin del mundo
> como
> si
> se despidiera
> y se fuera a caer donde
> termina
> el espacio terrestre,
> se fuera a despeñar entre las islas
> finales del océano (122).

El recorrido geográfico se logra a base de constantes rítmicas como la /tr-/ de palabras como tren, trepidante, frontera y a base de pausas internas y finales que indican las varias pasadas en Renaico, // Collipullí, _/ Quepe, // Loncoche, // y Osorno // de las vibrantes /r/ y /r̄/ y a base de otras pausas que marcan el paso de los vagones del tren que sigue marchando como una "oruga" destructora de la agricultura.

Corre
tren, oruga, susurro,
animalito longitudinal,
entre las hojas
frías
y la tierra fragante (ib.)

Prosigue el encabalgamiento que forma el trayecto del tren y Neruda, durante este procedimiento, vuelve a la imagen de los "taciturnos/ hombres de negra manta" que remite al "Sueño de trenes" de Estravagario[35] y "El tren nocturno" del primer tomo del Memorial de Isla Negra.[36] Aquí de nuevo está el vagón de tercera con su mezcla de hombres y productos sureños recogidos mediante una enumeración acumulativa y una anáfora final:

Corre
con
taciturnos
hombres de manta negra,
con monturas,
con silenciosos sacos
de papas de las islas,
con la madera
del alerce rojo,
del oloroso coigue,
del roble sempiterno (122-3).

Todo está reconocido, hasta parado e inmóvil entre la misma lluvia. El poeta parece estar de vuelta a esta atmósfera nostálgica y sentimental por las mismas ruedas cíclicas del tren.

(2) La geografía dispersa de esperanza y de repudio

Como ya se aludió en "Soledades de la tierra china" el hombre y la tierra comparten una unión íntima. A través del tiempo el hombre se incorpora a ella para convertirse en más que "una pálida semilla" (118). Porque al pasar el tiempo se hace parte de una "nación eterna de raíces" (ib.). La lección aprendida en la China y expresada en poemas como la "Oda al caballo"[37] es la causa de la euforia de poemas de una topografía variada como la "Oda a una mañana del Brasil" y las "Tres niñas bolivianas".

El esplendor de la naturaleza en sus valores cromáticos ya levemente advertidos en la "Oda a la gran muralla" (66)[38] vuelve a aparecer en la "Oda a una mañana del Brasil" bajo el signo de la alegría vital. Aquí Neruda capta todos los colores del espectro solar en el baile de las mariposas: rojo, negro, naranja, verde, azul, blanco, granate, amarillo, y violeta. El negro y el amarillo pierden el significado oscuro y lúgubre de la etapa anterior y la gama de los colores utilizados confluye dentro de la "transparencia" del "violento diamante" (82) en que vive el poeta al meditar sobre el brillo de aquella mañana. Los versos de la oda gotean y exudan vida: "el rumoroso cinto/ de la selva," las cigarras "cantan/ en un solo congreso," las "mariposas bailan," "los saurios cruzan/ las aguas pestilentes," los "seres lentos cambian de planta" y las "aves abrasadoras atraviesan el aire" (82-4). Así, los colores, la tierra, el cielo, y el agua quedan reducidos a la miniatura y encerrados en "su caja de diamante" en que parece detenerse el tiempo (84).

La relación entre el hombre y la tierra, portadora de grandes posibilidades de salvación, se acentúa no solamente a través de grandes colores y movimientos, sino también mediante el efecto purificador de estar en contacto con una naturaleza casi totalmente inmóvil en la zona minera de las montañas de Bolivia tristemente llamada el "trono de la

muerte." Aquí Neruda se encuentra con tres indígenas en quienes hay reunida una rara perfección natural simbolizada por las palomas del verso inicial. Estas hijas de la greda, "doradas cántaras," tan humildes y pobres forman una fuente de identificación para el poeta. Las "taciturnas novias de Arcilla," descendientes de los constructores de Machu-Picchu, le comunican al poeta su origen común. Lo terrestre de su ser se comunica a través de su ambiente de "cumbres raídas y lluvia férrea" (89) y la triple anáfora que le coloca al hombre en el centro de las fuerzas creadoras y destructoras.: "como las espadas de Dios,/ como las lanzas del Diablo,/ como los látigos del hombre"(ib.). Los tres versos paralelos y anafóricos crean fuerzas de movimiento horizontal y vertical impulsados por la flexibilidad del látigo del hombre.

En esta soledad compartida por el cruce de cuatro vidas[39] se queda en el silencio en una íntima comunicación con la tierra. En el silencio la naturaleza desenvuelve sus secretos de una manera clara y transparente. El silencio canta a través de las tres niñas y su canto es de esperanza: un canto a un futuro lejano de inmortalidad simbolizada por la alusión a la habitación de una estrella, la conversión cósmica en planeta.[40]

> Ya volveré, ya nos veremos,
> ya podremos andar un día
> y contar bienes más extensos:
> repartiremos la verdad,
> viviremos en una estrella (90).

(3) La alegría frente a la vida

En los tres poemas analizados bajo este aspecto el poeta se aparta gradualmente de toda referencia topográfica para cantar a la guitarra por su relación con el hombre a la sandía oriunda de cualquier tierra, y al piano por su esencia de piano, y a su guitarra por su relación con el hombre.

La "Oda a la guitarra" presenta una total interacción y compenetración de dos seres: hombre y objeto, poeta y guitarra. El instrumento se convierte en la nueva concha de la

"Barcarola" de la segunda Residencia (I, 214), el "corazón sonoro" (69) de "la claridad cortada al vuelo" (ib.) cuyas vocales fuertes recrean los ritmos de las cuerdas bajas, un tono que asemeja el timbre de su propia voz de poeta. Como el poeta, la guitarra, al hacer música, sobrevive y la salvación queda en lo que producen los dos.[41] Así la total interacción se expresa mediante versos que tienden a unir ambos guitarra y guitarrista:

> No sé si el llanto ronco
> que de ti se desploma,
> tus toques de tambor, tu
> enjambre de alas,
> será de ti lo mío, (ib.)

La duda se extiende a una serie de símbolos que apuntan la perfección, la sensualidad, y la fuerza de su forma y sonido: "paloma," "cadera," "espuma." Es la espuma la que lleva el peso enfático de la segunda estrofa por acercarse al poder cíclico de la "resurrecta rosa" (ib.). La aliteración en los últimos versos de las consonantes trilladas reproduce el estruendo estrujante de los movimientos rápidos del guitarrista: "aparece, turgente, reclinada/ y resurrecta rosa" (ib.). Esta misma aliteración sigue a las orillas del "ronco y raudo Bío-Bío" donde, al evocar el pasado[42] de "citas enterradas," "sollozos oscuros," "cadena sin fin de adioses," "olvidados besos," "inolvidable ingrata," se advierte una trascendencia de sus propios límites de instrumento:

> y así se transformó
> la noche entera
> en estrellada caja
> de guitarra (70).

Las vibraciones retumbantes de sus cuerdas llenaba los contornos de todo el sitio de "una marea pura/ de aromas y lamentos" (ib.). Lo agridulce de su canto hace a la soledad "sabrosa" como el pan abundante de la tierra repartido entre seres una vez solitarios. Su canto retumbante multiplica su presencia y convierte el mundo en canto puro, en dulzura sin límite, en miel y estrella, en dulzura y brillo.

Al reunir el duelo y la alegría del profundo pasado, los límites del tiempo y de la distancia se borran y caen de la guitarra como si fueran lluvia, hojas, o pétalos. Al volver a la filosofía budista cuya metafísica nos configura como parte del gran sueño del dios sonriente, Neruda ofrece otra alternativa: "somos .../ un canto/ entrecortado" (71) de alguien. El sueño y el canto como sueño y el río del "encuentro en el mar con las aguas de Chile" (51) confluyen y se confunden. Los últimos versos paralelos atestiguan eso: "sueña y sueña la noche y su silencio,/ canta y canta la tierra y su guitarra" (71).

Borradas las fronteras nacionales, los últimos dos poemas de la sección cantan a los objetos por sí mismos: la sandía y el piano. En la "Oda a la sandía" el poeta vuelve a los valores cromáticos ya vistos en las mariposas de la mañana brasileña. Aquí los valores se presentan en sus notas de azul, amarillo, verde, y rojo. El rojo sugiere otras notas transformantes que surgen de una asociación de ideas relacionadas a la pulpa de la fruta: boca, labios, y lengua mientras que la blancura surge de la alusión a los dientes que devoran la sandía: todos resumidos en la metáfora dinámica: "... bandera/ verde, blanca, escarlata" (110).

En esta oda hay una encadenación de metáforas que llegan a la transformación de lo real tan característica de gran parte de las odas nerudianas.[43] La sandía, "ballena verde del verano" se convierte en "cofre de agua" (110), la "plácida/ reina/ de la fantasía" en "bodega/ de la profundidad," en "fresca luz/ que se deslíe/ en manantial" (111) que, a su vez, se transforma en "gran corazón de brasa fría" cuyo oxímoron pasa a ser "el agua/ de una gota" (ib.).[44]

La misma sensibilidad se observa en la "Oda al piano." Tanto aquí como en el poema dedicado a la guitarra, el verso se depura de toda substancia corpórea para comunicar la idea de la música en su significado de lirismo impalpable. El milagro de la armonía se advierte mediante los términos plata, luz, esmeralda, y rocío. Estos, a su vez, expresan la

transparencia de la música que el poeta interpreta como la presencia viva del mundo:[45]

> algo pasó como si cayera
> una piedra
> de plata
> o una mano
> a un estanque
> escondido:
> resbaló la dulzura
> como la lluvia
> sobre una campana,
> cayó la luz al fondo
> de una casa cerrada,
> una esmeralda recorrió el abismo
> y sonó el mar,
> la noche,
> las praderas,
> la gota del rocío,
> el altísimo trueno,
> cantó la arquitectura de la rosa,
> rodó el silencio al lecho de la aurora (99).

La escala de las notas musicales, las fugas y las sutiles armonías se recrean mediante los versos citados. La presión de la mano, de los dedos sobre el teclado se entiende como una sustancia pesada que se ahonda en una mina de maravillas. Música que trasciende, hasta la desvinculación, el instrumento y el ejecutante, "sistema puro, claro campanario" (100).[46]

II. El amor y la amistad

En Navegaciones y regresos el término amor se bifurca para, también, incluir referencias directas a dos escritores contemporáneos suyos, Louis Aragón y Ramón Gómez de la Serna.

Esta sección empieza con el gran amor de su otoño; un amor total que se expresa en una gran verdad contradictoria:

> más joven por amor, amor, amor,
> más viejo porque sí, porque me muerden
> los relojes, los meses, los agudos
> dientes del calendario (33).

Las referencias más directas al amor que ofrece este libro se dan en las dos odas dirigidas a un ciego. En la primera, "Oda al buen ciego," la ceguera del hombre exige que éste busque otra manera de percibir el mundo.[47] Pero en el caso del ciego-Neruda, se remonta a la imagen del alfarero de los Versos del capitán para presentar a su luz-compañera como su propia creación.[48]

> Tal vez sus manos de artesano ciego
> elaboraron con piedra perdida
> aquel rostro de torre,
> aquellos ojos que por él miraban (37).

Así la plenitud física del rostro, expresado por el símbolo "torre" llega a ser el custodio de los ojos destinados a ser su luz. Matilde obra la transformación de las tinieblas a la luz.[49] Se intensifica dicha transformación cuando, a través de la separación, el ciego vuelve a una oscuridad no tan tenebrosa como la anterior puesto que los efectos de la luz aún lo acompañan.[50]

Luego se refiere a Matilde empleando términos como bienamada, esposa, amante. Los cuales volverán a repetirse en los Cien sonetos de amor.[51] Otro ejemplo de este tipo de transformación efectuada por la presencia de Matilde aparece en los Sonetos: "yo reclamé el jazmín que dejaban tus huellas."[52]

De nuevo Neruda declara su amor y la renovada fuerza que le impuso el cambio de "infortunio" a "completo" (38) le inculca dimensiones míticas. En el amor y en el dolor, al ciego se le agrega otro calificativo, "héroe", que, como un nuevo Atlas, sostiene y rehace al mundo. El buen héroe es ciego pero con la "infinita luz del cielo oscuro" (38) sigue trabajando iluminado por la clara transparencia de la amada:

> profesores
> de sol, de luna, de madera, de agua,
> de cuanto él abarcaba sin sus ojos,
> dándote, ciego, inquebrantable luz
> para que tú camines (ib.).

La "Oda al mal ciego" se opone al optimismo del poema

anterior: con ese ciego el poeta no quiere identificarse. El poeta confía en su habilidad de no caer nunca en las trampas del mal ciego eternamente perdido en la oscuridad. Afirma que su obra se coloca entre "la luz de la vida" y la sombra total: una poesía claroscura. (40)

El mismo esplendor cromático ya señalado antes en "Oda a una mañana del Brasil, y "Oda a la sandía" anima la pieza "A Luis Aragón," un canto inspirado en la amistad de los dos poetas. Este poeta-hermano descrito en las Memorias como situado en "lo más sonoro del bosque de Francia"[53] aparece con más dimensión en los versos de este poema. El cromatismo se comunica mediante la corona de "algunas flores de Chile" que Neruda le trenza en su poema. Son flores cubiertas del "rocío salvaje" (12) del litoral.[54] Los colores aparecen matizados entre el "verde brillante del cactus eléctrico" (brillante y espinoso), el verde oscuro del "trébol procelario," el amarillo del ágave, el rojo oscuro e intenso del clavel del "sol abandonado," el copihué "de agua y sangre," y el color rosa de "la acacia errante." Así el verde, el amarillo, y el rojo forman los colores principales de los versos a él dedicados. En una serie de transformaciones las flores poéticas se convierten en espinas, gotas, amistad y por fin en manos trascendentes que unen los poetas a otros ya fallecidos y a otros aún por nacer. Es el poema la garantía de su inmortalidad.

Por último, estas flores se someten a una última transformación metálico-sólida cuando se refieren a palabras de combate: "las de color de plata,/ las que se derramaron como asfalto quemante/ sobre los enemigos de la bondad" (13). Tras el combate se convierten en palabras puras y dulces para satisfacer a los necesitados: trigo, vino, encinas.

Inspirado también por el profundo sentimiento de la amistad, y además por su grandeza de escritor digno, Neruda dedica una oda a Ramón Gómez de la Serna. Como se verá la elaboración difiere mucho de la del poema anterior. Neruda concibe a Ramón en la vestimenta de un mago que posee un

extraordinario saco por el cual hace brotar las maravillas de su creación, definidas según su más alto significado espiritual: "estrellas" (106) cuya luz se proyecta a través de imágenes nuevas:

> Ramón
> está escondido,
> vive en su gruta
> como un oso de azúcar.
> Sale sólo de noche
> y trepa por las ramas
> de la ciudad, recoge
> castañas tricolores,
> piñones erizados,
> clavos de olor, peinetas de tormenta,
> azafranados abanicos muertos
> ojos perdidos en las bocacalles,
> y vuelve en su saco
> hasta su madriguera trasandina
> alfombra con largas cabelleras
> y orejas celestiales (103).

Neruda expresa la grandeza de Gómez de la Serna en términos de su habilidad poética. La primera estrofa enumera los elementos del mundo real que se recogen en su saco y que se tiñen de la fantasía de su madriguera. En esencia, de forma anecdótica, Neruda ha recorrido todo el proceso de la creación poética: el mundo real-objetivo representado por la enumeración, el mundo subjetivo representado por el cucurucho mágico.

Como Neruda, Gómez de la Serna es un poeta de la sencillez que "se nutre/ de claridad sombría/ y de naranjas" (104). La singularidad del poeta se expresa a través de un "miedo" a lo más complicado, simbolizado por el "golpe de la puerta," el "ímpetu espacial/ de los aviones," el "frío que se cuela/ desde España," las "enredaderas," los "hombres," las "banderas," la "ingeniería" (103): una enumeración que establece, según Neruda, la identificación entre ambos.

La obra creadora de Ramón Gómez de la Serna le hace merecedor del título de "revelador del universo" (ib.), monarca y creador de ritmos ("director ditirámbico"), de formas ("la interrogadora poesía"), y de sintaxis ("pastor de las

parábolas secretas, ..."). [55] Por semejanzas y singularidades, Neruda le dedica "la culebra" de su caligrafía.

III. El retrato autobiográfico

Las referencias directas a hechos de sustancia autobiográfica están dispersas en este libro y se limitan a (A) Alusiones vagas e incompletas cuyo significado queda enmascarado y nunca visto en su totalidad, (B) Alusiones esporádicas que señalan cierta acción o decisión de gran impacto sobre su vida, (C) Alusiones concretas que brotan desde un fondo anecdótico, (D) Poemas de alusiones concretas a la autorreferencia, y (E) La introspectiva elaboración de recuerdos que van de lo más remoto de la infancia a lo más reciente de su otoño.

(A) Alusiones vagas e incompletas cuyo significado queda enmascarado y nunca visto en su totalidad

Un ejemplo de esta primera referencia se encuentra en una estrofa de la "Oda al mar":

> Y cerca está la mesa
> de aquella alcoba umbría
> que hace arder el amor con sus incendios.
> Un guante de mujer quedó temblando
> allí como cáscara del fuego (88).

Es la mesa la que queda como el mudo testigo de un amor consumado y ya olvidado, cuyo paralelo se encuentra, tal vez, en "Las furias y las penas", un poema del Neruda residenciario dirigido al amor hecho odio hacia su compañera del Este Josie Bliss: "Yo persigo como en un túnel roto, en otro extremo/ carne y besos que debo olvidar injustamente" (I, 267).

(B) Alusiones esporádicas que señalan cierta acción o decisión de gran impacto sobre su vida

En el poema dedicado a su regreso a Chile, Neruda

afirma: "Vuelvo de largos viajes,/ amé a lo largo de la larga vida/ todas las calles y todo el silencio,/ .../ No fui extranjero de ojos muertos./ Compartí el pan y todas sus banderas" (52), una alusión que se repite en "A Chile de regreso" a través de la siguiente anáfora:

> Adonde fuí ya estaban esperándome
> la amistad, el amor, y la dulzura.
> Adonde fuí me honraron,
> me levantaron en la plaza,
> me llenaron de mariposas,
> me constelaron con canciones
> me condecoraron con besos (34).

(C) Alusiones concretas que brotan desde un fondo anecdótico[56]

La referencia al buen ciego es el ejemplo más vívido, porque trasciende este texto para influir en otros. Cuenta un momento cuando se encuentra separado de su Matilde cuya intensa luz todavía se siente

> Tal vez aquella vez perdió la luz
> como un hijo a su madre pero siguió
> viviendo.
> El hijo ciego de la luz mantuvo
> la integridad del hombre con la sombra
> y no fue soledad la oscuridad
> sino raíz del ser y fruta clara (37).

(D) Poemas de alusiones concretas a la autorreferencia

La última estrofa de "A Chile de regreso" relata el dolor que le esperaba en un prosaísmo cargado del yo sufrido (35) que conduce al florecimiento del recuerdo.

(E) La introspectiva elaboración de recuerdos que van de lo más remoto de la infancia a lo más reciente del otoño

El recuerdo más remoto que se advierte en Navegaciones y regresos paralela una referencia hecha en Infancia y poesía sobre los frecuentes incendios fronterizos (I, 30 y 35). El verano del sur con su enero pasa a ser el escenario de la recordada tragedia. El momento de la cosecha de las uvas fue

también el de la tragedia debido al gran fuego. Ante todo eso, Neruda es el eterno árbol de la "selva quemada" y al recordar un acontecimiento ya pasado, su referencia autobiográfica también sirve de repudio de una muerte total: "volvió/ por su camino/ la simple vida amarga o la alegría" (97). El movimiento cíclico se expresa a lo largo de los versos citados y el poeta se convierte en testigo del eterno retorno:

> Soy el árbol de Enero
> en la selva quemada
> la llama cruel que bailó en el follaje,
> tal vez se fue, se fue la quemadura,
> la ceniza voló, (ib.)

Los palos quemados persisten en su memoria y de este modo la realidad exterior del Temuco evocado participa en el eterno retorno de la naturaleza: VIDA-MUERTE-VIDA o enero (cosecha) -incendio-la simple vida que vuelve. Al participar, la memoria de Neruda demuestra la doble fuerza de tal movimiento.

En "Tempestad con silencio" el poeta se refiere a la llegada una tormenta a través del movimiento lento de nubes y una sola tronada anunciadora. El valor acústico de la /s/ indica el silencio: "espesa desgranó sus uvas." (127). El caer lento de la lluvia recoge fuerzas y los pinos se contemplan como parte de "todo el cielo vago" (ib.). La metáfora, "se llenaron los árboles de anillos,/ de collares, de lágrimas errantes" (ib.), anuncia la tempestad iniciada por "un tronco opaco, oscuro,/ un movimiento sordo" (ib.) que aporta transformaciones más intensas. El sonido opaco se metaforiza en "muebles del cielo/ que se arrastran" (ib.). La cumbre de la transformación[57] se encuentra en la extensión de la metáfora; el colectivo "muebles" va singularizándose:

> De nube en nube caen
> los pianos de la altura,
> los armarios azules,
> las sillas y las camas cristalinas (ib.).

El recuerdo de su estancia en Oriente surge en la "Oda frente a la isla de Ceylán" cuyo antecedente ya se estudió

en "Regreso a una ciudad" de Estravagario. La recuerda en la imagen inicial de "cofre/ en donde palpitó/ mi joven, mi perdido/ corazón/ desterrado!" (72). El poeta todavía recuerda que como "testigo/ de cuanto no pasaba,/ el director/ de sombras," entre monzones, calores, y olores, vivía una emoción intensa en una cultura que no pudo comprender.

La emoción de su estancia persiste en esta nueva etapa de su vida marcada por la presencia de las "pequeñas manos" de la amada y, por una poesía cuya temporalidad se expresa a través del adverbio de tiempo, "ahora":

> Y, ahora,
> acompañado
> por tus pequeñas manos
> que van y van secando
> el sudor
> y las penas
> de mi frente,
> ahora
> con otra voz
> segura,
> con otro canto
> hecho
> por la luz de la vida, (73)

El poeta vuelve treinta años más tarde y el dolor del recuerdo de Josie Bliss surge mediante el pasar del tiempo. Las "manchas de ausencia" (74) rigen sobre la "sombría espesura" que eran las plantas y sobre la casa de "muros carcomidos." Estas imágenes indican que el tiempo pasa "girando con su rueda" hacia el olvido y la muerte. Frente al tiempo cíclico el poeta logra darse cuenta de su existencia allá. Todo se verifica por encima del sueño o de la ilusión. El poeta pudo recordar y volver para cumplir con un destino conocido solamente a la naturaleza.

> Y, de pronto,
> todo volvió, las mismas
> olas en las arenas,
> la humedad, el rumor
> del baile entre las hojas,
> y supe, entonces,
> supe
> que sí, existí, que no era

mentira mi existencia
que aquí estaba la casa,
el mar, la ausencia
y tú, amor, a mi lado (75).

La presencia de Matilde le recuerda una separación y una ausencia y al llegar a cierta calle, brota de nuevo el recuerdo de Josie Bliss.

Entre los recuerdos más recientes se encuentran los de Venezuela en "Oda a los nombres de Venezuela" que se presentan mediante una comunicación con los más variados aspectos de la naturaleza. Se logra esta comunicación entre dos personas en íntima unión a través de la aliteración: "fuí, fuimos felices" (135). Los verbos ver, hablar, tocar, y conversar[58] señalan la dimensión de tal comunicación con "toda la tierra y todo el hombre" (ib.).

En su viaje vio lo negativo y todo lo positivo del país; los caminos duros y las prisiones; la oscuridad de los antiguos dolores; y la Venezuela resurrecta recién salida del gran tormento político experimentado bajo Pérez-Jiménez. Para comunicar tal idea Neruda se remonta a la metáfora de la arepa típica venezolana, que salida del horno, aparece firme por fuera, tierna por dentro, y pura por su color dorado. La palabra "tormento" asume un doble significado, el del aceite hirviente y el del calor político del país. Quedó intacta y sobrevivió a tal calor tormentoso. Neruda la ve como eterna y le atribuye dimensiones míticas del ibis y de la semilla esparcida, perpetua, generosa, e interminable para referirse al corazón de la patria calurosa: "como si derramándote entregaras/ no sólo el parto de la geología,/ sino tu corazón interminable" (136). Así Venezuela se entregó al continuum a través de una interacción de los pequeños y los grandes, quienes "con corazón y palo/ restauraron/ la luz, tu luz, tu vida, nuestra vida" (ib.). En la despedida, el poeta lleva en su corazón valiosos recuerdos que se expresan con belleza astral:

A mi patria regreso
con mi mujer, Matilde, y con mi canto.
No sé si volveremos.
Mientras tanto nos vamos con tu estrella
(137).[59]

IV. La poética

Neruda intenta recobrar su vínculo con el lector mediante una vuelta a la sencillez, "à la recherche" de la elementalidad.[60] Su meta es una poética que restaure la primavera y la esperanza a través del canto a las cosas mínimas: animales y objetos, hombres y lugares.[61]

Mantiene la misma postura desarrollada en Estravagario cuando en poemas como "Sucedió en invierno" proponía una vuelta al orden, a la casa clara y ordenada del nuevo día[62] y como "Dulce siempre" que esbozaba la reordenación de su poética a través de "versos de tela o pluma/ que apenas pasen" o "versos tibios/ con la intimidad de las camas/ donde la gente amó y soñó.[63] En esta vuelta a la dulzura recomendaba "sonetos comestibles/ poemas de miel y de harina"[64] para poder volver a andar al lado del prójimo.

Lo dulce se advirtió en "El ciudadano" donde se repite la temática de las Odas elementales y la de Navegaciones y regresos y hasta la de Plenos poderes. Hizo un inventario inagotable de lo poetizable tanto del mundo objetivo como del mundo subjetivo: "acaricio cosas que ... sólo miro y admiro."[65] Se recoge la misma idea en la "Oda a las cosas" de Navegaciones y regresos. Es un amor a las cosas hechas y tocadas por la mano del hombre:

Amo las cosas locas
locamente.
Me gustan las tenazas,
las tijeras
adoro
las tazas,
las argollas,
las soperas,
sin hablar, por supuesto,
del sombrero (41).

Su autodefinición en "Repertorio" como "el que fabrica sueños" y que hace "crecer seres sin rumbo/ que aún no podían nacer,"[66] una momentánea vuelta al surrealismo dirigido, a la conciencia de estar escribiendo, desarrollando, y retocando un tema vuelve a surgir en la "Oda a la guitarra" cuando el que sueña se transforma en el que canta. Además de sueño, el ser es "canto entrecortado" (71).

En "Demasiados nombres" Neruda estableció claramente el origen y el propósito de la imagen nueva: "Yo pienso confundir las cosas/ unirlas y recién nacerlas,/ entreverlas y desvestirlas"[67] a través de un movimiento de sustantivos y adjetivos. El procedimiento parece más elaborado en la "Oda a Ramón Gómez de la Serna" donde como ya vimos el mundo objetivo representado por la larga enumeración de castañas, piñones, clavos, peinetas, abanicos, y ojos llega al mundo subjetivo simbolizado por el cucurucho. La interacción y confusión de los dos mundos se expresa en la "madriguera" o escondite de sonidos, ritmos, y cosas "recién nacidas."[68]

"Deberes de mañana" es el epílogo del texto, el que identifica a su poesía con una fuerza espontánea e irresistible que se impone sobre la tiranía del tiempo que impide el total desarrollo de la humanidad del hombre simbolizado por la campana" (141). La rueda, una vez más, se convierte en el símbolo de un transcurso indetenible del tiempo al que el poeta no se opone, sino que lo acepta como su propio destino. Todo esto se comunica a través de los neologismos con que se cierra el poema: "Sí, rueda, rodaremos,/ insecto, insectaremos,/ sí, fuego, fuegaremos" (142).[69] Este es su acto de fe en el valor esencial de la poesía, y en su propia misión.

V. La ideología

Otra vez, se vislumbra la conciencia militante de Neruda a través de un tema social. En "El gran mantel" de Estravagario[70] se estudió su reacción contra la desesperada

condición humana. Los funcionarios públicos, vistos negativamente como "avispas", estaban muy alejados de la humanidad y de sus necesidades elementales. Allá Neruda pedía la justicia del almuerzo mientras que en "El barco" pide el derecho a sentarse y comer, a vivir en paz y tranquilidad con los otros pasajeros del barco que iban en busca de los mismos placeres elementales, sujetos a la misma temporalidad que el resto de la naturaleza. Para expresar esta tragedia el poeta insiste en el verbo "pasar", que refuerza el poder sugestivo de la estrofa:

> Todos vamos pasando y el tiempo con nosotros:
> pasa el mar, se despide la rosa,
> pasa la tierra, por la sombra y por la luz
> y ustedes y nosotros pasamos pasajeros (20).

La condición humana aparece más desesperada debido a la mala distribución de los bienes terrenos, a pesar de que los hombres nacen y crecen de la misma manera.

> Todos veníamos de mujer y de hombre.
> Todos tuvimos hambre y pronto dientes.
> A todos nos crecieron las manos y los ojos
> para trabajar y desear lo que existe (21).

Las referencias a la juventud o a la niñez se incorporaron a unos versos, que al usar la queja infantil, la llevan al nivel de los adultos: "no quieren saludarnos/ no quieren jugar con nosotros" (ib.). La desigualdad sin base ha surgido y la simbólica "cuchara" (I, 345) pasa a significar lo opuesto del uso anterior: prestigio y superioridad.

Vuelve a la mala distribución de los bienes terrenos para concluir que hay tristeza y descontento en el mundo (barco) y "así no andan las cosas" (ib.). Hay odio y hambre en los rincones del barco comunicados en el poema por la doble sinécdoque de "ojos sin amor" y "boca con hambre" (ib.). La escasez de ropa, zapatos, mesas, y sillas gira alrededor del eje-adjetival triplemente repetido en una geminación de fuerza superlativa: "menos, menos, menos." Al final expresa las consecuencias de una inacción: "llueve sangre", lucha y revolución.

El próximo poema de importe ideológico "El indio," parece concentrarse en un solo aspecto de la desesperada condición humana. "El indio" visto mediante el neologismo "entremuriéndose", presenta el triste cuadro del indio en el mundo contemporáneo hispanoamericano. El término también intensifica el contraste entre el pasado glorioso y el presente ignoble. Este pasado se reduce a los confines históricos de un museo y el presente nutrido por el adverbio de lugar "aquí" se despliega como un período ilimitado de desesperación "sin voz y sin trigo y sin zapatos" (45).

El poema asume las proporciones de un gran apóstrofe dirigido directamente al sujeto. En un tono poético disminuido le exige que se levante, que se mueva, que salga de su estado de resignación, y que participe en la lucha. Los símbolos empleados, tan frecuentes en la obra de Neruda, se rebajan a su estado más elemental. El indio resignado es "piedra" por su inmobilidad; "río" por su fluir ininterrumpido hacia su destino; "pluma" por su falta de peso capaz de ser llevado por el viento. El "ahora" rige como eje del destino nuevo trazado por el poeta. El destino es el resultado directo de las acciones de uno, y el del indio se basa en la sangre de la lucha. La serie de palabras negativas más unos adverbios de lugar apuntan la dirección hacia adelante de sus pasos: "no es hacia abajo ni hacia atrás la vida,/ no hay carretera en el silencio,/ no tienes, no tenemos nada que recordar" (ib.).

Las raíces cortadas señalan la esperanza de un nuevo comienzo: "No te mires, ni mires tanto el polvo" (ib.). El cuadro del indio se elabora mediante el verbo-eje "perder":

> perder, perderlo todo cada día,
> perder el reino, perder los pies, perder
> a cada rato
> y quedarte solo con tu mortaja, andando
> con los ojos más tristes de la tierra (46).

Neruda considera al indio como parte de la realidad americana, y lamenta que se encuentre tristemente abandonado, "esperando bajo la lluvia y sin comer" (ib.).

Resignado y estoico está el indio-vendedor que, como las tres muchachas bolivianas, vende su artículo para volver a un destino que no es suyo y a la angustia de una existencia sin ni siquiera el descanso del sueño.

Regresa al tono del apóstrofe y de nuevo decae el tono lírico.[71] El prosaísmo se hace obvio a través del manifestado estilo conversacional:

> Es difícil contarte,
> pero ha cambiado todo:
> ahora tienen miedo
> estos señores con bigote y bala,
> todos estos señores con cadena,
> estos señores con sillón eléctrico,
> esta gente tan rica,
> tienen miedo (46-7).

Las dos últimas estrofas del poema, demuestran una caída total del lirismo, para convertirse en pura propaganda y arenga revolucionaria. Los ricos y poderosos temen los resultados de tan mal trato. El indio tiene que forjarse su destino en la tierra "porque en el cielo no sucede nada" (47).[72]

Cien sonetos de amor

A través de los Versos del capitán se incorpora la imagen de Matilde Urrutia a la poesía de Neruda. Con la anónima publicación de este libro se ve, por primera vez, que el poeta ha dedicado todo un libro a una mujer. La vedada imagen de Matilde bajo el seudónimo, Rosario de la Cerda, se debe al carácter clandestino de su pasión, por estar todavía casado Neruda con Delia del Carril.

A comienzos de 1957 la imagen de la mujer amada surgirá de nuevo como la gran proyección de su canto, después del divorcio y subsiguiente matrimonio. Como señala la crítica, la imagen de su última esposa señala una inversión. Lo que era inocencia y ternura en el mundo idílico y amoroso de los versos escritos en Capri, se convierte durante el período de los Cien sonetos de amor en contradicción e incertidumbre. Es en tal mundo donde la imagen de Matilde le ofrece al poeta seguridad y estabilidad.[1] Este libro presenta una evidente novedad en el orden formal. Neruda rechaza la estructura del soneto -rima y forma-que él mismo considera "platería, cristal o cañonazo" (7)[2] para brindar una más sencilla. Construye "sonetos de madera" (ib.) con el sonido de "opaca y pura sustancia" (ib.) hechos de "hacha, cuchillo, cortaplumas," -sonetos que son "pequeñas casas de catorce tablas" (ib.) todas vivas en celebración de la mujer amada.

La madera de las catorce tablas tiene una resonancia importante en la obra de Neruda. La madera puede significar orígenes, pureza y materia corpórea. Y para encerrar estas y otras referencias, el poeta ha planteado nuevas direcciones en cuanto al soneto: endecasílabos con el acento principal sobre la sexta y décima sílaba, sin rima excepto en el soneto LXVI cuando, a través de la rima /ero/-/ego/ el poeta crea un juego conceptista[3] que intenta expresar el alcance de un amor que pone a prueba su misma capacidad de amar.

La división del libro en las principales partes del día (Mañana, Mediodía, Tarde, Noche) ilustra la trayectoria

del amor de un estado inicial de marcado optimismo a una acentuada preocupación íntima. Hay otra subdivisión en números románicos hasta el cien, pero se advierte que no existe la gran diferencia de contenido estudiada ya en los libros anteriores, puesto que todo gira alrededor del amor. Sin embargo, lo que parece justificar la división en cuatro partes son los varios matices sentimentales dentro de cada sección.

Mañana o el encuentro feliz a través del amor. Aquí la consolidación ya referida reduce nuestro contenido a tres momentos vistos dentro del amor: (1) Poemas dirigidos específicamente a la amada: su presencia y extensión simbólicas, (2) la aparente resolución de la inquietud metafísica mediante el repudio de la muerte, y (3) el comentario sobre los cambios en su poética debidos a este amor.

(1) Poemas dirigidos específicamente a la amada: su presencia y extensión simbólicas

En el soneto VI el poeta se ve como un ser perdido en los bosques, lo que dramatiza su reintegración a la tierra como un acto tan sencillo de cortar "una rama oscura" y misteriosa de un árbol sin nombre. Así se inicia, a través de lo impreciso, el proceso de su renovado contacto con la naturaleza del sur. De todos modos la "rama oscura" satisface no solamente la manifestación física de la ausencia de la amada comunicada por la "sed" sino también la manifestación espiritual mediante su "susurro" vital, símbolo de la llama de la naturaleza. Ese susurro, se sostiene a lo largo de la vaguedad adverbial de "tal vez" extendida a tres símbolos de lo impreciso: "la voz de la lluvia llorando," la "campana rota," y el "corazón cortado" (16). Los tres símbolos, tienden a remontarse a la época de su juventud y anticipan el primer tomo del Memorial de Isla Negra.

La juventud perdida y reducida a tres símbolos poderosos hechos imprecisos a través del tiempo sigue bajo otras referencias igualmente vagas o borrosas: "algo," "oculto," "cubierto". Lo impreciso de los versos anteriores se aclara a lo largo de las referencias de la primera parte. La "rama

oscura" se convierte en "rama de avellano", el susurro en canto y, por fin, se aclara todo en una revelación acogedora: "como si me buscaran de pronto las raíces / que abandoné, la tierra perdida con mi infancia, / y me detuve herido por el aroma errante" (16). El poeta perdido encuentra su rumbo a través de las raíces cuya "rama de avellano y canto" se transforma en una de las múltiples manifestaciones de Matilde Urrutia.

El último soneto de la primera división (Soneto XXXII) vuelve a subrayar el cambio producido por su nuevo amor. Ella es la "ordenadora", la que establece el orden por su bondad y perfección puestas por encima de un mundo imperfecto. Neruda considera su vida anterior a Matilde como "adherencias sin rumbo," herencias frías," y "día sin dirección" (42): formas adjetivales que anuncian toda existencia como perdida y condenada a una muerte en vida.

El avellano y el canto, naturaleza y voz, se aclaran y se extienden en la referencia al nombre de Matilde encontrada en el soneto I: "nombre de planta o piedra o vino." Es un nombre tan terrestre como los elementos ya mencionados.

Matilde encuentra su identificación en el "nombre descubierto bajo una enredadera" o "como la puerta de un túnel desconocido" que le comunica con el mundo. Frente a esa maravilla, Neruda pide una total compenetración visual y oral para que los dos puedan funcionar como una sola unidad. Es una compenetración visual en "indágame, ..., con tus ojos nocturnos" y es oral en "invádeme con tu boca abrasadora" (11). La compenetración deja lugar a la transparencia de su nueva fuente de inspiración: "en tu nombre déjame navegar y dormir" -vivir y soñar, en suma, poetizar.

Neruda halla en Matilde "la miel oscura" (40) que conoció en la selva de su juventud y así se establece una mutua materia prima esencial. La idea de los orígenes comunes expresa una condición positiva que alude al hecho de que tal amor era predestinado. El poeta y la amada se unen más a la greda de origen y esencia y al barro de fertilidad y germinación. Esto vuelve a confirmar la raíz común cuya dimensión

se extiende al pasado mitológico-araucano y se proyecta hacia la eternidad de las cosas terrestres en constante movimiento dentro de la fertilidad, belleza, y perfección: "beso/ de barro oscuro," "amapola de greda," "paloma del crepúsculo."

La dimensión terrestre de la mujer se universaliza y llega a asumir proporciones cósmicas a través de una progresión que va desde "Trozo de tierra" hasta "Planetaria" (39). A través de esta transformación cósmica, Matilde repite "la multiplicación del universo" (26). Toda realidad nerudiana encuentra su origen dentro de la amada. El verso "Tus anchos ojos son la luz que tengo" indica la transparencia de su amada que posibilita una visión totalizadora, negativa y positiva, del cosmos.

Toda referencia a Matilde es vital. Su piel "palpita" en la luz de un "fuego" de meteoros, la medida del brillo que tiene su ser total. Así se encadenan las referencias universales relacionadas a la luz: "De tanta luna fueron para mi tus caderas, / de todo el sol tu boca profunda y su delicia, / de tanta luz ardiente como miel en la sombra" (26). Sol, luna, y miel sombría crean un cromatismo claroscuro que colorea e intensifica la contemplación. La "miel en la sombra" se une al efecto creado por "largos rayos rojos" para matizar el contraste entre los elementos terrestres y celestiales: luna/cadera, sol/boca, corazón/luz planetaria. Estos elementos se unen en un ser que es "pequeña y planetaria," "paloma y geografía", "terrestre y universal."

Esta misma extensión universal [4] se advierte también en el soneto VIII. Los ojos de la amada reúnen los aspectos esenciales del día dividido entre sol y luna, movimiento y construcción mediante "arcilla" o tierra fecunda, "trabajo" y "fuego." El contraste entre movilidad e inmovilidad se expresa a través de la palabra "aprisionado" intensificada por la alusión temporal a "una semana de ámbar" y "el momento amarillo" (18). La semana y el momento señalan el otoño cuya amarillez se transmite mediante los adjetivos de matiz otoñal. En este otoño, el amor se refleja en la transparencia dorada de la amada en la que encuentra el poeta su propia existencia:

"veo en tu vida todo lo viviente" (18).

La prolóngación emocional de la prótasis, cuya frase condicional coloca la emoción por encima de la sintaxis, es un recurso común en la obra nerudiana:

> Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna,
> de día con arcilla, con trabajo, con fuego
> y aprisionada tienes la agilidad de aire. (18)

El punto que Neruda intenta elaborar es la calidad de "pan" celestial que le atribuye a la amada. En el soneto XIII el pan asume el valor de toda sustancia positiva y el poeta vuelve al símbolo de la harina del soneto VIII para establecerla como fuente de todo bien. De esta manera describe la esencia de la amada como alimento vitalicio.[5]

La amada se transforma en la luz del fuego dentro del horno. A su vez, esta luz toma la forma de la mujer, "pan amado por el fuego" (23). Paralelamente con la harina y el trigo, el amor de Neruda seguía germinando en la tierra bajo la forma del carbón que iniciará toda la acción de hornear. En acción mutua, la luz (Matilde) encendió los carbones (el amor) y fue amada por el fuego del horno.

Matilde es el pan total renovado al amanecer del nuevo día, siempre presente y siempre abundante, vista a través de la simbólica "bandera de las panaderías," señal del pan fresco repartido cada mañana.[6]

Si a Matilde le atribuye la suma de todos los valores positivos, el próximo paso pudiera ser la deificación de ella lograda mediante el soneto XIX. Entre alteraciones y efectos cromáticos matizados entre "petróleo" y "naranja" (avispa e hierba), aparece la amada con su perfección física simbólicamente representada por la "reverberante estatua." Al identificar a Matilde con Venus, diosa del amor, es natural que surjan, a través de los sonetos, sus atributos divinos. Lo logra el poeta al dedicar el soneto XII a la erótica esplendidez física de la deificada amada. La identifica a través de imágenes como "manzana carnal" y "luna caliente" o la perfección física llevada a dimensiones cósmicas repartidas entre

los tres elementos básicos de la existencia: algas/agua, lodo/tierra, y luz/fuego.

En otra parte, expresado lo erótico de la mujer-diosa mediante el oxímoron de la "oscura claridad" de su pubis, el poeta mantiene los tonos oscuros al aludir a la "antigua noche" lo que aumenta el disfrute sensual llevado al infinito. La repetición intemporal de los actos eróticos y su propia participación en ellos subraya la reintegración al ciclo constante y renovador.

El viaje sensual señala la dirección de los distintos pasos de la pasión. Se expresa como un viaje con "aire ahogado" seguido de "bruscas tempestades de harina" que marcan la respiración dificultosa y fuerte del climax y la tempestad del orgasmo vistos como "un combate de relámpagos" (22). Este acto une a los amantes como dos cuerpos derrotados por la "sola miel" del puro goce.

El arrebato de la pasión se da en una exploración del cuerpo de la amada mediante besos indagadores[7] que la recorren para culminarse en la delicia de la zona genital hecha fuego. Del arrebato pasa a la disminución del acto que, al perder todas sus fuerzas, se convierte en "rayo de sombra" (ib.).

El frenesí apasionado interesa por la selección de vocabulario. Todos los términos giran alrededor del mundo terrestre: manzana, luna, alga, lodo, luz, miel, harina, relámpagos de acuerdo a la anterior descripción de la amada.

La contemplación de la figura desnuda de la mujer ora como una Venus, ora en su actitud de entrega, llega en los últimos dos poemas de esta sección a las proporciones sencillas y elementales del pan esencial: mujer cereal, simple, lisa, terrestre, mínima, redonda, delgada, y transparente. Estos adjetivos la describen con una sencillez que es todo encanto y deleite.

Se advierte un cambio de perspectiva entre pequeña y grande que encubre toda la gama entre el azul celeste de la noche y la pureza física:

Desnuda eres azul como la noche en Cuba,
tienes enredaderas y estrellas en el pelo,
desnuda eres enorme y amarilla
como el verano en una iglesia de oro (37).

(2) La aparente resolución de la inquietud metafísica mediante el repudio de la muerte

El amor frente a los cambios causados por el paso del tiempo queda bien trazado en el soneto IX. Los versos iniciales expresan la erosión de las olas, medida del tiempo por excelencia: "Al golpe de la ola contra la piedra indócil" (19). Tal acción repetida lo reduce todo a una miniatura cuidadosamente elaborada por el poeta.[8] Esta no se expresa en los términos negativos de la poesía residenciaria. Todo cambio llega a las dimensiones del arte del despreocupado miniaturista:[9] "la claridad estalla y establece su rosa / y el círculo del mar se reduce a un racimo, / a una sola gota de sal azul que cae" (19). El mar moldea, construye, y cambia en movimientos simultáneos entre "ser" y "no ser nada" (ib.).

Frente a lo que el poeta llama el "deslumbrante movimiento marino" (ib.), la pareja, "juntos," como un solo ser[10] atestigua la acción gastadora de construcción y destrucción simultáneas de las formas siempre perfectas ("constantes estatuas"). El amor es arma protectora y salvación frente a los avances del tiempo. La imagen que rige y enlaza este soneto al anterior es "la fugitiva estatua" o la forma que huye el progreso del tiempo. Es una estatua formada por los elementos cuyas raíces son de la tierra: "música y madera, / ágata, telas, trigo, duraznos transparentes" (20). Su forma es terrestre a pesar de la contienda entre el sol (la vida) y el mar (la muerte). Logra, a través de una muerte de su ser, un regreso a la sustancia original. La muerte es el vehículo a través del cual el poeta regresa a la tierra que se abre a la continuidad del tiempo: "Tú caerás conmigo como piedra en la tumba / y así por nuestro amor que no fue

consumido / continuará viviendo con nosotros la tierra" (25).[11]

El milagro obrado por el amor a través del cambio fuego - pan - jazmín confluye en una imagen de luz y expresa un sentido de paz. La eternidad del sentimiento se afirma. La salvación le viene por los efectos suavizantes de Matilde que le rescató del terrible amor vano que acaba en la muerte física. Esta salvación se mide por la paz y la luz llevadas a sus ojos frente al mundo traicionero.[12]

La eternidad del amor se comunica por medio de una gradación de tiempos verbales: "Así fue, así es, y así será" (33) lo que se extiende más allá de la muerte donde "el resplandor de nuestro amor seguirá vivo" (33).[13]

(3) La poética

El comentario sobre los cambios en su poética debidos a este amor se advirtió ya en el segundo cuarteto del soneto XXIII, que repitió el procedimiento esbozado en Estravagario.[14] A través de la construcción del "edificio de la dulce firmeza" la presencia de Matilde logró derrotar las uñas malignas y celosas" (ib.). El proceso de reordenar y de construir lo dulce por encima de los escombros aparece repetido en aquellos versos ya citados de los Cien sonetos de amor.[15] El intento de parte del poeta de "recobrar el vínculo con el lejano lector"[16] se ve en la claridad de este momento del amor otoñal.

Matilde que le llenó "el otoño de regalos" (35) hace que el poeta repudie un pasado sombrío que el soneto XXV describe como una angustiada ausencia.

> Yo conocí salones cenicientos,
> túneles habitados por la luna,
> hangares crueles que se despedían,
> preguntas que insistían en la arena.
>
> Todo estaba vacío, muerto y mudo,
> caído, abandonado y decaído,
> todo era inalienablemente ajeno, (ib.)

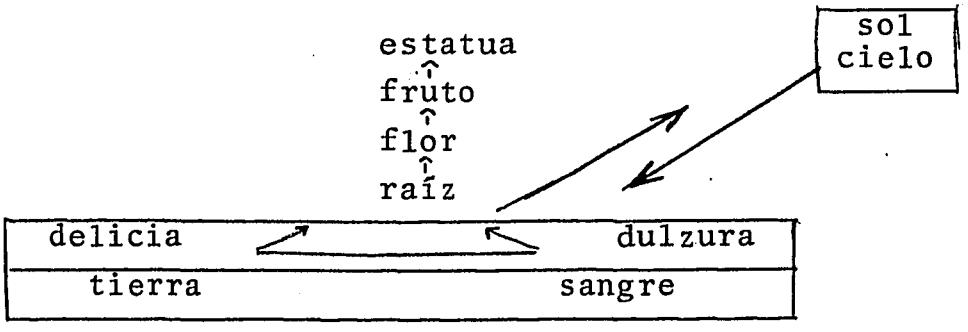
Mediodía o el sentido total del amor. Los tres momentos cuya nota común es el amor vuelven a surgir en esta

sección del libro. De nuevo, la concisión del contenido reduce los matices sentimentales a tres momentos vistos a través del amor, lo que parece señalar una vuelta hacia el tono reflexivo y meditativo de libros anteriores: (1) Poemas dirigidos a la amada en su capacidad de mujer en todo sentido de la palabra, (2) Poemas de contenido principalmente metafísico que van del repudio de la muerte a la vuelta a la antigua angustia, (3) Poemas que subrayan el nuevo rumbo de su poética.

(1) Poemas dirigidos a la amada en su capacidad de mujer en todo sentido de la palabra

Como en la sección "Mañana" Matilde Urrutia aparece en el soneto XLVI como participante celestial y terrestre en todos los aspectos de la naturaleza. Las palabras claves del poema son "estrellas," "ríos," y "rocíos." El puente entre Matilde y la naturaleza se funda mediante la palabra "estrella," término encadenado, en la segunda estrofa, a la referencia Matilde-mar.

Así, Matilde, ora terrestre, ora ácuea participa en los procesos naturales del universo. Se concentra este enfoque en el soneto XLVII cuando Neruda canta la íntima sustancia terrestre de la amada contemplada como la quinta-esencia de la greda. Esa idea se logra a base de asociaciones de elementos corpóreos e incorpóreos: sol, tierra, sangre, cielo (59). Esta quintaesencia consiste en la transformación de la raíz en el fruto que acabará en la perfección de la forma: raíz - flor fragante - fruto - estatua cuya base es el amor ("beso") o producto de la germinación de la delicia y de la dulzura.



Como se ve en el diagrama, el movimiento vital de la íntima sustancia es de ascenso y de descenso. La transformación llega a la proporción mítica de una metamorfósis cuando el poeta se aparta de la estatua para considerar la cabellera[17] al llegar al punto de la posesión total. La comunicación del poeta con la naturaleza se halla en su comunión con la amada. Esta mujer-estatua vista a través de la doble perspectiva de pequeña y grande en los sonetos XXVII y XXVIII vuelve a aparecer en su aspecto mínimo en el soneto XLIII que, mediante imágenes fluviales, expresa la singularidad del amor. El "ondulante río de las mujeres" (55) no se compara a la amada: "Tú eres total y breve, de todas eres una, / y así contigo voy recorriendo y amando / un ancho Misisipi de estuario femenino" (ib.).

Esta singularidad se puede estudiar desde otra dimensión en los dos sonetos dedicados a la risa de Matilde. En el soneto L esta misma risa se contempla en sus proporciones cósmicas de un relámpago de "estirpe celeste" (62). El relámpago es el móvil de todo crecimiento natural. Cae, corta, y, por ende, hace saltar "las lenguas del rocío, / las aguas del diamante, la luz con sus abejas" (ib.). Es decir que funciona como el móvil de las básicas formas palpables de la realidad: rocío (lo líquido) y diamante (lo sólido) junto al medio de su percepción (la luz). Además dicha risa, asume el papel de impulsor del transcurso diurno: del sonido del mediodía ("campanas") al olor del silencio nocturno ("claveles"). Vista de otro ángulo, la sonoridad y la belleza ya quietas bajo la luna arden con tanta vida intensa que el ardor incesante se convierte en fuego "y corren los caballos de los talabarteros" (ib.).[18]

En el LI Neruda precisa más y se limita a considerar solamente dentro del marco terrestre esta risa. Equivale a "un árbol entreabierto por un rayo, por un relámpago plateado" (63). Según el poeta la risa es reflejo de los orígenes de la mujer. A pesar de su intención de precisar, Neruda, en el último terceto, vuelve a la metáfora inicial

vistiéndola de gran fuerza cósmica. Matilde no solamente es el "árbol entreabierto" (63) sino también el mismo rayo, "una luz derrochadora" (ib.): la incorporación de las fuerzas terrestres y cósmicas, árbol y rayo.

En "Mediodía" el amor se considera desde el nuevo enfoque del quehacer doméstico. En una acentuación de las referencias a la luz y a la mano entregada a sus labores diarias, Neruda ve pasar el tiempo. Fiel a sus frecuentes transformaciones, la mano recibe las características de un pájaro en vuelo, cuyo movimiento anuncia la llegada de las actividades diarias, los quehaceres domésticos:

> Tu mano tocó sílabas que tintineaban, copas,
> alcuzas con aceites amarillos,
> corolas, manantiales y, sobre todo, amor,
> amor: tu mano pura preservó las cucharas (47).

El vuelo siguió hasta la noche y la transformación mano-pájaro se revesa al "cerrar su plumaje" para traerle la sombra nocturna. Se logra eso para cerrar el círculo del poema que empezó: "Tu mano fue volando de mis ojos al día" y que acabó volando del día a sus ojos.

Este poema inicia una serie de cuatro sonetos[19] que celebran la actividad casera de la mujer amada con una sencillez que recuerda las Odas elementales. Matilde sigue como la luz de la sustancia vital y se considera la reina del imperio diminuto de la cocina y de la casa en general. Sus únicas armas son la cera, el vino, y el aceite. Su papel de musa inspiradora no se olvida tampoco. La anáfora del segundo cuarteto extiende la nobleza de Matilde, lo que le hace surgir como la luz vital de dos niveles: el real-objetivo y el subjetivo. Aquí los versos, a través del hipérbaton inicial y las transformaciones subsiguientes, demuestran un lirismo al par con la idea que se desarrolla:

> del ajo, de la tierra por tus manos abierta
> de la sustancia azul encendida en tus manos,
> de la transmigración del sueño a la ensalada,
> del reptil enrollado en la manguera (48).

La misma idea de la mujer como ama y musa se expresa a lo largo del encadenamiento de los dos tercetos que presenta a la mujer a través de referencias al movimiento de sus manos y pies en una doble labor de ama-musa:

> Tú con tu podadora levantando el perfume,
> tú, con la dirección del jabón en la espuma,
> tú, subiendo mis locas escalas y escaleras,
> tú manejando el síntoma de mi caligrafía (48).

Esta actividad vista como gran movimiento vital se vuelve a considerar en el soneto XXXVIII. Al acercarse la hora del almuerzo se intensifica el movimiento a través del estrépito de "un tren a mediodía" (50) en sí aumentado por los verbos "zumbar" y "cantar" que subrayan, por fuera y por dentro de la casa toda actividad, movimiento, y ruido. Matilde asume la presencia de la fuerza móvil de esta actividad. La comida que se prepara se ve como una cascada de delicias cuyas aguas metafóricas enumeran lo que el rocío ha fecundado ("los hechos del rocío"). Se resume su actividad casera y artística en una enumeración de presentes: subes, cantas, corres, caminas, bajas, / plantas, coses, cocinas, clavas, escribes, vuelves ... (ib.).

> Honor a tus dos manos que vuelan preparando
> los blancos resultados del canto y la cocina,
> salve! la integridad de tus pies corredores
> viva! la bailarina que baila con la escoba (65).

El amor también se dirige al triste estado de ánimo al considerar la ausencia de Matilde por breve que sea. El último verso del soneto XXXVIII parece señalar el rumbo de esos pensamientos: "o te has ido ya y se sabe que comenzó el invierno" (50). Su ausencia le hace recurrir a lo sombrío del invierno con su fuerza simbólica de muerte y de olvido. Esa es la esencia del último terceto del próximo soneto (XXXIX) que subraya los cambios bruscos sin y con Matilde:" ... soy como piedra quemada que de pronto, contigo, canta, porque recibe / el agua de los bosques por tu voz conducida" (51). Se repite este contraste a lo largo de los últimos

tercetos del soneto LIII cuya anáfora señala la distinción entre el pasado sin Matilde y el presente con ella; la amenaza frente a la ternura:

> Aquellos bruscos ríos con aguas y amenazas,
> aquel atormentado pabellón de la espuma,
> aquellos incendiarios panales y arrecifes
>
> son hoy este reposo de tu sangre en la mía,
> este cauce estrellado y azul como la noche,
> esta simplicidad sin fin de la ternura (65).

Los bruscos ríos, el atormentado pabellón, y los incendiarios panales "hoy" en la presencia de Matilde se vuelven "reposo," "cauce estrellado," y "simplicidad".

El contraste ya expresado en los dos poemas anteriores se agudiza en el soneto XLV. En plena tarde se insinúa el temor de la ausencia. El tormento de la demora se expresa a través de "trenes abandonados" y "estaciones perdidas," imágenes[20] indicadoras de un vacío que no conoce ni definición ni expresión exactas: "porque cómo,/ porque, no sé decirlo, es largo el día" (57). Y, de este modo, vuelve a expresiones más elementales para poder comunicar la soledad y el abandono: "y te estaré esperando como en las estaciones / cuando en alguna parte se durmieron los trenes" (ib.). La separación, aunque sea momentánea, le es inaguantable y amenazadora.

En una sola hora cae todo el tiempo, gota a gota, cuya suma es un largo y angustiado desvelo intensificado por el humo, antítesis de todo lo vital. Gotas y humo, agua y fuego son los elementos que, sin Matilde, tienen la capacidad de matar.[21] Por esta razón el poeta pide un presente eterno, porque en un minuto de ausencia cabe la eternidad: "yo cruzaré toda la tierra preguntando / si volverás o si me dejarás muriendo" (ib.).

(2) La inquietud metafísica desde el repudio de la muerte hasta una vuelta a la antigua angustia

El soneto XLIV presenta el amor en la totalidad de su extensión. El amor, tanto aquí como en los sonetos ya

comentados hace que la vida aparezca tan positiva que reduce al plano secundario todo sentimiento negativo. De todas maneras el amor se coloca por encima de todo y, por eso, se establecen juegos conceptistas que anulan lo negativo: palabra sobre silencio, fuego sobre frío, y dicha sobre desdicha:

> Yo te amo para comenzar a amarte,
> para recomenzar el infinito
> y para no dejar de amarte nunca:
> por eso no te amo todavía (56).

El amor trasciende las ilimitadas posibilidades de la vida. Las "llaves de la dicha" subrayan el sentido de lo ilimitado expresado en el retruécano del último terceto: "Mi amor tiene dos vidas para amarte. / Por eso te amo cuando no te amo / y por eso te amo cuando te amo" (ib.). La culminación del proceso vital esbozado a lo largo del soneto resulta en una euforia advertida en los sonetos XXXVII y XLVIII.

La fuerza unificadora del amor, se expresa de distintas maneras: "un solo pan," "una sola gota de luna," "dos sombras que se reúnen," o "un solo vacío en una cama" (60). Este amor tenue y delicado, conduce a una alegría frente a la marcha del tiempo porque el poeta goza del "patrimonio de la vida" (49) llena de germinaciones secretas y silenciosas, listas para el alegre disfrute.

Sin embargo, al meditar el poeta sobre este transcurso del otoño al invierno, se percibe que la alegría se tiñe, por breves instantes, de desesperación y de incertidumbre.

(3) Poemas que subrayan el nuevo rumbo de su poética

Se considera el soneto XLIX el arte poético por excelencia del libro. El poeta anhela dejar dentro del pasado la oscura poesía residenciaria: "todo el ayer se fue cayendo" (61). Los dos grandes ejes de la poesía última de Neruda se destacan como "dedos de luz" y "ojos de sueño." Es decir que su poesía nueva se elabora en la luz y, a la vez, reconoce el dejo ligeramente surrealista de la poesía anterior. Estos

dos elementos forman el filtro que devolverá a la realidad una poética con "pasos verdes" y fértiles de un canto al día y a la luna bajo la nota fundamental del amor.

"Tarde" o la vuelta a un clima reflexivo y triste. Los mismos tres momentos ya enumerados definitivamente marcan este regreso. De nuevo las mismas subdivisiones servirán de guía a lo largo de la tercera sección del libro, salvo por un leve cambio en la terminología nacido de una intensificación emotiva: (1) El amor visto en la expresión atormentada en torno a una presentida o real ausencia de La amada, (2) La inquietud metafísica del repudio de la muerte hacia un clima emocional más triste y reflexivo, debido al tiempo y a la incertibumbre, y (3) La persistencia frente a la crítica.

(1) El amor visto en la expresión atormentada en torno a una presentida o real ausencia de la amada

Mientras que persiste la total identificación del ser con la región natal que reduce al hombre, a la mujer, y a la tierra a un solo ser,[22] la intimidad y la fusión ahora ocupan un lugar secundario frente al contenido desgarradoramente angustiado de los grandes momentos de este libro.

Los "sueños furiosos," los "ríos de amarga certidumbre," y las "decisiones más duras" del soneto LIV se refieren a una naturaleza salvaje que representa el estado de las cosas en la ausencia de Matilde. Caída esta posibilidad en "la doble copa" de los amantes (69), la referencia se intensifica en el soneto LV. El dolor venidero interpreta la vida como una experiencia triste cuyas desgracias enumeradas se juzgan como inevitables. No se las puede eludir ni por el aislamiento de la "torre," ni por la separación del "viaje," ni a través de los muros de Isla Negra (70): "Espinas, vidrios rotos, enfermedades, llanto / asedian día y noche la miel de los felices" (70). El dolor se interpreta como una parte esencial de la vida: "Porque la vida pega como cólera o río / y abre un túnel sangriento por donde nos vigilan / los ojos de una inmensa familia de dolores" (ib.). El múltiple movimiento de

este dolor encubre todo lo que tiene que ver con el hombre. La triste enumeración de los últimos versos citados señala la profunda herida causada por acontecimientos punzantes y debilitantes. Se abre la misma herida en el soneto LXX como resultado de la ausencia que asume proporciones de una puñalada en el corazón, "la región extensa" de su dolor. Las espinas y los vidrios rotos han logrado entrar en el corazón del poeta y donde estuvieron la amada y la voz amiga quedan un "susurro de sombra," el "silencioso idioma de la soledad," y el oscuro "beso de la lluvia" (85).

Si el dolor es parte del existir, Neruda ve su posible fuerza unificadora. Además lo ve como componente íntegro del amor mismo. Por esta razón el amor aparece como positivo y negativo. La acción de la fuerza negativa acaba siendo positiva y la desesperación inicial se diluye. Lo duro del verbo "estrellar" (76) con todo su impacto demoledor se suaviza y la piedra se hace harina amasada por el amor.

Aceptada la doble cara del amor, Neruda vuelve en el soneto LXII a la atmósfera de "Pobres muchachos" y "Porque se fueron" del Estravagario. La dificultad experimentada al principio con amigos y enemigos se transforma en una amorosa esperanza.[23]

El soneto LXII es una búsqueda de pureza en un mundo incierto y falaz. La pareja buscaba la felicidad y salía malherida. Al buscar el amor, "el odio entró por la ventana" (77). El adverbio "sólo" establece la sencillez del deseo no realizado por algún tiempo.

> Ay de mí, ay de nosotros, bienamada.
> Sólo quisimos sólo amor, amarnos,
> y entre tantos dolores se dispuso
> sólo a nosotros dos ser malheridos (ib.).

La sencillez del ansia se extiende al segundo cuarteto en que el "tú y yo" de la unión amorosa apunta la elementalidad de "besos y pan." Como en Estravagario,[24] Neruda separa y señala un incidente concreto de índole autobiográfica que se remonta al primer instante de su amor. El verbo odiar anula toda capacidad de amor y reduce a los "desventurados" a un

estado de completa soledad a través de la imagen cuyo impacto se siente de inmediato: "como las sillas de un salón perdido" (77). La silla en la terminología del poeta, ya expuesta en Navegaciones y regresos,[25] sirve para meditar, hablar, y acercarse uno al otro en un estrecho acto de comunión. Aquí, colocada en un salón abandonado, es símbolo de soledad y desolación.

La imposición de tanto odio no ofrece efectos duraderos y Neruda, que confía en el futuro junto a su amada, ve que el odio, como un fuego condenado al tiempo, se consumió enredándose con la ceniza. Resuelto el odio, el poeta se ahonda de nuevo en el segundo polo de su preocupación: la ausencia, volcada en agudas notas de tristeza y desesperación que acentúan su gran temor. En el soneto LXV esta ausencia es una melancolía "intercostal" (80) expresada en una serie de adverbios de lugar y tiempo que representan una tentativa de individualizar el lugar más secreto de donde brota la nota de dolor.

> Matilde, dónde estás? Noté, hacia abajo,
> entre corbata y corazón, arriba,
> cierta melancolía intercostal:
> era que tú de pronto eras ausente (ib.).

Es, sin duda, una búsqueda detallada y minuciosa por dentro y por fuera, cuya conclusión agrupada alrededor de la expresión verbal "eras ausente" señala una permanencia, un no existir que encuentra su prolongación en la vuelta a la oscuridad del segundo cuarteto. La casa queda reducida a un vacío y la luz a una oscuridad. Lo que le queda al poeta son las "trágicas ventanas" por las que él se asoma, testigo de la ausencia y de la tragedia de la soledad.

Los tercetos señalan otro rumbo de su soledad. En el primero la casa comparte la soledad con Neruda en una oscuridad nocturna que facilita la identicación: "así te espero como casa sola" (ib.). La ausencia hace prolongar la noche y completar la identificación: "Me duelen las ventanas" (ib.).

Así el dolor es tan grande que traspasa al mismo ser. De esta manera casa, poeta, y amada comparten una mutua relación íntima. Por eso la soledad y el dolor pueden expresarse a través de imágenes claves como "melancolía intercostal," "trágicas ventanas" y "lluvias deshojadas" que expresan, a lo largo de la identificación entre hombre y objeto, el clima de dolor encontrado en una ausencia sin fin.

La misma imagen de la casa sola y triste se observa desde otro enfoque en el soneto LXXV. La vuelta a la casa vacía y abandonada, después de un largo viaje, se expresa mediante términos cuidadosamente escogidos por su valor emotivo que recuerdan otro período del poeta: ausencia, muertos, abandono, ratas muertas, agua que lloró, gemir, y arañas.

Cada estrofa considera la casa desde dimensiones distintas. En la primera el poeta contempla la casa por fuera. Silencio, casa, mar y bandera le dan la bienvenida y el regreso se configura en términos de ausencia y de muerte: "No hallábamos la puerta ni el sonido / desde la ausencia como desde muertos" (90). La casa por dentro representa un silencio interior más intenso. Por esta razón, el poeta construye sus versos iniciales alrededor de "silencio" y "abandono." Lo que era silencio por fuera se vuelve silencio más abandono por dentro. Los versos iniciales se encadenan a otros que subrayan la ausencia: "las ratas muertas, el adiós vacío, / el agua que lloró en las cañerías" (ib.). Los ruidos de la casa vacía se trasladan a la tristeza anímica del poeta que los interpreta como el llanto continuo detrás de los ojos negros de las ventanas y la boca a medio abrir de la puerta. Frente al tiempo, la soledad y la tristeza colorean el tono de esta sección e influyen sobre la segunda parte de esta sección de los Cien sonetos de amor.

(2) La inquietud metafísica del repudio de la muerte hacia un clima más triste y reflexivo debido al tiempo y a la incertidumbre

El soneto LXII señaló tal repudio en su alegre conclusión sobre los efectos duraderos del amor frente a la

temporalidad del odio.[26] El tono cambia en los próximos sonetos y en el LXXI el ansia del repudio mediante el amor eterno acaba al aceptar la inevitabilidad de la muerte.

El amor establece raíces que reciben el riego amargo del llanto. Pena, llanto, carnicero, son las palabras que definen la condición del amor en busca del anclaje de un idilio "donde viva el pan sin agonía" (86). La extensión de tal búsqueda llega al primer terceto y el lugar ansiado, es un sitio "enredado por distancias y follajes" y "una piedra cruel y deshabitada" suficiente para convertirse en un nido duro e intemporal. El último terceto expresa la imposibilidad del deseo en términos como: "una ciudad loca donde la gente palidece en los balcones" (ib.). Son víctimas de una temporalidad medida por una creciente neblina en un movimiento "hacia abajo tocando las raíces" (82).

Desde el principio se advierte que la alegría del repudio de las dos primeras divisiones del texto se destiñe mediante la presencia de una sombra asediante. El poeta se acuerda de sus años y, de pronto, en el canto a su nuevo amor el espectro de la muerte ensombrece los colores del optimismo. En otro soneto, casi al final de la división, Neruda alude a la ceguera del hombre frente al transcurso del tiempo comparado a la gradual presencia de la neblina que logra borrar y convertir todo en un adiós que anuncia la llegada del invierno.[27] A través de los objetos encontrados en el litoral Neruda plantea lo que se considera la gran lección de esta sección del libro. El mascarón de proa en el soneto LXVIII, ya incorporado al jardín de su casa de Isla Negra, vigila y no ve. Como el mascarón, el hombre es prisionero de lo desconocido e incapaz de orientarse o comprender. El tiempo le había enseñado una gran lección:

> Sabía que vivimos en una red remota[28]...
> de tiempo y agua y olas y sonidos y lluvia.[29]
> Sin saber si existimos o si somos su sueño (93)

(3) La persistencia frente a la crítica

Mientras que en el soneto LVI el poeta sigue anunciando que su nueva poesía será una alegría primaveral en que "la envidia sufre, muere, y se agota," la contradicción se evidencia más y más al ahondarse en las viejas preocupaciones. La novedad persistente es el desarrollo de la presencia de la mujer amada como fuente de vida, luz, y poesía.

Es el poeta frente a la crítica de su obra lo que llama la atención en esta sección. Según el poeta están equivocados los que opinaron que su nueva poesía anunciaba una total ruptura con el pasado y que la vieron como una caída de su obra. Culpa a estos críticos de no haber estudiado a fondo su obra y, por eso, de haberla condenado "patrocinando para mi guitarra el olvido" (72). Agrega que la mentira se extiende a los que, basándose en la tercera Residencia y en el Canto general, le acusan de no tener "sino pueblo" (ib.). Con razón, observa que la crítica no pudo ver "las lanzas deslumbrantes" de su poesía del otoño.

La emoción se intensifica en el próximo soneto cuando Neruda, agobiado por la crítica, deja vislumbrar una emoción anteriormente guardada en su intimidad. Se considera incomprendido y perseguido por los "espadones de fierro literario", pero el capitán persistente logra navegar alrededor de los naufragios críticos. Su canto permanece templado por los elementos naturales de su arte, siempre entre "borrascas rachas de lluvia loca, / y una costumbre lenta de cosas naturales" (73).[30] Frente a la crítica, su canto sigue dirigido hacia tres zonas que anuncian futuros libros: (1) la infancia, (2) el Sur, y (3) Matilde. El poeta persiste resignado a la envidia y a la crítica que deforma y difama. Los tercetos del soneto LX atestiguan esta resignación:

> Donde voy van detrás de mí pasos amargos,
> donde río una mueca de horror copia mi cara,
> donde canto la envidia maldice, ríe, y roe.
>
> Y es ésa, amor, la sombra que la vida me ha dado:
> es un traje vacío, que me sigue cojeando
> como un espantapájaros de sonrisa sangrienta (75).

El final del soneto LX encuentra su contraste en el último poema de la sección que plantea de nuevo el Neruda resignado frente a la misma crítica adversa. Aquí se identifica como un "pobre dispuesto a amar a sus semejantes" (93) y un poeta de paz que no tejió "coronas sangrientas" (ib.) y que pagó "la vileza con palomas" (ib.). Por cierto, una falsa modestia como se verá en el quinto tomo del Memorial de Isla Negra.

"Noche" o la concisión a un sólo tema básico: el movimiento desde la angustia hasta la esperanza. El final del poema LXXVIII marca un regreso hacia la paz y la alegría, a través del amor, y todos los sonetos de la última sección señalan esta dirección. Sin embargo, una observación más detenida revela otra subdivisión en cuatro componentes de tal movimiento y organización: (1) La completa desesperación inicial, (2) La necesidad de un anclaje seguro en la vida y en la muerte, (3) La emoción del ser entre el temor a la ausencia y el goce amoroso de la presencia, y (4) La resolución del clima general y las últimas divagaciones.

(1) La completa desesperación inicial

En el soneto XCI el pensamiento sobre la muerte se intensifica al meditar el poeta sobre la posible ausencia de Matilde. Esta muerte con su frío inesperado se manifiesta desde la primera estrofa mediante una naturaleza presentada en su dimensión más triste. Los símbolos "llovizna," "gotera," y "traje carcomido" demuestran, el tiempo en su proyección más negativa y lúgubre. Estos primeros versos crean un clima oscuro-residenciario en donde hay un sentido angustioso del tiempo: "La edad nos encubre como la llovizna" (109).

El tiempo "árido" e "interminable" (109) marca su marcha lenta.[31] La caída de la llovizna encuadra la gran tristeza de reconocer que en cada gota un segundo se nos escurre. El poeta y la amada envejecen: "una pluma de sal toca su rostro, / una gotera carcomió mi traje:" (109).[32] A ella la edad apenas se le nota, pero el desgaste ("sal") y los otros efectos corrosivos se ven a través del verbo

"carcomer" utilizado para unir las gotas y la llovizna que, en el tiempo, han logrado desgastar su forma ("traje").[33]

Vuelve Neruda a repetir que el tiempo llega a tocar no solamente sus propias manos sino también las de Matilde cuya dulzura y frescura, brillo y redonda perfección se expresan mediante el símbolo de las naranjas. El verbo "picar" se refiere a los lentos efectos del tiempo desplazado entre el fluir de las estaciones del año: "nieve y azadón" (invierno y otoño, período de las cosechas). Otra vez se destaca la selección de la palabra "azadón" no solamente por su referencia a las cosechas y las siembras, sino también por su efecto penetrante de surcos y grietas sobre la pareja misma.

Tan desvastador es el tiempo que la sustancia positiva que eran las uvas ahora vuelven a la tierra y el no ser del polvo marca el paso de la exuberancia a la total caída en el olvido: "y aún allá abajo el tiempo sigue siendo, / esperando, lloviendo sobre el polvo, / ávido de borrar hasta la ausencia" (ib.).

(2) La necesidad de un anclaje seguro

Este deseo surge en el soneto XCIII al pensar el poeta en la posible muerte de su amada. El puente establecido entre los dos sonetos es la insistencia sobre el símbolo de la uva, ahora presentado como el racimo entero o el cuerpo ya perdido de la amada.

La primera estrofa gira alrededor de la conjunción "si" lo que apunta el temor a la muerte de Matilde, vista como la propia del poeta. Se busca el anclaje en el amor o en el beso eterno:

> Matilde, amor, deja tus labios entreabiertos
> porque ese último beso debe durar conmigo,
> debe quedar inmóvil para siempre en tu boca
> para que así también me acompañe en mi muerte (111).

Su anhelo es morir junto a ella: abrazados y confundidos en "una sola muerte" lograrán vivir "la eternidad de un beso". Dichos versos señalan la manifestación de un amor que les sobrevivirá.

Esta misma búsqueda del anclaje seguro en el amor se revela en términos parecidos en el soneto inicial de la serie. Mediante el verbo "amarrar" Neruda vuelve al concepto de la unión de los dos seres, cuya doble fuerza servirá contra toda adversidad lúgubre. Aquí "tinieblas," "bosque," y "muro" simbolizan la muerte. El símbolo más dinámico de los tres es el último intensificado por la posición inicial de la preposición "contra:" "como un doble tambor combatiendo en el bosque / contra el espeso muro de las hojas mojadas" (97).

De este modo los dos se consideran la fuerza contra el sueño negativo y permanente que queda detrás de los ojos hechos ciegos por la "brasa negra" de la muerte. El sueño negro identifica la muerte que llega e interrumpe el hilo natural de todo crecimiento rápido y seguro como el tren "descabellado" (ib.) de las Residencias cuyo hipérbaton se carga de oscuros y fríos símbolos.[34]

Frente a tal inevitabilidad el anclaje seguro es el corazón de Matilde cuyo latido puro y constante se une al del poeta hasta en el sueño, para enfrentarse al destino y al tiempo.

El anclaje amoroso es una fuerza imprescindible que le viene a través de la total posesión ya aludida en la unión de los sueños. En el LXXXII la alusión se desarrolla al manejar los verbos "entrar" y "extenderse" que se moldean dentro del concepto de la posesión total: "entra con tu cielo en mis ojos, / extiéndete en mi sangre como un ancho río" (100).

El segundo cuarteto señala la dirección hacia la sombra en una despedida de toda luz que, al compás del tiempo, se convierte en "cruel claridad" (ib.). La repetición del adiós[35] subraya el pasar del día a la noche y de la vida a la muerte. La referencia al paso del día es también una valiosa lección dentro de la que contempla la resurrección del nuevo amanecer. La nocturna e "intermitente compañera" le hace ver el movimiento cíclico al cual se puede incorporar mediante el anclaje amoroso. Así el polisíndeton del primer terceto termina en una nota positiva: "En esta nave o agua o muerte

o nueva vida" (100) fortalecida por la unión participadora: "una vez más unidos, dormidos, resurrectos, / somos el matrimonio de la noche en la sangre" (ib.). Frente a la luz que se le aleja, se encuentra el corazón de su Matilde que reparte la luz de la nueva aurora.

Al anclaje se le añade el término orientación o dirección, el punto principal de referencia del soneto LXXXVI, cuyos términos sugirientes de luz terrestre (diamante, plata, fuego) se alternan con la mención de agua, escarcha azul, y ceniza celeste. Estos términos se encadenan al "perejil de la sombra radiante" (104) de Matilde cuya extensión se considera principal en nuestra discusión. El primer cuarteto se refiere a Matilde como una fosforescente luz radiada en los cuatro puntos de la Cruz del Sur. Estos puntos o besos lograron penetrar en cada aspecto del ser del poeta sea su sombra (proyección terrestre) o su sombrero (proyección celeste). Neruda consigue atribuir a la amada las necesarias características cósmicas para tal orientación. Los "cuatro números constelados" (ib.) llegan a ser para el poeta toda la vida y la alegría del otoño, su "palpitante plata de pez pulido y puro," y sus "cuatro bodegas temblorosas de vino" (ib.).

(3) La emoción del ser entre el temor a la ausencia y el goce amoroso de la presencia

En el soneto XCI[36] el poeta contempla su propia muerte y expresa su anhelo de que la amada le sobreviva. A través del primer cuarteto, Neruda afirma la continuidad del sentimiento más allá de la muerte en la trascendencia, de su poesía, o de un aspecto de su vida.[37] De esta manera el poeta busca la inmortalidad a través de su obra. El segundo cuarteto del soneto esboza detalladamente el deseo del poeta:

> No quiero que vacilen tu risa ni tus pasos.
> No quiero que se muera mi herencia de alegría.
> No llames a mi pecho, estoy ausente.
> Vive en mi ausencia como en una casa (112).

La amada tiene que vivir cuando él muera para continuar su obra, para hacerse moradora de la ausencia total del poeta y

salvaguardia de su obra.

De nuevo en el soneto LXXXIX Neruda bosqueja la eventualidad de su propia muerte en un clima de gran tristeza. Se expresa, por igual, un último deseo y el ahora se proyecta en la eternidad. El ahora, o el momento de la muerte se señala a través del movimiento fresco y suave de las manos de la amada convertidas en el testimonio vivo que pide que ella viva entre los elementos caros a los dos: el viento, el mar, y la arena. El poeta quiere que lo que ama siga vivo, mientras que él, dormido, la espera. Otra vez, las razones parecen iguales en la anáfora final que gira en torno al deseo de lograr la inmortalidad a través de la palabra poética: "para que alcances todo lo que mi amor te ordena, / para que pasee mi sombra por tu pelo, / para que así conozcan la razón de mi canto" (107).

La esperanza frente a la inmortalidad es la razón del signo positivo de una vida bajo el amor. El amor no acaba en la muerte de los dos. Su sustancia "es como un largo río, / sólo cambia de tierras y de labios" (110). El amor se concentra en un solo nombre escrito en un solo papel y si muere o "cae a la tierra: allí se continúa" (116) como ha ocurrido a través de las "mil manos" que formaron la "sola mano" que escribió los versos. Estas palabras dejan que el poeta concluya estas notas al proyectar el amor eterno más allá de las "manchas de la vida"[38] tan temporales como "gobiernos, traficantes, transeuntes," y críticos: vistos como "crueles dioses", "peludos carnívoros", "pulgones" y "pipipasseyros" (114). Tras la enumeración desfavorable, el amor seguirá y nacerá otro día más brillante y más puro que el anterior: "Y cuando esté recién lavado el mundo / nacerán otros ojos en el agua / y crecerá sin lágrimas el trigo (114)."

(4) La resolución del clima general y las últimas divagaciones.

Este clima se resuelve en los dos últimos sonetos del libro. El fluir entre temor a la muerte y declaraciones del amor eterno se resuelve en los sonetos XCIX y C. La nota

triste de muchos sonetos anteriores se transforma en una serenidad frente a la sobrevivencia más allá de la muerte. El regreso a la tierra ya comentado en otras selecciones se establece aquí en una germinación eterna de sustancias vitales:

> El pan será tal vez como tú eres:
> tendrá tu voz, tu condición de trigo,
> y hablarán otras cosas con tu voz:
> los caballos perdidos del otoño (117).
>
> En medio de la tierra apartaré
> las esmeraldas para divisarte ...
>
> Y tú tal vez y yo tal vez topacio! (118)

La muerte física es una liberación. El amor vence a la muerte: "el amor llenará grandes barricas / como la antigua miel de los pastores" (117).

Por el amor, el mundo se llena de colores y vibraciones de gran espiritualidad: esmeraldas, topacios, perejil, manzanas, claveles, sandías, trigo, y miel frente al sonido vibrante de las campanas de las nuevas fundaciones. La muerte física es un principio que empieza en sí con la vuelta a la tierra que, mediante el tiempo y el continuum, florecerá de nuevo en un mundo de grandes valores positivos y eternos. Vueltos a nacer, "fundaremos un traje que resista / la eternidad de un beso victorioso" (118).

[1]Otro ejemplo de la universalidad del logos ya citada en nuestro estudio de Estravagario.

[2]En la "Oda al elefante" se advierte la misma situación: estrofa tras estrofa de aguda observación para concluir que su "infiel poesía" no pudo lograr defenderlo de una captura debida, en parte según el poeta, a la incomunicación. En las Memorias (134) se detallan los puntos de tal captura.

[3]Estas odas son: "Oda al ancla," "Oda al último viaje de 'La Bretona,'" "Oda a las aguas del Puerto," y de la segunda serie se incluyen: "Oda a las cosas," "Oda a las cosas rotas," "Oda a la cebolla," "Oda a la cama," "Oda a la campana caída," "Oda a las alas de Septiembre," y "Oda a la silla."

[4]Pablo Neruda, Estravagario, pp. 115 y 74.

[5]ibid., pp. 25 y 164.

[6]ibid., p. 97.

[7]ibid., p. 76.

[8]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda: poeta chileno universal, p. 195.

[9]Ya considerado en nuestras numerosas alusiones a Quevedo.

[10]Como la utilidad de las tablas que quedaban de la "Bretona", las papas fritas de la oda a ellas dedicadas, son de parecida utilidad al hombre por ser su comida y, por ende, la alegría mundial del hombre contento. Como la madera estos frutos de la tierra sirven para el provecho humano. En la "Oda a las aguas del Puerto" el poeta se refiere a lo roto, desvalido, y fallecido de lo que flota y la situación cambia por ausencia de toda mano humana lo que anula la posibilidad de salvación y crea una atmósfera totalmente negativa.

[11]Carlos D. Hamilton, pp. 195-6.

[12]ibid., p. 196

[13]Es la misma atmósfera que la de la profunda observación de los objetos en descanso en Sobre una poesía sin pureza, (II, 1040).

[14]Se emplean los versos mayores cuando se advierte un cambio en el mensaje; en este caso de mera enumeración a profunda meditación.

[15]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda ...,p. 199.

[16]Samuel Gili Gaya, Curso superior..., p. 127.

[17]Queda fuera el elemento reiterativo de la lámpara.

[18]Véase Estravagario, "Recuerdos y semanas," p. 87.

[19]Pensamos especialmente en el poema "Sólo la muerte" y los siguientes versos: "La muerte está en los catres:/ en los colchones lentos, en las frazadas negras / vive tendida, y, de repente sopla:" (I, 214).

[20]Las mismas referencias al yodo, a la arena, y a lo oxidado aparecen para crear una atmósfera parecida en García Lorca, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" en F. García Lorca, Antología poética (Buenos Aires: Losada, 1969), p. 163.

[21]Véase Estravagario, "No tan alto," p. 29.

[22]La "Oda al caballo" contiene el mismo mensaje.

[23]Véase "Oda a las alas de septiembre" que, al recorrer las estaciones del año, vuelve a repetir la relación que existe entre el hombre y la naturaleza. Más adelante, esta relación se intima más en la "Oda a la silla" en que el hombre antropocéntrico se coloca en la dignidad del reposo como centro de la naturaleza (113).

[24]El pre-ambiente de tal angustia se advierte en la "Oda a la mesa" en que la utilidad de la creación se dispone de dos niveles: el concreto de pan, vino, asado, y lo abstracto de sueño y vida que somete la mesa a la desrrealización de un "titánico cuadrúpedo" (83). Tal forma se afina en la "Oda al plato" en que lo cíclicamente redondo remplace a lo rectángular.

[25]Juan-Eduardo Cirlot atribuye a la flauta un valor simbólico de lo funerario que aquí corresponde bien a la intención de Neruda . Véase el Diccionario de símbolos.

[26]En "Escrito en el tren cerca de Cautín en 1958" la angustia se aumenta a través de referencias a la finitud del hombre entregado al regreso al sur de sus raíces. El movimiento del tiempo se ve en las tristes construcciones negativas que se refieren a la lluvia que ha borrado todo: "Y ya no hay puerta, ya no hay pan. No hay nadie" (28).

[27]El anhelo pasa a ser la materia principal de La espada encendida.

[28]Vuelve a repetir el mismo procedimiento en las Memorias (319-320) al relatar un viaje aéreo sobre Rusia y otro sobre los Andes.

[29]Véase la "Oda al caballo" que universaliza más lo referido sin señalar ninguna salvación.

[30]El cuarto tomo de Memorial de Isla Negra extenderá esta alusión.

[31]Dos versos paralelos resumen la idea: "como el tiempo; germinadora,/ como el océano; infinita" (118).

[32]El amor ya se estudió en Estravagario y volverá a surgir en los Cien sonetos de amor.

[33]La referencia es a la "Oda a un solo mar."

[34]Los versos son: "Así / desde sus olas/ los trigales/ con el tren pasajero/ conversan ..." (121).

[35]Véase Estravagario, p. 111.

[36]Véase el primer tomo de Memorial de Isla Negra, p. 119.

[37]Véase nuestro comentario sobre "Oda al caballo."

[38]Los colores rojo, verde, azul, negro, amaranto, y nieve son el triste recuerdo del pasar del tiempo.

[39]Se remite al lector la "Oda a la gran muralla" y a "Las alturas de Macchu-Picchu" del Canto general.

[40]Se repetirá en Navegaciones ...; "Oda a Lenín,"p.79.

[41]Otro ejemplo de la identificación entre hombre e instrumento se establece al final de la "Oda al violín de California" cuando el poeta lo anuncia como "familia" y "pariente suyo."

[42]La misión de la guitarra y del violín se entrecruzan:

> ... porque aprendió
> desde su nacimiento
> a acompañar perdidos
> a cantar para errantes (131).

[43]Véase la "Oda a la guitarra" y la "Oda a las papas fritas" de Navegaciones y regresos.

[44]Se advierte la misma construcción en la "Oda a la guitarra" al leer "El mundo se recoge/ en una sola gota de miel..." (70).

[45]Se remite al lector la misma oda, pp. 70-1.

[46]El concepto de todo sonido desvinculado también aparece en la "Oda al violín de California" de Navegaciones y regresos.

[47]El soneto VIII de los Cien sonetos de amor se refiere al mismo punto: "veo en tu vida todo lo viviente."

[48]Véase los Versos del capitán, "El alfarero," p. 17.

[49]La referencia a los peces tiene un significado muy parecido en el período de las Residencias: el valor de "terrible ferocidad." Véase Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 239.

[50]Se puede comparar esta alusión a la del soneto LXV de los Cien sonetos de amor.

[51]Es una coincidencia natural puesto que los dos libros se empezaron a escribir casi en el mismo año.

[52]Véase los Cien sonetos de amor, p. 76.

[53]Véase Memorias, p. 176.

[54]Aquí hay una correspondencia establecida entre la rocosa región costeña y otro libro que es su extensión temática y emocional, Las piedras de Chile.

[55]En sus Memorias se refiere a Gómez de la Serna de la manera siguiente:

> Cualquier página de Ramón Gómez de la Serna escudriña como un hurón en lo físico y en lo metafísico, en la verdad y en el espectro, ... Ha sido el acumulador de un universo secreto. Ha cambiado la sintaxis del idioma con sus propias manos, dejándolo impregnado con sus huellas digitales que nadie puede borrar (167).

[56]En "Oda a la tierra (II)" se percibe el principio a las dos odas que se comentarán: la injusticia de la tierra que reparte "dones" y "sombra" (125-6).

[57]Las transformaciones se reducen a dos grupos: (A) lluvia-uvas, anillos, collares, lágrimas, letras, y (B) truenos-muebles, pianos, armarios, sillas, camas cristalinas.

[58]Son los verbos básicos de todo conocimiento.

[59]Venezuela vuelve a aparecer bajo el positivo valor fónico descubierto en los nombres "fragantes y seguros" (133) de varios lugares como Barinas y Suruguapo que evocan los "ritos enterrados" (132) y que se convierten en un recorrido rítmico del mapa entre Aparurén, Guasipati, Canaima, Casiquiare, Mavaca, Maroa, etc. Este es el tesoro que recogió y que germinó en su poesía.

[60]Luis García Abrines, "La forma en la última poesía de Neruda," Revista hispánica moderna, XXV, 1959, p. 309.

[61] Véase la primera página de este capítulo.

[62] Véase Estravagario, p. 117.

[63] ibid., p. 119.

[64] ibid.

[65] ibid., p. 131.

[66] ibid., p. 25.

[67] ibid., p. 137.

[68] ibid.

[69] Son verbos inventados a la manera del Vallejo de Trilce.

[70] Véase Estravagario, p. 26.

Cien sonetos de amor

[1]Hernán Loyola, "El ciclo nerudiano," p. 245.

[2]Pablo Neruda, Cien sonetos de amor (Buenos Aires: Losada, 1971), p. 7. Todas nuestras citas textuales provienen de esta edición y se colocarán en paréntesis al lado de la llamada. Lo subrayado de estos versos es nuestro.

[3]El mismo juego conceptista en versos sin rima se notará en los sonetos III, IV, y XX.

[4]Las referencias a Matilde en "Testimonio de otoño" de Estravagario y a través de las selecciones de Versos del capitán apuntan esta misma dirección ascendente.

[5]En el poema XI el alimento aparece como un "sonido líquido" (21) que se convierte en el objeto de su búsqueda.

[6]La extensión de la relación pan-horno se encuentra en el soneto XV. El horno del pan se convierte en el "horno" de su Chillán utilizado para cocer el barro (Matilde) y para darle forma. El horno es de "adobe estupefacto" (25) capaz de hacerle al horno maravillar frente a su creación.

[7]El soneto XIV completa el cuadro erótico al aludir indirectamente al pelo de la mujer como zona erótica de mucho deleite.

[8]Gaston Bachelard, The poetics of space (Nueva York: Orion, 1964), pp. 147-182.

[9]ibid.

[10]Su unión refuerza el segundo cuarteto del soneto II.

[11]El repudio también se considera dentro de otra dimensión secundaria igualmente interesante. En un acercamiento al platonismo el soneto XVIII ofrece el concepto de Matilde como la forma ("vasija") dentro de la que se guarda la esencia ("agua") que es el mismo poeta mantenido vivo a pesar de los cambios temporales de "traje" o cuerpo y de "canto" o el empeño. Al guardar esta esencia cambiante, Neruda se mantiene vivo y eterno (28).

[12]Véase Estravagario, "Siempre dulce," p. 119 cuya técnica sirve aún de guía para la nueva poesía.

[13]A lo que da énfasis en los últimos versos del soneto XXVIII.

[14]Véase Estravagario, "Siempre dulce," p. 119.

[15] Estravagario, "Sucedió en invierno," p. 117.

[16] Véase Memorias, p. 362.

[17] La cabellera de la amada ya se trató en el soneto XIV.

[18] Una alusión autobiográfica que se refiere al incendio de la talabartería francesa en Temuco. De niño Neruda pasaba frente a este caballo y, más tarde, logró salvarlo de un incendio. Hoy se encuentra en su estudio de Valparaíso.

[19] Véase los sonetos XXXV, XXXVI, XXXVIII, LIII.

[20] Véase Estravagario, "Sueño de trenes," p. 111.

[21] Según Cirlot el humo es "la antítesis del barro vital (agua y tierra) por corresponder a los elementos fuego y aire" (255). Véase el Diccionario de símbolos.

[22] Aludimos al soneto LXIII cuyo último terceto resume la esencia de tal identificación.

[23] Véase Estravagario, pp. 79 y 99.

[24] ibid., pp. 99-100.

[25] Véase Navegaciones y regresos, p. 112.

[26] Es evidente el mismo repudio en el juego conceptista del amor pluridimensional en el soneto LXVI y en el LXIX en términos de la fuerza unificadora de dos seres en función única. De nuevo el juego de conceptos verbales: soy - eres - somos simboliza el amor como promesa de una renovada existencia resumida a lo largo de la última anáfora del soneto: seré - serás - seremos repetido en el soneto LXXVIII de Quevedo. Véase "Significase la propia brevedad de la vida..." en la página 26 de la edición de Ebro.

[27] Véase el soneto "Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida" en que Quevedo se queja frente a la misma inquietud.

[28] La red aquí simboliza lo inextricable de la existencia terrestre.

[29] Los polisíndetons sintetizan la existencia (movimiento y temporalidad) dentro de la red.

[30] El poeta emplea "sin saber" - una aparente exageración puesto que ya condenó a la crítica y que se preocupa en el soneto LIX por el homenaje póstumo recibido por Gabriela Mistral.

[31]Recuerda el soneto quevedesco "Conoce las fuerzas del tiempo ..." en la edición de Ebro, p. 24.

[32]Véase el soneto LXXV de los Cien sonetos de amor.

[33]Véase nuestras observaciones sobre el símbolo "traje" en Estravagario y Memorial de Isla Negra, vol. I.

[34]Véase (I, 173).

[35]Véase Las manos del día.

[36]El orden se basa en la intensidad del sentimiento no en la cronología numérica.

[37]Se notará la misma afirmación en sonetos tales como los LXVIII, LXXX, LXXXIII, y LXXXIX de los Cien sonetos.

[38]Al final el poeta se satisface con lo más sencillo y elemental: el nombre de su amor.

CAPITULO III

CANCION DE GESTA (1960)

Canción de gesta, una colección de cuarenta y dos poemas endecasílabos escritos en verso libre, marca una vuelta de Neruda a su combativo deber político.[1] La primera edición se publicó en Cuba (1960) y las palabras de la introducción llevan la fecha del doce de abril del mismo año, a bordo del Paquebot "Louis Lumière" entre América y Europa. La dedicatoria del libro, en la primera página de la edición uruguaya,[2] es rotundamente comprometida: "Lo dedico, pues, a los libertadores de Cuba: Fidel Castro, a sus compañeros y al pueblo cubano." Desde Puerto Rico, Cuba, y todo el Caribe, su meditación le lleva hasta tocar la América Central, Venezuela, la República Dominicana y otros sitios limitados a referencias casuales.

La revolución castrista parece haber encontrado su eco en Neruda porque "los acontecimientos magnánimos" (7) ocupan toda una serie de poemas. En el prólogo a la tercera edición de este presente libro subraya el poeta que el ejemplo de Cuba le dio una oportunidad de recoger sus fuerzas políticas y dirigirlas hacia la restauración de la "libertad" en contra de los déspotas, para poder afirmar la independencia total de los países americanos del dominio político y económico de los Estados Unidos. (10).

Puerto Rico, Estado libre asociado, considerada la comedia dolorosa que no esconde su verdadera cara de esclava, y Cuba, cuya revolución marca lo que el bardo considera la celebración de un común ideal de lucha por la libertad y la justicia, encuentran su enemigo común en lo que representan

los Estados Unidos:

> Juro, pues, que mi poesía seguirá sirviendo y cantando a la dignidad en contra de los indignos, a la esperanza a pesar de los desesperados, a la justicia a pesar de los injustos, a la igualdad en contra de los explotadores, a la verdad en contra de los mentirosos y a la gran faternidad de los verdaderos combatientes (10).

Este juramento se cumple a lo largo de una elaboración poética de su ideología repartida según cuatro movimientos básicos dirigidos a las naciones como unidades separadas (Puerto Rico, Cuba, Nicaragua, El Salvador, etc), y como parte de una totalidad, "América", "Tierra central", y "Reunión de la OEA"; a los héroes glorificados a niveles míticos o niveles de un triste martirio: "Fidel Castro" y "Sandino" o colectivamente considerados como "Los héroes" y "Al norteamericano amigo"; a los antihéroes transformados según un procedimiento negativo de deshumanización; y a la flora y la fauna, grupo éste cuyos poemas ofrecen la verdadera maestría lírica del libro. Encontramos dos subdivisiones adicionales: (1) una explicación y extensión de sus palabras preliminares sobre la poética; y (2) el largo poema de meditación, reflexión, y proyección que apunta hacia su esperanza del establecimiento de una utopía: "Escrito en el año 2000."

1. El primer movimiento dirigido a las naciones hispanoamericanas

En esta búsqueda de compartir los sufrimientos del pueblo, Neruda ofrece el brindis a los países celebrados en su canto a través de "América." El brindis es por la vida, a pesar de su situación actual cuyo tono negativo se expresa al final de los primeros ocho versos. Brinda a Colombia "enlutada" (74) por dictaduras, al Ecuador "coronado por el fuego" de desastres políticos, al Paraguay "herido" por un gobierno represivo y "resurrecto" por los "desnudos héroes"[3] de la clase obrera indígena. La referencia a la clase humilde como móvil de todo cambio actúa como un puente entre los próximos

versos cuyo canto a Venezuela y Bolivia señala el hecho de que dicho movimiento obrero coincide con una superación de todo problema.

Los primeros ocho versos son de la tierra de su América española "desde Río Grande hasta el Polo chileno" (74). Desde el noveno hasta los últimos treinta y cuatro versos, el poeta reconoce los problemas ("yo sé ...") y encuentra su gran amor americano dirigido a la lucha humilde manifestada en una "puerta pobre" o en una "mano del profundo pueblo" (ib.). En estas raíces el poeta encuentra la gran belleza distribuida entre la tierra y el agua, fuentes del origen vital. En estos versos se encuentran el balance y el movimiento de un sitio al otro: "... América extendida en sus infiernos, / en sus cerros de piedra y poderío,/ y en sus ríos atávicos y eternos" (75)". Dicho balance y movimiento se extiende a la América cosmopolita y urbana igualmente celebrada como fuente de un amor en "los recónditos espacios" (75)

> de las ciudades con olor a estiércol
> en los trenes del alba vacilante,
> en los mercados y en los mataderos
> en las flores eléctricas de Santos,
> en la cruel construcción de tus cangrejos
> en tu decapitada minería ... (ib.).

Tras la anáfora que funciona como fuerza unificadora, el contraste se establece al remontarse Neruda a una época anterior a toda ciudad sórdida y a todo hombre condenado o celebrado: a una época de pura tierra, cuyas nieves, aguas, y volcanes establecieron la belleza. El adverbio temporal implica el cambio: "y luego el hombre fue agregando muros / y adentro de los muros sufrimiento" (ib.).[4]

Contra esta acción humana lucha el poeta en un brusco movimiento de un amor cuyo deseo es rodear y tocar, de un amor que "no puede estar contento / y la fecundación de las campanas"[5] cuya voz unida a otras siembra las semillas de la bien deseada justicia. Esta fuerza de campanas invita un llamado a la acción que supera a cualquier "triste presumido"

- cualquier interés individual en favor de "nuestros pueblos". Su empeño vital es cantar según lo que le viene del mundo objetivo (padecimiento)[6] y entra en su mundo subjetivo (corazón).

La visión global de toda la América española sigue más fuerte y poéticamente desarrollada en "Tierra central", cuyos versos tratan de una situación amarga y desesperada. Lo trágico de la farsa en que se consume la vida del hombre americano sin recompensa por su labor se debe al imperio del dólar y "sus tristes familiares:" (23). Todo se acentúa en la enumeración de tantas indignidades y concluye en el símbolo de un mundo desgarrado por el dolor - "un rosario de penas capitales" (24) que logra extraer toda la vida y la pureza de los países:

> un reino de ratones despiadados,
> una herencia de escupos militares,
> una caverna hedionda de mandones,
> una acequía de barros tropicales,
> una cadena oscura de tormentos ... (23-4)

Los primeros versos cargados de una poesía rica en la descripción de la belleza natural entre "dos océanos nupciales complementada a través del comercio de las materias naturales: pesquería, minería, petróleo, forman el primer elemento de un contrapunto de los ya citados signos negativos. Se considera el dólar la fuente de todos los males de Hispanoamérica y el triunfo de la barbarie sobre la civilización.

Se esfuma toda fragancia del platanal y del cafetal en una sangría de toda riqueza, dulzura, y placer que deja la belleza en las dos dimensiones de una vieja fotografía, desteñida sin color, sin vida y sin valor. Explotada y moribunda bajo la eternidad de una dictadura yerma de "trujillos manchados de sangre" (24),[7] América asume la postura de un Cristo crucificado y humillado por indignidades:[8]

> clavada en una cruz y con espinas,
> maniatada y mordida por los canes,
> despedazada por los invasores ...
> arrasada por vientos fabulosos,
> ventas sacrílegas, robos colosales (24).

En el poema "Reunión de la OEA" la influencia de los Estados Unidos se examina desde el ángulo político. La servidumbre de la política sud y centroamericana a los Estados Unidos es clara en esta selección que recurre a lo grotesco al presentar a los diplomáticos de varios países como "mobiliario" dispuesto a dejar que "el Tío Sam" pueda sentarse, deseoso de que cada país sirva de silla para la comodidad del representante estadounidense que manda y no consulta (58).

Aquí es evidente la vuelta a la temática de "No me pregunten" de Estravagario que intentaba "enseñar lo que ya todos saben".[9] Neruda extiende el significado de la palabra silla y mediante una enumeración irónica, logra crear una eficaz silla viva cuyos materiales representan todo lo mejor producido por aquellos países. Así cierra el marco con una referencia más directa al elemento humano embrutecido por la explotación.

> Nuestros embajadores reunidos
> le forman un cojín de seda suave
> y para aquel trasero sacrosanto
> la Argentina designa sus lanares,
> Ecuador sus mejores guacamayos,
> el Perú sus guanacos ancestrales
> Santo Domingo envía a sus sobrinos,
> a sus cuñados y a otros animales (68-9).

La actitud antiestadounidense se denuncia al convertir este grupo de diplomáticos en unos personajes de la ópera bufa o en títeres sin poder ni titiritero. Este juego caótico se expresa mediante una burla trágica que, según el poeta, señala la triste verdad: "se equilibran el uno sobre el otro / con acrobacias muy interesantes / pelean para ser primer asiento:" (69). Todos esperan ser el cojín del representante que llega brusca y rápidamente y se sienta sin fijarse a quién correspondió la precedencia "y sucede un silencio extravagante" (ib.). El silencio extravagante es el de una atmósfera de servidumbre y espera. El dictamen pronunciado, los embajadores vuelven a la normalidad de la fígida burocracia que delante del representante estadounidense se convierte en payasadas: "Señores, la OEA tiene defectos / pero es

deliciosamente unánime" (70) - el deseo de ser silla.

En "Puerto Rico, puerto pobre" su primer poema dedicado a un lugar específico y también el primer poema del libro, el poeta anuncia su deber: "cantar" (vivir) y "morir". El ser temporal frente a sus límites de tiempo y de la muerte[10] se siente obligado a cantar a seres y lugares ("con sangre, con palmeras") en el silencio del temor o de la resignación.

Ante tal misión, el poeta se concentra en Puerto Rico, una isla cuya condición yace entre la vida y la muerte. En tal encrucijada entre "muchas aguas" simbólicas de la vida y su potencial y los "infinitos muertos" o fracasados ya callados por la futilidad de toda lucha se coloca la triste isla. El adverbio de lugar "allí" señala el sitio en donde crece lo negativo y lo triste en un pasar del tiempo medido por "los días cenicientos" cuyas cenizas señalan los escombros de una esperanza totalmente quemada. Lo grisáceo del día y la eterna presencia de la palmera se convierten en símbolos de una época cruel y dolorosa que se impone sobre la isla.

La causa de esta triste condición una vez más es el desangramiento debido a "una garra de oro" (12), el dólar de los Estados Unidos, que la separa de sus "amores" o vecinos latinos y de su "parentesco", la hispanidad.

Animado por los sucesos de Cuba, el contraste se traza en términos de una saeta que le "atraviesa el alma" (46). En "Volviendo a Puerto Pobre" salen unas preguntas que señalan tal diferencia:

> Puerto Pobre, por qué no tienes voz?
> (.....)
> por qué de pronto fue como una herida
> la cadena mortal de su silencio? (ib.).

Según el poeta, Puerto Rico es la bandera hermana[11] que faltaba para continuar el hilo de las victorias revolucionarias.

A pesar de todo intento de hacer fracasar a la Revolución cubana[12], Cuba sirve de ejemplo para el resto del mundo latino. "Cuba aparece" es el poema de leves proporciones épicas que presenta el triunfo de Fidel Castro, debilitado por una propaganda recordatoria de los letreros y afiches

revolucionarios vistos por todas partes de la Cuba de los años sesenta. Hay valor poético que se demuestra a lo largo de los versos. El pasar de la oscuridad a la luz se expresa en términos como "tinieblas" y "apagar" acentuados por la traslación del sufrimiento humano a fenómenos cósmicos: "Pero cuando torturas y tinieblas parecen apagar el aire libre"(17). En esta sombra enrojecida por la sangre de la lucha surge la mano de Castro, la luz que brilla en la oscuridad.[13] Debido a eso, Cuba asume la claridad y la perfección de la "rosa limpia del Caribe".

La estructura del poema coloca a Castro (la luz) entre las referencias a la oscuridad como si asumiera una dimensión aniquiladora de toda negatividad. Se establece el orden de la primavera, y el adverbio "atrás" se hace el móvil de todo movimiento lineal al regir sobre la enumeración negativa anulada ya, según Neruda:

> atrás queda la noche del tirano,
> su crueldad y sus ojos insensibles,
> el oro arrebatado por sus uñas ,
> sus mercenarios, sus jueces caníbales,
> sus altos monumentos sostenidos,
> por el tormento, el deshonor y el crimen:(ib)

Lo negativo se vuelve polvo al establecerse lo alegre y lo positivo de los simbólicos "violines".[14] La figura de Fidel Castro[15] tiene tanta importancia que el enemigo pierde su dimensión y se convierte en tiniebla, oscuridad, y sombra.

Los últimos versos, a través de su aliteración, establecen poéticamente el orden y el balance de las nuevas construcciones y orientaciones llevadas a cabo como resultado de la Revolución.

> y mirando de frente corta y canta
> corta el odio de sombras y mastines
> canta y levanta estrellas con su canto
> y corta las tinieblas con fusiles.
> Y así surgió Fidel cortando sombras
> para que amanecieran los jazmines (18).

El poema anterior mediante su referencia a Cuba y a Castro fácilmente sirve de puente entre las naciones como

materia poética y la segunda dirección de este libro:

II. La glorificación de los héroes

Hay poemas en que el héroe es anónimo y entre ellos se encuentran los dos dedicados a los estudiantes que participaron en el movimiento revolucionario dominicano y a los humildes que viven dentro de los E.U.A. Los del primer grupo, dentro de la "sangrienta ciénaga" (89) y el "abismo desdichado" (ib.) de torturas y dolores lucharon contra la injusticia. Neruda, sediciente portavoz de la verdad, observa que los héroes sin nombre siguen sufriendo su historia terrible debido a la falta de asilo:

> no encontrarán asilo en la Embajada
> ni encontrarán navíos en el puerto
> ni avión que los transporte a otro lugar
> sino al que a donde esperan los tormentos (ib.).

En el poema siguiente, la voz del poeta se une a la de muchos que se han levantado o que se levantarán en contra de los Estados Unidos. A través de "Al norteamericano amigo" el poeta logra distinguir entre las fuentes y los instrumentos de opresión y la parte considerada sana del pueblo estadounidense. Establece la fraternidad entre Norte y Sur en nombre de la unidad geográfica y de un destino parecido expresada en una imagen común y trivial: "navegamos en la misma barca" (93).

Al dirigirse al hombre del Norte, lo encuadra en términos del "Kleinemensch" o del hombre sencillo por el que se amasa la riqueza y la abundancia que hay en América: "el yanki de las aldeas y las fábricas / con mujer, con deberes y con hijos" (91) considerado también el fecundo ingeniero que trabaja "en la selva inmutable de los números" (ib.). Como el hombre sencillo y trabajador que reparte los frutos de la tierra es el anónimo obrero, cuyo número sustituye a su nombre, mientras trabaja "entre las ruedas y sobre las llamas" (91). La imagen de las ruedas y de las llamas se refiere no solamente al trabajo de la fábrica sino también al

trabajo agobiador y temporal que acaba en las llamas destructivas de la muerte. La alusión a la "relojería de las fábricas" se convierte en la suma de la existencia del obrero impotentemente silencioso en cuanto al hecho de mejorar su situación. El poeta convoca al activismo político, igual que hizo Whitman durante el siglo pasado:

> yo quiero que lo que amo y lo que odio
> quede con claridad en mis palabras:
> contra vosotros sólo mi reproche
> por un silencio que no dice nada (ib.).

Las proezas de la América del Norte son dignas de celebrarse. Así "el Satélite atrasado" (ib.) por ser el segundo después del Sputnik ruso se considera satíricamente "saludable para todo orgullo" y concluye "¿por qué estar siempre en la primera sala?" (ib.) Es la cooperación mediante la identidad común: "juntos ir al sol y beber vino de la misma jarra" (ib.) Es una identidad con límites - "queremos conservar lo nuestro" y "... vivir sin atropello / con simpatía subdesarrollada" (ib.). Interesa en todo el prosaísmo del poema largo la adjetivación insólita de algunos versos. La combinación "Simpatía subdesarrollada"que le toca a las dos Américas sea en el nivel económico o en el nivel de la total franqueza.

En un cambio abrupto del "vosotros" enfático al "Uds."[16] familiar admite el poeta - "sobre esta base nos entenderemos / sin que sufran Uds. para nada:" (93). La preterición elabora las circunstancias del subdesarrollo:

> no vamos a explotarles el petróleo.
> no les intervendremos las aduanas:
> no les venderemos la energía eléctrica
> a las aldeas norteamericanas: (93)

Del héroe anónimo de América, Neruda pasa al "Kleinemensch" nombrado que recuerda claramente al Canto general.[17] En Canción de gesta desfilan los poco conocidos que se consideran, por igual, héroes de la lucha: Rigoberto López,[18]

Gabaldón,[19] Medina Angarita,[20] y Galíndez.[21] Sirven como el preludio del nombramiento de los grandes que empieza, según nuestro criterio, en selecciones como "En Guatemala". En las referencias a Jacobo Arbenz, los términos libertad y comunismo son sinónimos. El comunismo se ve como una "rosa" (38) tan frágil y tan bella que florecía en Guatemala durante los años cincuenta. Este es un poema de estructura muy típica: versos cortos y cortantes que se alternan con versos largos de descripción prosaica y momentos poéticos capaces de aislarse y comentarse.

El verbo-eje de percepción "ver" coloca a Neruda en el torbellino de la lucha como testigo. Así que "ví" rige el triple objeto "florecer la rosa", "defender las tierras de los pobres", y "llegar la justicia a cada boca. Surge el móvil de todas las acciones a través de la sinécdoque mano,[22] del general Arbenz, capaz de grandes extremos emotivos. "Delicada" y "poderosa" se refieren a la paz y a la guerra: el fervor revolucionario de una mano que sembraba los granos que se convertían en escuelas, en sí, semillas de grandes posibilidades. La conjunción "hasta que" cuya función adverbial marca el cambio abrupto, sirve de eje-móvil entre los dos momentos del poema. El ofrecimiento y el crecimiento de los primeros ocho versos quedan anulados por las intrigas y la infiltración, mediante la esfera de influencia estadounidense establecida en Panamá. La mano vuelve a aparecer bajo una luz deformadora de "uñas largas" (38) capaces de cortar "el camino de la aurora" (ib.) y, por eso, toda esperanza.

Donde abundaba la vida ahora está la muerte patrocinada por la United Fruit Co. cuya soga ahorca todo y llega a ser símbolo de lo negativo del imperialismo y la explotación.

En la última alusión a Guatemala, la simbólica paloma queda reducida a una víctima asesinada.

Neruda, basándose en otro acontecimiento del mismo período, dedica una trilogía al nicaragüense Sandino.

En el primer poema dedicado a este héroe Neruda presenta la primera parte de lo que acaba en la glorificación de

la figura por el martirio. Vuelve a aparecer la pólvora sagrada que logra destruir la mala hierba para que crezca un follaje fecundo y germinador. El guerrillero Augusto Sandino "atravesó" y "despeñó" - dos acciones cuyos órganos principales son los pies y las manos, móviles por excelencia del empeño revolucionario.

Al fondo se le agrega la denuncia de los Estados Unidos, el centro de toda operación maligna. Las "marinerías bandoleras" (27) se refieren a los que venían a Nicaragua sin conocer la posición de la gente: "se vestía muy bien para la guerra / brillaban sus zapatos y sus armas / pero por experiencia supo pronto / quienes eran Sandino y Nicaragua:" (ib.). Otra vez, los dos puntos sirven para anunciar una aclaración de todo lo que los precedía o para relatar una conclusión o un resultado -"todo era tumba de ladrones rubios" (27).

Los próximos versos extienden la metáfora de la tumba y la transforman en la misma naturaleza de todo un país o el castigo justo por la explotación de otras minorías: los negros y las tácticas terroristas del Klu-Klux-Klan.

> el aire, el árbol, el camino, el agua,
> surgían guerrilleros de Sandino
> hasta que del whisky que se destapaban
> y enfermaban de muerte repentina ... (ib.)

La confusión de distancias entre"allí" y "aquí" hace que se mezclen los rubios o los "dos mil encapuchados" (28) que cazaban a los negros con otros grupos raciales representados por la presencia de Sandino en quien se resumían las mismas fuerzas cósmicas que se advertían en Castro. Toda la revolución se ve en las dimensiones del héroe expresadas mediante la construcción paralelística de cinco versos que vuelven a los efectos de la luz ya establecidos en "Cuba aparece". Sandino era "la noche que venía / y era la luz del mar que los mataba" (28). La noche y la luz se convierten en los símbolos de una muerte que acechaba a los enemigos y de una vida que crecía sobre el país cuyo origen era la victoriosa "torre con banderas" (ib.), siempre lista, siempre esperando: "un fusil con esperanzas" (ib.). Así queda enaltecido

el nombre de Sandino "estupendo como una llamarada" (ib.) en acecho de "la luz" de la paz y "el fuego" de la lucha.

El segundo poema a Sandino, "La traición", gira en torno a la alegría convertida en dolor. De nuevo, al repetir el modelo de Cristo como mártir por excelencia - Neruda crea la atmósfera de otra última cena cuyo Judas también estuvo presente: "En la mesa esperaba el asesino" (29). La descripción incorpora a la alusión bíblica otra de la más baja vileza:

> Era un oscuro ser prostibulario
> y levantó la copa muchas veces
> mientras en los bolsillos resonaron
> los treinta horrendos dólares del crimen (29-30).

El Judas prostibulario no solamente traiciona, sino también asesina. Los treinta dólares identifican sin más comentario a Judas y sus orígenes.[23]

La alusión bíblica parece determinar la forma de los últimos versos del poema cuya anáfora esculpe una letanía de desesperación que enmarca la traición que surge en cada verso a través de un aspecto positivo convertido en negativo: vino / ensangrentado; luna / falsa en los caminos; estrellas / que no hablaron; tierra / muda y ciega (30).

> Oh banquete de plata y agonía!
> Oh sombra de traición que prepararon!
> Oh pabellón de luz que florecía,
> desde entonces vencido y enlutado! (ib.).

Las alusiones a la Pasión llegan a su cumbre en los diez versos del poema "La muerte" cuya insistencia sobre el pretérito indica la rapidez de las acciones culminantes de denuncia, traición, y muerte en el abrazo, la despedida, y la condena: "Y allí en la puerta mientras lo abrazaban / lo despidieron y lo condenaron" (31). De este modo en el abrazo se incluyen las otras acciones últimas tan simbólicas del beso traicionero de la Biblia.[24]

En los cuatro poemas dedicados a Fidel Castro, el canto al héroe revolucionario llega a su gran momento. En "La gesta" Fidel Castro vuelve a aparecer como la luz que brilla

en la oscuridad. Sus armas asumen la proporción de la aurora y su bandera es la luz en el camino que señala el rumbo hacia la "estrella", el planeta o el mundo de las esperanzas y las aspiraciones. Todo tiene su paralelo en las germinaciones subterráneas que surgen a través del tiempo. Y el movimiento de una caótica oscuridad a una luz fulminante se compara al principio terrestre de la nueva aurora.[25] De esta manera el proceso se ve como una gran construcción revolucionaria cuya base es la tierra.

> La isla estaba oscura como el luto,
> pero izaron la luz como bandera,
> no tenían más armas que la aurora
> y ésta dormía aun bajo la tierra:
> entonces comenzaron en silencio
> la lucha y el camino hacia la estrella (19)

Es el verso trece el que encuadra el poema en la tradición del arte de los murales cuyos desnudos muestran una fuerza inocente en que nace la victoria: "iban desnudos como si nacieran" (ib.).

A partir del verso diecisiete Neruda presenta el resultado de la victoria. El "puñado" de hombres como semillas dinámicas germinaron en la arena y se extendieron a toda la isla.

Los desnudos ganaron la dignidad y tal abstracción se hizo concreta: "los vistió con la ropa de la sierra, / los nutrió con el pan desconocido, / los armó con la pólvora secreta" (20). Las tres acciones de la anáfora proporcionaron protección y fuerza telúrica. La "pólvora secreta", producto de una alquimia revolucionaria, pasa a ser elemento positivo de una renovada vida cuya fuerza se expresa en términos de una resurrección general: "... despertaron los dormidos ...", "... dejaron su sepulcro las ofensas ..."; y "las madres despidieron a sus hijos" como parte de la vanguardia del nuevo ejército. Todo aparece en términos de crecimiento, paz, y abundancia que significa derrota para el enemigo. Hasta la selección de vocablos tiende a subrayar la derrota: abandonados, desmantelados, temblar y caer. Son

términos que acaban en una vuelta a la desnudez impura del enemigo cuya camiseta queda manchada de la sangre. Así describe el poeta la fuerza cósmica de esta revolución. Todo se mueve, se sacude, y surge en una libertad cuyas ondas reverberan y transforman a Cuba en un planeta acabado de nacer.

El poeta vuelve a insistir en la presencia de una luz revolucionaria cuyo brillo alcanza los lugares más incógnitos de su propia patria. En "A Fidel Castro" la copa del vino amargo se le ofrece al líder cubano. Es un vino que llega a ser la sangre de todo obrero sacrificado y explotado. La copa amarga se convierte en el símbolo de las esperanzas de todos los oprimidos de su país. Como en la cosecha de las uvas, la victoria de Castro es un producto del trabajo colectivo del hombre, de la naturaleza, y del tiempo.

> No lo hace un hombre sino muchos hombres
> y no una uva sino muchas plantas:
> y no es una gota sino muchos ríos:
> no un capitán sino muchas batallas (44).

El verso "no lo hace un hombre sino muchos hombres" es el resumen de una larga enumeración anterior de los ingredientes humanos de ese vino amargo: mineros, pastores, choferes, y gente humilde del campo.

> Y a Cuba ven los mineros australes
> los hijos solitarios de la Pampa
> los pastores del frío en Patagonia,
> los padres del estaño y de la plata
> los que (.....)
> sacan el cobre de Chuquicamata,
> los hombres de autobuses escondidos .....
> las mujeres de campo y talleres
> los niños que lloraron sus infancias: (ib.)

Los últimos versos componen la declaración de solidaridad entre los hombres sencillos porque de esto depende el éxito del ejemplo de Cuba:

> Y están contigo porque representas
> todo el honor de nuestra lucha larga
> y si cayera Cuba caeríamos,
> y vendríamos para levantarla,
> y si florece con todas sus flores
> florecerá con nuestra propia savia (44-5).

En "Antigua historia" Neruda parece extender lo escrito sobre Martí en el Canto general,[26] Fidel Castro es la regerminada semilla pura de la revolución; el continuador de Martí. El endecasílabo, el verso libre y el encabalgamiento del primer poema describen a Cuba como la "flor expresiva", la "efervescente azucena escarlata"[27] y a Martí como la "almendra pura", "fulgor inmaculado", "yacente fortaleza", "escondido germen caudaloso", y "vertiente cristalina"[28] en medio de un ambiente perfecto de "geometría de nieve germinada".

En el poema dedicado, "al precursor de Castro"[29] de la Canción de gesta, Neruda emplea de nuevo los tonos claros y oscuros de la luz y de la oscuridad para contar "la historia amarga y mágica de Cuba" (21). El tiempo pasa entre un brillar y un apagarse, entre alegrías y padecimientos, y entre amarguras y magias. El siglo diecinueve aparece en la claridad de Martí y en la oscuridad de la guerra. Se advierte un cambio de dirección hacia la luz intensa por la labor del sencillo panadero, Martí, que amasó la levadura de "un solo pan blancos y negros" (ib.). El bien repartido, cuyo símbolo es el pan, refulge en las alusiones a la paz cuyo valor cromático sobresale como el gran momento lírico del poema:

> La paz cumplía su destino de oro
> y crepitaba el sol en el azúcar,
> mientras maduro por el sol caía
> el rayo de la miel sobre las frutas: (ib.)

Desde el verso quince hasta el final la selección de términos da énfasis a los elementos negativos que brotan de otra semilla caída del norte: "una semilla / amenazante, codiciosa, injusta" (22) que se compara al símbolo negativo de la araña cuyos hilos metálicos "hundió clavos sangrientos en la tierra" (ib.). La suavidad apacible del pan bien repartido se convierte en la dureza ensangrentada que prefigura la muerte bajo la simbólica cúpula capitalista del capitolio estadounidense.

En "Recuerdo a un hombre" la relación entre hombre y patria, presente y futuro, Martí y Castro, vuelve a surgir

mediante las referencias hechas a los ojos de Martí, cuya mirada se perpetúa en los del presente "libertador" en un movimiento eterno. La gran deuda a Martí se resume en los últimos versos cuyo mensaje se extiende a Castro.

pero Martí con sueños y disparos a / b
despertó al soñoliento y al agreste a / b
y construyó con sangre y pensamiento b / a
la arquitectura de la luz naciente (26)

III Movimiento dirigido hacia los antihéroes

Lo que señala la crítica como una "crudeza satírica"[30] y como los "increíbles niveles infrapoéticos"[31] es, en nuestro criterio, una manifestación de su habilidad transformadora orientada hacia la caricatura expresionista.[32]

El desdén del poeta se manifiesta en contra del político puertorriqueño Luis Muñoz-Marín a través de una serie de deshumanizaciones que comienzan a partir de su nombre y que se extienden a su propio ser. Muñoz-Marín pasa a ser Muñoz Gusano y por fin a Gusano Gordo considerado un traidor de la patria que "se comió la bandera de la isla / izando la bandera de sus amos" (13).[33] La protesta socio-política se manifiesta en un proceso de acumulaciones que concluye en la destrucción total y completa del personaje: del hombre Muñoz-Marín al Gusano Gordo al verme habitante del sepulcro blanco del Palacio. Según Neruda, el "gobernador-sobornador" logró convertir a su patria en "un terrón esclavizado" y "una pequeña tumba para esclavos" (12).

Basándose en las acciones intensas de gerundios como "prosperando" e "inaugurando", el poeta consigue construir toda una anécdota transformadora cuyo elemento final ("verme") marca la cumbre de toda transformación deshumanizante. Al proceder del sepulcro blanco del Palacio presidencial, se infiltró en todo pudriéndolo desde adentro, buscando la ayuda desde fuera ("pitagóricos peruanos"), mientras que sus artistas lo abandonaron: "poetas / por sus propios destierros derribados."[34]

En "Muere el traidor" la denuncia sigue el mismo procedimiento. Es "mercenario", "sátrapa", y "verdugo" (32). El desdén del poeta llega a grandes extremos en el siguiente poema que trata del establecimiento de las dinastías familiares en lo que considera Neruda "la historia en nuestras tierras" (34). Así "... de la barriga que cayó (Somoza) / salieron (...) / dos payasos en sangre salpicados" (ib.). De este modo comienza la deshumanización aún más fuerte aquí puesto que la ironía (representada por los payasos nacidos de una barriga caída y muerta) se rodea de elementos putrefactos capaces de perpetuarse. La transformación se exagera más; los payasos pronto se vuelven sapos cuyo valor simbólico es negativo y propio de la muerte.[35] Nacen y proliferan según la enumeración de los versos siguientes:

> se ascendían los dos generalitos,
> se pusieron bordados con diamantes
> se hicieron presidentes vitalicios
> se repartieron todas las haciendas,
> se retrataron como nuevos ricos
> (.....)
> se hicieron los guerreros favoritos
> del Embajador de Norte América (ib.).

Es el presidente Eisenhower objeto de deformación por una dualidad de su personalidad en el poema "Explosión de 'La Coubre' 1960."[36] La cara negativa representada por los versos "Uno ____ " es la privada y la positiva representada por los versos "y otro ____" es la pública; las dos esculpen esta dualidad poderosa. Así los versos negativos introducen aspectos propios de asesinos y los de dirección positiva demuestran la careta benigna de político y de mentiroso. De esta manera el punto - contrapunto forma un hombre con dos personajes paralelos que vieron la triste verdad contemporánea: la influencia mantenida por "gobiernos sin raíces" (71) ni intereses en una tierra que no es la suya. A raíz de la educación, Latinoamérica verá la última transformación de Eisenhower: "el Eisenhower claro se retira / la mascarilla de persona buena / y en hombre rana se convierte ..." (72).[37]

En la trilogía dedicada a Venezuela, Vicente Gómez se

deshumaniza a través de las referencias al "vacío" y a la "muerte" (53), y Rómulo Betancourt pierde la dimensión humana al ser reducido a "un fardo espeso", a un "señor),...) cuadrado por fuera / y (....) opaco por dentro como un queso": (58) o comparado a los más famosos asesinos de la Biblia: Caín y Herodes.

Sin embargo, es Pérez Jiménez el que sufre más el desdén deformador. En "Pérez Jiménez" la tendencia expresionista de tal transformación llega a su cumbre.[38]

Lo llama el hijo de la "noche parturienta" (55), símbolo del murciélago nocturno. La deshumanización sigue su curso a base de animales de tendencia negativa: lagarto, mono, loro, "cruzamiento de rana y de cangrejo", "tiburón del excremento", y "sapo salido de la ciénaga". Se completa la deshumanización de la persona con otras alusiones envilecedoras, referencias a formas bajas e ilegítimas de seres humanos: "prostibulario maleante" y "bastardo de Trujillo y de Somoza" (ib.). La ira de Neruda va reflejándose en una serie rápida de metamorfosis oscilantes entre bajo humano y bajo animal hasta llegar a su origen - "procreado en el State Department" (Departamento de Estado) (ib.). Se completa la descripción en una vuelta a Quevedo de quien Neruda traza el paralelo: "este bravío militar sin guerras" (56), eco del famoso soldado ladrón descrito en el Buscón como el "que comenzó a sacar cañones de hoja de lata y a enseñarme papeles, que debían de ser de otro a quien había tomado el nombre."[39]

IV Poemas dirigidos a la flora y a la fauna

En estas selecciones se encuentran, como ya dijimos, los verdaderos momentos líricos de este libro. Son poemas que se imponen por encima de cualquier denuncia política implícita en ellos.

"Las aves del Caribe" marca un momento de extrema

belleza plástica aunque se perciben aún unos trazos mínimos de prosaísmo que parecen interrumpir el equilibrio poético. El tono lírico y la ternura que brotan en muchos versos ejercitan gran poder sobre esta materia tan viva.

Neruda celebra las aves del Caribe en un tono melancólico de colores dispuestos a su propio gusto cromático que, aunque admitidamente limitado ("cómo la pluma superó a la flor?"), logra comunicarle al lector un canto nuevo y palpitante de espléndidos colores. La belleza de sus metáforas que ennoblecen tanta "pluma" y "tanta veloz vela del viento" (61) nos abre un mundo maravilloso en que se concreta la esperanza del mundo americano.

En una vuelta a la atmósfera romántica de una naturaleza virgen de una "breve ráfaga sin hombre" (61), Neruda invita al lector a meditar con él. A través de una rápida aliteración onomatopéyica "el vencejo veloz vela del viento" (61) pasa por delante del poeta-hablante y del lector una enumeración feliz del tucusito, limpiacasa, garrapatero y aguantacaminos en toda su gama de colores - "una deslumbrante luz" de rojo, anaranjado y amarillo que presta gran valor impresionista al cielo.

Las aves asumen las dimensiones de los colores matizados de las brillantes joyas de estuche: "piedras preciosas" (ib.) del Caribe reproducidas en versos de gran impacto cromático.

> Oh aves piedras preciosas del Caribe ...
> pájaros del relámpago amarillo ...
> turpial del agua, perdigón sencillo,
> paraulatas de estilo milagroso ...
> mínimos saltarines de oro y aire ...
> gallo de rocas, pájaro paraguas, ... (61-2)

Estas aves invitadas a formar parte de su canto son sus misteriosos amigos del momento. Considerados misteriosos por la larga pregunta retórica que sugieren: una pregunta que expresa los mismos límites humanos del poeta.[40] Mientras que admite la superación de la flor mediante la gran variedad cromática también admite su propia incapacidad de reproducir su maravilla: "qué puedo hacer para cantar en medio de Venezuela ..."

Vuelve a su propia limitación humana incapaz de la total transparencia reproductora de tal maravilla, Esta falta de la necesaria transparencia se expresa mediante imágenes como "voz opaca", "corazón sombrío" y "una piedra que llegó del frío (sur)" (62).

> Qué voy a hacer para cantar el canto,
> el plumaje, la luz, el poderío
> de lo que ví volando sin creerlo
> o escuché sin creer haberlo oído? (ib.).

Una vez más la descripción se llena de imágenes cromáticas de un rojo y azul matizado, desde el rojo río de las garzas rojas hasta el "sol azul ardiendo en el zafiro" (ib.) partícipes de un gran rito natural.

En los últimos movimientos de su canto, Neruda vuelve a las construcciones condicionales, intercalaciones interiores que tienden a variar el color rojo de los versos anteriores: carmín ⟶ escarlata ⟶ sangre del pájaro ⟶ plumaje ⟶ cielo intensificados por el relámpago que elimina y por la anáfora de los versos cuya conclusión se resume al llegar al final:

> Si no viste el carmín del corocoro ...
> Si tú no viste el aire del Caribe
> manando sangre sin que fuera herido,
> no sabes la belleza de este mundo,
> desconoces el mundo en que has vivido. (63).

El deber del poeta como "cronista de su época" y como voz de la utilidad pública ocupa el asunto de los últimos versos que advierten una vuelta a la anterior temática del libro:

> Y por eso es que <u>cuento</u> y es que <u>canto</u>
> y por todos los hombres <u>veo</u> y <u>vivo</u>
> es mi deber contar lo que no sabes
> y lo que sabes cantaré contigo: (ib.).

Son sus palabras las que "se abren (...) en el trigo / y vuelan con las alas del Caribe" y, en una muestra de la utilidad pública de los versos -, "o se pelean con tus enemigos" (ib.). Sus deberes son múltiples y debe volver a otro tema: "Tengo tantos deberes, compañeros, / que me voy a otro tema y

me despido" (63).

En los versos de "La libertad" Neruda establece la relación que hay entre la geografía antillana y los seres que la pueblan. Los primeros diez versos presentan la vista desde arriba,[41] de ojo de pájaro cuyo loco y caótico vuelo se expresa mediante el hipérbaton dentro del que se encuentran intensos valores cromáticos de azul, plata, y oro.

> Tesoros del Caribe, espuma insigne
> sobre ilustres azules derramada,
> costas fragantes que de plata y oro
> parecen por la arena elaboradas (...) (40)

El azul del cielo y del mar contrasta con el oro y la plata de la arena. Aquí los colores suaves y delicados se combinan en un impresionismo que parece propio de una "atmósfera soñolienta" de un gran paraíso antillano: "castillos de palmeras navegantes, / montañas como piñas perfumadas, / islas sonoras que al baile del viento / llegásteis como novias invitadas..." (ib.).

De este modo el ritmo se establece alrededor del producido por la presencia de consonantes nasales cuya sonoridad se impone a partir de los ya mencionados versos. La sonoridad se transmite a través del negro que proporciona vida y movimiento al cuadro poético. El efecto cromático se aplica por igual al negro cuya raza se matiza en el "color de noche" y en el "de madera" (40): cuerpos oscuros en que brillan "ojos como las noches estrelladas" (ib.).

En este paraíso de gran perfección natural, el ser lo complementa al describirse como "estatuas que danzaron en los bosques" cuyo baile recuerda el compás rítmico de "las olas por el mar amadas" (ib.).

La nota erótica entra con el baile sensual, a cuyo vaivén se mueven caderas y senos vagos y borrosos detrás de un nocturno "humo agreste" (41). Son movimientos que unen los olores, las fragancias, y la sonoridad por encima de una dimensión visual reducida a un perfil impresionista. El ser que se manifiesta en movimiento, baile, sensualidad, y olor se contempla en una sonoridad digna de canto poético: "gente

sonora como las guitarras" (41).

Hasta este punto el negro se presenta al lector mediante su dimensión pictórica de estampa, músico, sensual, erótico y alegre que recuerda la poesía negra del Luis Palés-Matos de la primera dirección.[42] Esta primera dirección del puertorriqueño contemplaba al negro más como una abstracción que un ser humano (Tún-tún de pasa y grifería).

A partir del verso veintitres y hasta entrado ya en el treinta y cuatro el negro aparece en su dimensión social como obrero casi esclavo explotado. Esta presentación abandona el Palés de la segunda modalidad realista para coexistir junto a la poesía denunciativa de Nicolás Guillén y West Indies Ltd. cuyos dos poemas debieron de haber inspirado a Neruda: "Sabás" y "Balada de Simón Caraballo".[43]

En "La libertad" la nota social se intensifica mediante la palabra clave "pobreza" que inicia un descenso a la desesperación. El negro es "sin tierra", "sin cuchara" a pesar de ser "héroe del cafetal", "trabajadores duros de la caña", y "atletas del petróleo y las bananas" (41).[44] El Caribe, tierra de tantas posibilidades, - de "dones deslumbrantes" (...) "destinados para el cielo" (ib.) está maltratado por todas las posibles fuerzas nefastas - el Diablo y el hombre.

Se reviste Neruda de "poeta de la utilidad pública" en los últimos versos que son los más débiles del poema. Aquí la esperanza viene con el nuevo día y la denuncia se plantea: "y el que pretenda aniquilar la luz / caerá con la vida cercenada" (ib.).

En "Bailando con los negros" el valor social del pueblo negro comprendido como una parte integrante y legítima del pueblo americano coexiste junto con la nota pintoresca. Es el negro la sal de todo poder conservador y la de toda la gracia y agudeza del hemisferio. De esta bifurcación del sustantivo sal surge la fibra de su labor, de su sudor, y de su canto: "sin negros no respiran los tambores / y sin negros no suenan las guitarras" (85). Así el negro se convierte en la fuerza móvil de "nuestra verde América" (ib.) - la sal

vital e íntegra del continente.

Surge de nuevo la dimensión socio-humana en versos distribuidos según una larga serie de enumeraciones y anáforas que resumen la existencia del negro y lo convierten en símbolo del dolor, de angustias, sufrimientos y humillaciones.

> Y luego de sufrir tantas miserias
> (.....)
> y no tener ni plato ni cuchara
> y de cobrar más palos que salario
> y de sufrir la venta de la hermana
> y de moler harina todo un siglo
> y de comer un día a la semana
> y de correr como un caballo siempre[45]
> repartiendo cajones de alpargatas.
> manejando la escoba y el serrucho,
> y cavando caminos y montañas,
> acostarse cansados con la muerte
> y vivir otra vez cada mañana (85-86).

A través del sufrimiento diario del negro el poeta se une al canto y al baile de sus "hermanos negros de La Habana" (86).

Las dos subdivisiones encontradas también se extienden a los momentos más líricos del libro.

En la primera se explorará la extensión de las palabras preliminares sobre la poética a través de tres poemas considerados los artes poéticos del poeta cronista de su época: "Vengo del sur", "Así es mi vida", y "No me lo pidan."

En "Vengo del sur" el tono poético predomina. El vocabulario y la estructura es de la más alta poesía. El hombre se ve como ser en el tiempo, el que sabe su papel en cierto momento de su existencia como cantor al mundo de sus inquietudes políticas.

Vuelve a insistir Neruda, tanto aquí como en "Las aves del Caribe", en que el poeta tiene una misión principal de cronista de su época. De eso se escribe mediante el empleo de imágenes y símbolos bien logrados: "... cantar estas tristezas" de que es testigo. Así el canto del poeta es el de un didáctico que enseña y comenta siempre insistiendo en el hecho de que su obra tendrá la calidad iluminativa de una luz que brilla en la oscuridad.

Además de ser cronista de su época, ciertos momentos de su vida exigen un canto distinto que le una a los cronistas de épocas ya pasadas. Sus raíces comunes se descubren mediante "las cenizas araucanas" de las "tribus que cayeron / defendiendo banderas bienamadas ..," (35). Su canto, por ende, es el de continuar la batalla de estas mismas tribus que ahora consisten en los múltiples países de Latinoamérica. De esta manera Neruda cuidadosamente desenvuelve su programa poético frente a ese objetivo: (1) continuar las acciones heroicas de defensa del pueblo; (2) llamar atención a los dolores; (3) incitar al oyente a la acción; (4) recordar sus héroes; y (5) dar esperanzas. Así define Neruda su labor de poeta social. Le añade a la idea de la belleza de la palabra otra dimensión: la de una armadura del pueblo.

Otra vez la calidad iluminativa de sus versos surge: "enciendo las espigas y las lámparas". Todo aparece como luz, fuego, ardor, pasión, y vida. De esta manera su poesía entra y conversa con los mas humildes y los más oprimidos: "a conversar con el que me esperaba, / con el oculto estoy contando estrellas / toda la noche, y parto en la mañana": (36). El papel de Neruda queda bien definido:

> (...) establecer la claridad del mundo
> y dar la luz a los que la esperaban
> y a acercar la victoria a los que luchan
> y a dar la tierra a los que la trabajan (37).

En "Así es mi vida" se aclara la nota personal de su canto. El significado y la misión de sus versos se reducen a términos humanos aprendidos mediante su contacto con el prójimo depende su propia existencia: "vengo del pueblo y canto para el pueblo": (50). Así el juego sintáctico "Soy no soy" revela la condición del poeta sin este contacto humano - ausencia y vacío: "Porque no puedo ser sin ser de todos, / de todos los callados y oprimidos" (ib.) Su origen humilde lo destina a los humildes y, por eso, canta al pueblo, a sus luchas, a sus victorias, y castiga a los que amenacen: "mi poesía es cántico y castigo" (ib.).

Ligado a su prójimo, camina entre la luz y la sombra en un materialismo humano que lo nutre,

> 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 (50).

En "No me lo pidan", el tercer arte poético del libro, Neruda comprende que la tragedia del mundo contemporáneo permanece. Por esta razón abre otra perspectiva a su empeño poético. Reivindica la naturaleza del hombre. Según el poeta éste no es el momento para la superficialidad del Parnasismo que anda en desacuerdo con la realidad y que tenía la dimensión vacía de "ratas alegres en el queso" (66). A la vez hace un pacto de sangre con el pueblo, lo cual le induce a seguir los oficios del poeta: la solidaridad con el hombre que lucha y sufre: el deber de cualquier ser humano. (Las tres profesiones escogidas no son sino un gesto simbólico).

> Pero el castigo de mi paz furiosa
> no amenaza a los pobres ni a los buenos:
> con mi lámpara busco a los que caen,
> alivio sus heridas y las cierro
> y éstos son los oficios del poeta
> del aviador y del picapedrero: (67)

Este pacto hecho con el pueblo se extiende a la tierra, el origen común del hombre y del pueblo:

> debemos hacer algo en esta tierra
> porque en este planeta nos parieron
> y hay que arreglar las cosas de los hombres
> porque no somos pájaros ni perros (ib.).

Si en esta poesía nueva, de amor y odio, la lírica parece menos poética, Neruda ve la necesidad de seguir adelante "con las tablas de (su) ley / acumulando estrellas y armamentos" (ib.). Su poesía seguirá orientada hacia la belleza y hacia la lucha; hacia la hermosura y hacia el pueblo:

> y en el duro deber americano
> no me importa una rosa más o menos:
> tengo un pacto de amor con la hermosura:
> tengo un pacto de sangre con mi pueblo (ib.).

La segunda subdivisión se dirige a meditaciones, reflexiones, y proyecciones en torno a "Un minuto cantado para Sierra Maestra" y "Escrito en el año 2000." El primer poema se ahonda en el significado simbólico de la revolución castrista. De este modo pide "un minuto-sonoro" de canto profundo en honor a la Sierra Maestra, origen y cuna de esta revolución. El carácter sagrado de tal zona geográfica se expresa en términos metafóricos de custodio montañoso que guardó la hostia terrestre que es la revolución: "esta tierra / que guardó en su montaña misteriosa / la chispa que ardería en la pradera" (95). Este momento silencioso de gran soledad parece volcarse sobre el último verso de la página: "el enigma de un pueblo sin banderas" (ib.).

> Yo celebro las bruscas enramadas,
> el dormitorio duro de las piedras,
> la noche de rumores indecisos
> con la palpitación de las estrellas,
> el silencio desnudo de los montes,
> el enigma de un pueblo sin banderas: (95)

La inmovilidad se convierte en el latido universal de una hoguera encendida a partir de la conjunción adverbial "hasta que" que anuncia un cambio radical. La calma y el silencio se transforman en la hoguera y el furor revolucionario en donde predominan la luz y la paz:

> Bajaron invencibles los barbudos
> a establecer la paz sobre la tierra
> y ahora todo es claro pero entonces
> todo era oscuro en la Sierra Maestra: (96)

La revolución, según Neruda, estableció la luz en la oscuridad, el movimiento en el estancamiento, la sonoridad en el silencio, y la bandera en la ignominia. El mensaje final es claro: "en todas partes hay Sierra Maestra".

En "La meditación sobre la Sierra Maestra: Escrito en el año 2000" el sentimiento del poeta se dirige a las múltiples experiencias tristes del hombre con quien se identifica. Vuelven los oscuros recuerdos de otra época, imágenes residenciarias como las del sutée ("Entierro en el este"), la guerra civil (la muerte de García Lorca y

Miguel Hernández), y el enorme peso de sombra y de sangre. Todo se afirma con los signos positivos de la aurora de "una ciudad dichosa" (104) cuyo primer ladrillo ya fue puesto por la Revolución cubana. Cuba se ha convertido en el símbolo revolucionario de toda la América. El valor total de la Canción de gesta se encuentra en el mensaje del poema "escrito en 2.000". Por encima de toda ideología y de toda esperanza está la pasión nerudiana de un poema de esplendor, de metáforas e imágenes. Es una poesía que brota de los símbolos sobre los que se construye su esperanza de una nueva primavera del mundo.

Jaime Concha divide este largo poema en tres oleadas y conviene seguir su división: (1) primera oleada: versos 1-42 o la proyección sobre el futuro; (2) segunda oleada: versos 43-104 o la proyección sobre su pasado personal; y (3) tercera oleada: versos 105-162 o la proyección sobre la unión de los primeros dos polos.[46]

El hombre temporal, cuyo corazón se encuentra ya "gastado por los años" (99), se coloca frente al nuevo siglo mediante el "sueño soberano" del poeta social, cuya sensibilidad encuentra el momento meditativo cuando su alma y el tiempo nocturno parecen confluir como partes de la misma unidad. El aspecto ácueo de una noche confundida con el agua simbólica permite "que el tiempo corra por (su) cara" (ib.). Aire, agua, y noche asumen una actitud sumergida, propia de una proyección sobre el futuro.

> y veo lo que viene y lo que nace,
> los dolores que fueron derrotados
> las pobres esperanzas de mi pueblo:
> los niños en la escuela con zapatos,
> el pan y la justicia repartiéndose
> como el sol se reparte en el verano (99-100).

Un futuro rico en la realización revolucionaria ha hecho más sencillo todo. El hombre y la tierra gozan de una relación menos complicada y más íntima: "la pureza del hombre con su arado" (100). Esta tranquilidad mundial se expresa mediante el contraste de tiempos pasados. Los imperfectos prolongan

todo sufrimiento hasta llegar hasta los dos adverbios temporales cuya fuerza sirve de pivote entre un momento y otro: "cuando se vio de pronto que se fueron" y el próximo verso de nuevo recoge la misma fuerza: "para siempre los crueles y los malos" (ib.).

La interrupción de tales acciones del mundo triste anterior se da a través de los pretéritos "se fueron" del verso ya comentado y del próximo: "y todo el mundo se quedó tranquilo / en su casa, en la calle, trabajando" (100).

La fuerza adverbial comenzada en los versos anteriores sigue vigente y hasta más intensa mediante el adverbio temporal "ahora" que inicia la paz sencilla ejemplificada por el triunfo del marxismo.

La segunda oleada se inicia mediante ocho versos de un preludio que subraya el desvelo y la necesidad de "hablar en un idioma oscuro y claro / y con la noche misma conversar / con sencillez como hermana y hermano" (101). Son versos que no solamente plantean la tónica de su etapa intimista sino que también vuelven a repetir su parentesco con la noche.

La proyección sobre su pasado personal encuentra sus orígenes en un ensimismamiento. Neruda y la noche se envuelven, se tocan, y buscan, mediante el recuerdo, otras noches de una juventud ahora muy distante:

> me doy cuenta que soy aquel nocturno
> que dejé atrás en el tiempo lejano
> cuando la primavera estudiantil
> palpitaba en mi traje provinciano (ib.)[47]

Estos recuerdos de las noches pasadas en la pensión de la calle Maruri[48] le traen otros resumidos a "el dolor de un aroma arrebatado" o el aroma de las raíces temuquenses; a "el color de una calle con cenizas" o la eterna presencia de cenizas en Maruri;[49] y "el cielo inextinguible de unas manos" o el amor juvenil de Santiago.

El "luego" anuncia, por su fuerza adverbial, el paso de Santiago al este: "aquellos climas devorantes / donde mi corazón fue devorado" (101) por los amores de Josie Bliss,

María Hagenaar y por el espectáculo de los sutées,

> los navíos que huían sin destino,
> los países oscuros o delgados,
> aquella fiebre que tuve en Birmania
> y aquel amor que fue crucificado (ib.).

Los recuerdos representan las angustiadas pesadillas de su estancia en el este. La enumeración que resume la época señala la eventual ordenación de sus memorias.

Jossie Bliss, María Hagenaar, Marisol, y Marisombra - amores barajados y yuxtapuestos juntos a las cenizas de Maruri y a las de la joven muerta a orillas del Irrawadhy aparecen mediante un intercambio de luz y oscuridad en una marcha temporal. Las olas de esta temporalidad se unen a las del Ceylán en que los pescadores y los elefantes coexistían.[50]

El ser frente al tiempo, y el viajero una vez más inmóvil frente al reloj opaco de los años inadvertidos se encuentra en España durante el período de la Guerra Civil buscando los "apagados resplandores" (102) de amigos y conocidos muertos: Antonio Machado, Miguel Hernández, García Lorca. Le toca, a través de su canto ("cántico y castigo"), vengar estas muertes.

Al volver al presente se da cuenta de su existencia en el tiempo y de las exigencias de su empeño: "y caen en mis manos las estrellas / llenas aún de música y de sombra" (103): versos de gran lirismo que apuntan su deber frente a esos recuerdos.

La tercera oleada es una proyección sobre los dos polos que se unen.

Al meditar sobre su pasado y sobre el futuro, Neruda se siente optimista y alegre frente al pasar del tiempo. Al despedirse del dolor que lo visita, saluda a la alegría de la aurora en la Sierra Maestra. Es esta nueva aurora la que le da la confianza de que tras su muerte ontológica su canto será terminado por otro: "... dejo mis trabajos a otras manos / y mi canción la cantará otra boca" (104). Frente a sus limitaciones temporales, el optimismo lo llena.

Identificado con toda la naturaleza, ve que la rosa que floreció brota de la noche, y que la primavera surge del invierno. El destino de la naturaleza es el de Neruda y el del hombre en general. Borrada la antigua historia personal y nacional, la luz, sea poética o histórica, surgirá de nuevo. Según Neruda, la victoria se reflejará en la común bandera del hemisferio, cuya dignidad naciente debe servir de inspiración a los otros países.

Las piedras de Chile (1960)

Este libro se comenzó a escribir veinte años antes de su publicación. En una edición de lujo con fotografías de Antonio Quintana, y una sobrecubierta a cargo de Matilde Urrutia, se percibe bien la temática central de la obra: las piedras y el mar del litoral chileno. Es uno de los dos libros de unión íntima de fotografía y poesía.[1]

El libro, como se indica en su prólogo, pertenece a una época anterior, pero su presencia bajo esta forma se debe a una edición de un volumen de poesía del poeta francés Pierre Seghers editado en Paris con pinturas de piedras francesas de la artista venezolana Fina Gómez. Aparte de estos datos, también interesan las palabras del prólogo acerca del significado que tienen los "seres de piedra" (10)[2] para el autor. Este presente libro es un testimonio de la vida que se condensa en las piedras y que se impone sobre el tiempo y sobre las generaciones. Las piedras se convierten en documento del desarrollo del hombre.

> Deber de los poetas es cantar con sus pueblos y dar al hombre: sueño y amor, luz y noche, razón y desvarío. Pero no olvidemos las piedras! No olvidemos los tácitos castillos, los enzados, redondos regalos del planeta. Fortificaron ciudadelas, avanzaron a matar o morir, condecoraron la existencia sin comprometerse - manteniendo su misteriosa materia ultraterrenal, independiente y eterna (9).

La piedra, presencia dominante en la geografía chilena, llega a ser la misma sustancia de la patria. El clima del

libro explica el significado de comienzo y fin que el término piedra siempre ha tenido en la red simbólica nerudiana. El sentido de las "portentosas presencias" (10) se advierte en las Residencias y, también, desde 1939, cuando Neruda establece su residencia en Isla Negra. En una lucha nunca interrumpida de olas y piedras, el poeta recoge el mensaje que las piedras y las olas le trasmiten a través del largo transcurrir del tiempo: "han conversado conmigo en un lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales" (10).

Los poemas del libro, parecidos en su estructura a las odas, forman la interpretación nerudiana de tal mensaje. El aspecto externo de algunas piedras tiene cierta semejanza a figuras de animales o de personas, tan bien retratadas por Quintana. Este aspecto exterior o pictórico es el punto de partida para llegar a la dimensión interior de lo que aparentemente parece tan inanimado. La imaginación ágil y viva del poeta trasforma las piedras en seres vivos: mar y piedra, presencias tan íntimamente unidas que parecen totalmente indivisibles. Sobre el trasfondo marítimo, las piedras esparcidas a lo largo de la costa pacífica son "puras figuras" o "estatuas naturales" (12) que son, para el poeta, testigos de una tragedia, de un anhelo que no se apaga, o de un destino fatal y personal. Son seres que llegaron en tiempo a la orilla y que se detuvieron "a la orilla del tiempo, del océano" (17) o que salieron del agua y como náufragos esperan en vano la ayuda de la tierra para ser convertidos en piedras sin forma - "no un olvido, sino todo el olvido" (19).

Todavía en la orilla entre mar y viento las piedras logran aprisionar el canto - volver a la vida en una eternidad, en un retorno con el viento y las olas siguiendo la "cristalina eternidad del viaje" (20).

Al examinar más de cerca los poemas contenidos en Las piedras de Chile se revela una división meticulosa de los múltiples aspectos de la sensibilidad poética del chileno-universal: (I) poemas que se dirigen hacia la angustia frente

a la vana espera temporal; (II) poemas que señalan la esperanza de lo eterno por encima de lo temporal; (III) selecciones en que la ideología coexiste con las anteriores preocupaciones; y (IV) poemas resumidores que repiten de manera sintética los aspectos ya señalados para ofrecer una conclusión.

I. La inquietud metafísica dirigida hacia la vana espera temporal

"Los náufragos", esencialmente, es un poema dedicado a aquellos seres o presencias que salieron del agua para esperar en vano la ayuda de la tierra, pero el olvido los convierte en piedras. Antes de reflexionar sobre el olvido, el poema alterna entre momentos de angustia y esperanza para terminar en la triste dimensión de la desesperación.

Dotados de calidades de seres móviles cantan esta esperanza (el canto de la sal radiante). Sin embargo, el tiempo se les pasó lentamente "gota a gota" y "burbuja a burbuja" (19) cambiando la dirección positiva de la simbólica torre salina cuyos poderes conservadores se convierten en sinónimo del desgaste temporal.

La desesperanza florece a lo largo de la extensión de la segunda estrofa del poema. Se siente a través del paréntesis el olvido en toda su dimensión y en todo su poder transformador del ser vivo a la presencia pétrea. La felicidad primordial de otra época y la espera "semisumergida" fue en vano y allí "se hicieron duros muertos con ojos de granito / y allí están diseminadas sus estatuas, / sus informes, redondas, solitarias estatuas" (19). Subrayamos estos últimos adjetivos para volver a referirnos al cambio del valor simbólico de la sal. La sal que conserva también desgasta y los términos "informes" y "redondas" acogen una fuerza negativa tan propia del agua ("gota a gota", "burbuja a burbuja") y de la sal (torre radiante y presencia "informe") en una indetenible temporalidad.

A este momento tan angustiado se le agrega una nota de esperanza. El tiempo sigue en la lejanía - un "sinfín sin

naves ni países" (19), un verso de ritmos cuya /s/ aliterativa y /n/ nasalizada plantea el concepto de un misterioso "canto de sal" que devuelve al símbolo cierto valor positivo mediante su extensión metafórica de la verde ola fértil cargada de semillas oceánicas y entregada al eterno ritmo y movimiento. Por eso, al completar la imagen, el poeta vuelve a insistir en elementos puros como puras estatuas y "moles puras" (20). La palabra pura se incorpora a la masa pétrea para apuntar el cambio de rumbo temporal. Como formas puras, leones o naves[3], vigilan "la dirección del tiempo" (ib.) señalada por la repetición del sustantivo "sol" cuyo móvil verbal se da en "cayó" y "atravesó", verbos de dirección entre cruzada y encubridora. Estas mismas acciones reflejan el tiempo que ya no toca las presencias tristemente detenidas por "la pausa del frío" del invierno marítimo y de la vana espera.

Otro aspecto de estas mismas presencias se desarrolla en el poema "La creación", cuyo eje principal parecen ser los adverbios temporales "cuando" y "entonces". Aquí el tiempo se ahonda en la lejanía representada por el demostrativo "aquello" (79). El lector y el poeta se remontan al primer instante de la creación de ciertos seres portentosos. Sin embargo, es el "entonces" del quinto verso el que anuncia una interrupción del proceso creador. Lo indefinido apunta a una vaga catástrofe que surgió de las sombras cataclísmicas:

> algo rodó llorando,
> se entreabrieron las sombras, subió solo
> como si sollozaran los planetas
> y luego el eco
> rodó de tumbo en tumbo
> hasta que se calló lo que nacía (ib.).

El mínimo temblor después del terremoto, recordado en la piedra, representa lo que queda de algo que no nació totalmente. Neruda lo ve como un animal "sin nombre" y sin forma definida, con el hocico todavía abierto "que aún aulla sin voz hacia el vacío" (ib.)[4]

Entre las formas puras se encuentran las impuras, incompletas e imprecisas que muestran que el litoral es también cuna de formas que sufren no solamente de una espera inútil sino también de un semi-desarrollo que las deja entre ser y no ser.

El mismo elemento de sorpresa surge de nuevo más adelante en "Teatro de los dioses" cuyos versos enumeran, entre lo retorcido, lo hacinado, y lo derrumbado, una meditación creativa a base de una lente de gradación que parece transformar estas formas en teatros, naves, galerías, y muñones esparcidos por todas partes.

Esta contemplación se colorea de los tonos pálidos de manchas y vetas - anaranjadas y verdes - que dejan percibir la única actividad del contorno - el proceso lento del desgaste mediante la acción de la espuma. Todo se considera en términos de un gran enigma para el poeta - "nadie sabe si salieron del mar o al mar regresan" (51). La conjetura, tanto aquí como en otras partes, tiende a plantear una serie de preguntas sobre la condición pétrea e inmóvil. El cambio de verso corto a verso largo señala la persistencia de tal preocupación sobre el destino del hombre universal:

> .... formas puras caídas
> en un desorden sin resurrecciones
> en una multitud que perdió la mirada,
> en un gris monasterio condenado
> a la verdad desnuda de sus dioses (52).

En "Soledades" la presencia del elemento marítimo también refuerza la referencia al concepto del tiempo. La extensión del paisaje se logra con la alusión continua no solo al sur, sino también a los otros puntos cardinales.

El proceso es una construcción gradual a través de las estrofas que asemejan el movimiento del tiempo. La caminata solitaria del poeta crea la imagen de un vacío extenso y lejano que parece unirlo todo en una gran unidad de la que forma y no forma parte el mismo Neruda.

El poeta unido a las fuerzas naturales ve más claramente toda acción del desgaste efectuado mediante el trueno (la

lluvia), la arena y las olas (el tiempo, por excelencia). Esta acción temporal se expresa alrededor de tres verbos-ejes: "despedazar", carcomer", y "gastar" (23). Cada una de estas acciones altera la forma de la costa. Sin embargo, tanto aquí como en otros poemas del libro, ese movimiento temporal no es nada perceptible de inmediato. Para subrayar tal lentitud el poeta emplea la imagen de las "aves lentas" que circulan dibujando el símbolo cíclico. Las mismas plumas subrayan la pesada lentitud: "plumas color de hierro" (23).

El solitario testigo de la temporalidad, que vaga entre una ausencia total marcada por las palabras negativas "nadie", "no", puede ver, a partir de la más abyecta desolación, la soledad salvaje que parece extenderse a los otros puntos de la brújula. Se proyecta la negatividad al repetir "nadie", "vacío", y "sombra" en una dirección cósmica. Palabras de ausencia, más referencias a una naturaleza salvaje (flores de "pétalos furiosos") intensifican las notas que añadirá el poeta sobre la belleza transitoria y transparente que inició toda referencia a la flor silvestre de los versos anteriores.

En esa atmósfera el poeta intenta una autodefinición. Se considera testigo de los cambios llevados a cabo por el viento y por la sal, por la luna y por los maremotos cuyas "cadenas" azotan el litoral. Es un ser, que da testimonio al tiempo, cuyo paso altera la geografía natural. El anhelo del poeta es comunicar este sentido a alguien simbolizado por el retruécano "hablar / sin nadie, hablar con nadie" (24).

Este es un poema de atmósfera reflexiva y pensativa que se ajusta muy bien al clima de soledad y de silencio. En esta atmósfera, el poeta se dirige a la soledad costeña. Desea comunicar esa soledad, pero su lenguaje no basta. Se siente como el legítimo guardián de un reino de soledad y de muerte ("la estrella despedazada"). Es el único intérprete de un lenguaje que no tiene necesidad de palabras: "yo soy el centinela / de un cuartel sin soldados, / de una gran soledad llena de piedras" (24).

La incomunicación surge de nuevo en un poema cuyo

mensaje se asemeja a "las aves del Caribe" de la Canción de gesta y a las odas dedicadas a las aves en Navegaciones y regresos. La resignación de no poder captar nunca la verdadera comunicación se expresa en unos versos resumidores: "Hay música secreta, / sólo secretas alas, / plumaje y poderío" (107). El adjetivo "secretas" subraya el límite del hombre que anhela comunicarse con estos otros seres elementales.

> .... no puedo
> conversar con vosotras,
> no hay
> cartas, no hay
> telégrafo
> entre poeta y pájaro:
> hay música secreta,
> sólo secretas alas,
> plumaje y poderío (107).

Neruda, el testigo y el centinela, acecha a estos otros seres en su vivir diario. En su llegada a las piedras ya silenciosas les dirige su angustiado canto del ser resignado a su límitación. A las piedras solitarias les llegan de nuevo seres temporales cuya vida, por un breve momento, se traspasa a la piedra vacía de toda movilidad. Los pájaros, su amor, sus huevecillos y su vida hacen vivir las piedras de nuevo pero el poeta se siente impotente frente a tal transformación:

> Aquí en el continente
> de piedra solitaria,
> amor, estiércol, vida,
> habéis dejado,
> aves aventureras
> de piedra y mar y de imposible cielo (108).

Al explorar el aspecto interior de las piedras en un tono que recuerda el último libro de nuestro estudio Las piedras del cielo, Neruda repara en la posible vida por dentro - las "campanas en el fondo" y las "semillas de planetas" (109) - el sonido, el movimiento, y las formaciones minerales que parecen surgir de la no-vida sea el metal puro ("hierro") o la piedra preciosa ("amatistas" y "rubíes"). Si los elementos sencillos de la naturaleza surgieron en el tiempo del no

ser, ¿de dónde habrá surgido el hombre? El ser del no ser es una contradicción que sirve solamente para confundir al hombre y devolverle a la oscuridad del no saber.

> que la edad escribe letras
> con agua y piedra para nadie,
> para que nadie sepa dónde,
> para que nadie entienda nada (109).

II. La inquietud metafísica dirigida hacia la esperanza de lo eterno

En este aspecto se advierten dos movimientos similares que, considerados en su conjunto, forman el eje de los grandes movimientos poéticos del libro: (a) de la reflexión metafísica sobre las presencia pétreas al gran momento lírico, y (b) del lirismo al intimismo personal. Siete poemas ejemplifican mejor nuestra teoría.[5]

En "Historia" el vocablo "fue" mediante una prosopopeya indica una existencia anterior a su condición de piedra. Señala que la piedra era una fuente de orígenes tanto de los dioses como de otras presencias terrestres nacidas después de un proceso lento y difícil medido por sudor y por fuego. El adverbio temporal "luego" agrupa toda la atmósfera sureña en este orígen común. Lluvia, batallas, crecimiento, germinaciones, fertilidad, destrucción y muerte, parecen haber surgido de la común cuna pétrea. Así Neruda lleva la piedra a proporciones divinas: "San de la lluvia", "Señor de las batallas" y les da cabida en su panteísmo particular: "para el maíz, para la tierra, dioses pájaros, dioses serpientes" (ib.). La divinidad de origen pétreo ocupa el espacio total del panorama contemplado desde toda dirección: sea cielo (pájaro) o tierra (serpiente) sea lo más alto y lo más bajo, lo positivo y lo negativo: "todos nacieron de la piedra" (ib.) El significado de las inmensas moles parece borrado por las capas del tiempo acumulado entre viento y lluvia; sangre y olvido; vida y muerte. Los dioses quedan reducidos a testigos mudos de su propia inmortalidad terrestre.

El litoral chileno se expresa mediante una penetrante soledad que, sacudida por los truenos, se extiende al mismo hombre. El hombre se une a las raíces de un largo canto que es su pasado, su presente, y su futuro; su destino americano, chileno, y araucano. Frente a su origen y a su final, a su empeño y a su tierra austral, el poeta vuelve a encontrarse con las raíces de su canto que, quizá, le liberan de la angustia de sus límites. Por esta razón los versos se llenan de colores, de vida, y de construcción poética. Observemos la construcción paralelística y el cromatismo de la estrofa. En esto lo grande y lo pequeño, lo transparente y lo concreto, lo terrestre y lo marítimo señalan una intemporalidad frente a la lluvia y al viento cuyo aporte simbólico de mutabilidad no puede más frente a la eternidad de Chile.

> Era vegetal y marina,
> diurna como los colibríes,
> colorada como un cangrejo,
> verde como el agua en Octubre,
> plateada como el pejerrey,
> montaraz como una perdiz, ... (12)

La alegría del eterno retorno parece incluir al poeta. El tiempo (viento y lluvia) esculpe las "puras figuras", las modifica y no las destruye. Así crecen manos, brazos, bocas, pies, pétalos, plumas: toda la flor y la fauna del mismo origen, partícipes en el mismo continuum:

> y luego el tiempo vino y vino,
> se fue y se fue, volvió y volvió,
> hasta que el más deshabitado,
> el reino sin sangre y sin dioses,
> se llenó de puras figuras (ib.).

El mismo mensaje de lo eterno por encima de lo temporal se advierte en los versos de "La nave hirsuta". El símbolo de la barca representa al hombre temporal que sigue su trayecto hasta la muerte. El tiempo en su batalla logra reducir a la nave y al hombre. Neruda emplea verbos de impacto negativo para subrayar la fuerza destructiva del tiempo expresado por "acribillar" y "trizar" (77). Como la muerte entra en la nave por las grietas surcadas por el tiempo, también le entra

al ser humano por las arrugas formadas de la misma manera. Esta misma muerte con su símbolo del frío y de la blancura grisácea del invierno indica una caída cíclica que cede a la primavera y al verano.[6] En las referencias a las dos últimas estaciones el tono negativo se vuelve positivo mediante las felices referencias al cactus y al nido ya listo para recibir la nueva vida nacida de la muerte. Todo ha vuelto a la naturaleza y, una vez reintegrado a ella, el tiempo efectúa unas transformaciones mediante su desgaste. Tal acción se estudia desde otro ángulo: el del beso del viento que inicia el movimiento. Este beso trae la vejez, la edad, y el tiempo en su metonimia de "la barba". También trae el "susurro del frío" que transforma a la nave en "panal para águilas" (77). La forma de los últimos versos completa la idea iniciada por el "beso" y se advierte que el verbo-aje es "amó", móvil de la renovada vida.

Estas meditaciones llegan a grandes alturas en "El arpa". Ya se ha descubierto que la piedra no siempre recuerda la tragedia de los náufragos y que puede recordar también lo cíclico que hay en la naturaleza. En este poema el arpa se convierte en símbolo de los primeros momentos de la creación cuando el mundo poseía una atmósfera en que todavía la música se difundía sola sin forma y sin estorbos. La forma de esta presencia vuelve a evocar el antiguo milagro cuando "el arpa despierta del olvido" (45).

Versos 1 - 4: <u>la presencia</u> de la <u>música celeste</u> en una completa ausencia de toda forma terrestre. Es una música evocada de los albores de la creación del universo: "No había pluma, pelo, / leche, humo, nombres, no era noche ni día" (ib.). Esta enumeración negativa subraya la completa ausencia de todo menos la presencia de una música que apuntaba la armonía pitagórica de la génesis.

Versos 5-10: <u>Primeras tensiones</u>: <u>la presencia de contrastes violentos</u>. En este paso de la música armoniosa y suave a la música violenta se une el fuego al frío y la lava a la ceniza.[7] De eso nace la forma: lo duro, lo brillante,

lo simétrico y lo sólido: "el diamante (en) su helada simetría" (45).

> Entonces el sonido primordial,
> la solitaria música del mundo
> se congeló y cayó convertida en estrella,
> en arpa, en cítara, en silencio, en piedra (ib.)[8]

Otra vez el poeta busca a través del adverbio temporal un cambio de situación aclarado mediante el polisíndeton de los últimos versos.

Versos 15-20: la vuelta a la música. La emoción frente a la soledad y a la lluvia que cae "lavando las semanas" (ib.) en un gran acto purificador y cíclico vuelve a convertir la soledad en música y se resucita el arpa del olvido. La acción temporal estrella ⇄ arpa ⇄ cítara ⇄ silencio ⇄ piedra se revesa en una interpretación personal de tal espectáculo. El movimiento cíclico le vuelve a ofrecer la esperanza frente a la angustia del náufrago. En ningún otro lugar del libro existe una referencia más clara a la metafísica nerudiana descrita en términos más naturales que en "Casa" y en "La estatua ciega". En el primer poema del libro "Historia" Neruda mencionó que "todos nacieron de la piedra" (11). Aquí en "Casa" el poeta, al emplear "tal vez" como el eje-adverbial de una larga conjetura alude a su propio origen o protoexistencia encerrado en una casa de piedra parecida a la que ilustra la fotografía de Quintana. Los primeros versos lo demuestran:

> Tal vez ésta es la casa en que viví
> cuando yo no existí ni había tierra,
> cuando todo era luna o piedra o sombra,
> cuando la luz inmóvil no nacía (31).

En un momento anterior, en una edad primitiva, Neruda conjetura una existencia de piedra. Su metafísica, que se angustiaba por falta de toda posibilidad de salvación después de la muerte ontológica, considera ahora la posibilidad de una existencia continuada dentro de la naturaleza.[9]

El poeta profundiza más en estas ideas en los siguientes versos. La piedra no era solamente su casa, sino la verdadera

sustancia del mismo poeta. "Tal vez entonces esta piedra era / mi casa[10], mis ventanas o mis ojos" (31). El color rosado del granito que el poeta contempla le recuerda "algo que me habitaba o que habité": una "cueva cósmica", una "copa", un "castillo", una "nave", un "nacimiento". Las posibilidades consideran toda clase de ser o existencia cuyo último símbolo le remonta a un período uterino y al color rojizo de las paredes de la matriz anterior a su nacimiento.

El poeta, ya encontró sus raíces. El toque establece una comunicación muda en la que no hace falta lenguaje hablado.[11] Es algo mayormente sentido en otro nivel, el poeta se siente parte de una gran totalidad. Sus "grietas" (raíces) están en la misma salmuera en que se ancla la roca y en una alusión cíclica el poeta volverá a ser piedra. Para él la piedra no es materia muerta, sino un ser en reposo intemporal tras el "combate tan largo" que es el tiempo.[12]

El segundo poema "La estatua ciega" se ahonda en la edad primitiva del mundo cuando el poeta, todavía no desarrollado como un hombre, empezó a esculpir su forma actual "... golpeando sin manos ni martillo", "abriendo sin cincel" y "mirando sin ojos, sin ser, sin existir" (33). El poeta trabajó "sin otras herramientas / que el tiempo, / el tiempo / el tiempo" (ib.). El polisíndeton formado por "sin" y la reduplicación de la palabra "tiempo" agregadas al gerundio de acción intensa apuntan hacia un ser eterno sujeto a cambio pero imperecedero.

La segunda estrofa se concentra más en la formación, todavía sin clara dimensión, de la piedra ciega a "la estatua ciega" en busca del fuego vital. A través del tiempo nace el ser inmortal. Como "picapedrero" seguirá moldeando su forma y su total ser buscando lo suyo - tan propio de un poeta: "manos", "ojos", "dedos", y "sangre". Por fin surge su forma perfecta, su "estatua" viva: "Mi propia forma que copié golpeando / a través de los siglos en la piedra" (34).

En "Yo volveré" la identificación entre poeta y paisaje alcanza su plenitud en una continuada insistencia sobre la

nota personal. El reino de piedra es un recuerdo sutil - un momento que se impone sobre el destino, el tiempo y la muerte. El problema angustioso de la muerte ontológica se resuelve al pensar en el otro. El ritmo irregular de la composición, las localizaciones temporales ("alguna vez") y espaciales ("aquí entre piedra y océano"), el pasaje de "buscad, buscadme" (61), la contraposición entre "perdido y encontrado", entre "piedra y silencio" se expresa en torno al momento pensativo del poeta: el "ahora" proyectado sobre el "alguna vez". Espera volverse a encontrar en la muerte y en la piedra la certeza de poder entonar en el silencio del orden y de la perfección un canto más amplio: "aquí volveré a ser el movimiento / del agua, de / su corazón salvaje" (ib.).

La certeza de poder entonar un canto más amplio después de muerto aparece de nuevo en el poema "La tumba de Víctor Hugo en Isla Negra". Las piedras le traen al poeta recuerdos de su formación literaria en la persona de Víctor Hugo en cuya obra siempre admiraba la vigorosa nota humana y social. En este poema el poeta canta la esencia espiritual de su maestro: un círculo de rocas, una agua estancada y una piedra (como una gran lápida). Estos le sugieren la idea de una tumba ideal en que la sustancia germinadora de Hugo parece ya entrada en la igualmente "turbulenta claridad" del litoral sureño, las raíces del mismo Neruda. El movimiento continuo del agua temporal suaviza la tumba. Tal movimiento rítmico y suavizador se expresa mediante aliteraciones como "alargue el alga larga sus cabellos" (86) y en los últimos tres versos de lo citado. El poema llega a su gran nivel lírico en la súplica con que Neruda pide que el mar celebre al poeta: Al pedir el silencio lo evoca:

> aquí yace,
> aquí por fin tejido
> por un gran monumento despeñado
> su canto se cubrió con la blancura
> del incesante mar y sus trabajos,
> y enterrado en la tierra,
> en la fragancia
> de Francia fresca y fina
> navegó su materia, ... (86)

III. Selecciones en que la ideología coexiste junto a las anteriores preocupaciones

En "Donde cayó el sediento" el dramatismo se intensifica mediante la inspiración sugerida por la vista de una masa de piedras que parecen ser el homenaje temporal a un caminante caído en la muerte y en el silencio.

La palabra clave "túmulos" se une a las expresiones verbales cuyo pretérito indica una finalidad inevitable: "Cayó a la muerte", "terminó el viaje", "No pudo más y se volvió silencio" (95). El adverbio de lugar señala la región y los tres sustantivos intensifican el ambiente: "aquí"... "sol"... "sed"... "arena" (ib.). Lo recuerda "el que sigue" al saludo al caído "con una piedra / con la piedra sedienta del camino" (ib.). "El que sigue" o el otro es simbólico del prójimo que impediría que cualquier recuerdo del desaparecido cayera al olvido y, por ende, asegurándole la inmortalidad.

La identidad del caído ya convertido en el "polvo espolvoreado" (ib.) se expresa mediante "caminante" y "compañero": el hermano del poeta, el ser mal pagado y explotado, sujeto de una larga conjetura adolorida: "tal vez, de salitrales y trabajos, / tal vez de las amargas minerías, / saliste, echaste a andar por las arenas" (ib.) de la temporalidad. En un gradual despojo cuya raíz es el sufrimiento y el tiempo, el caminante se reintegra a la tierra y a las piedras de su origen. Su prójimo lo recuerda y lo inmortaliza al convertir el túmulo en "un puño de piedra solidaria" (66)

> Ahora una piedra y otra
> aquí erigieron
> un monumento al héroe fatigado,
> al que no pudo más y dejó los dos pies,
> luego las piernas, luego la mirada,
> la vida en el camino de la arena (ib.).

La tragedia temporal de la "sal" y "sed" se intensifica mediante la repetición del adverbio-eje "luego____", "luego ____", "luego____" que se contrapone al presente del "ahora ____" inicial.

"El retrato en la roca" expresa problemas sociales del mundo lejano. Llega a Isla Negra el perseguido (igual que el Neruda de los años cuarenta) en busca de descanso. Lo encuentra en la vuelta a la eterna forma pétrea. En "Donde cayó el sediento" el problema político-social gira en torno a la explotación y en este poema el problema es el de la opresión.

El largo del verso aumenta de acuerdo a la gravedad del mensaje anti-Stroessner con implicaciones mundiales. El poema llega a cumbres de gran sentimentalidad al referirse a la condición patria del ser sencillo acosado por un gobierno considerado insensible a las necesidades de tal hombre. Las referencias señalan una sencillez humilde: "su puerta, sus gallinas, / y algunos libros entreabiertos" (67). El acosado puede ser agricultor o intelectual unidos y confundidos por su pobreza y por su sufrimiento, el Kleinemensch, sujeto de muchos poemas de índole social desde el Crepusculario hasta Fin de mundo.

El mensaje social se proyecta tras fronteras y la sangre escupida rocía otras partes: "escupió sangre en Francia, en Dinamarca, en España, en Italia ..." (ib.). La muerte ontológica de este hombre marca el principio de su inmortalización terrestre en este "otro planeta" llamado Isla Negra. Tras una noche de lluvia y viento se vislumbra en la formación rocosa del litoral chileno este retrato eterno ya visto en otras épocas y en otros países:

> miré y allí estaba mi amigo:
> de piedra era su rostro,
> su perfil desafiaba la intemperie,
> en su nariz quebraba el viento
> un largo aullido de hombre perseguido:
> allí vino a parar el desterrado:
> vive en su patria convertida en piedra (ib.).

Como atestiguan los últimos versos el perseguido llegó y tanto en su muerte como en la de los náufragos arraigados en el litoral sueño, hay algo que marca la reintegración a la naturaleza y a la inmortalidad. Su grito de dolor se convierte en el ruido del viento, otra eterna presencia de la orilla del mundo y del tiempo.

Los problemas sociales del hombre se reducen a la falta de comunicación. "La gran mesa de piedra dura" lamenta la falta de amor humano y de fraternidad que hay en un mundo entristecido y ya vacío de sueños y de esperanza. Para volver a hallar esa esperanza y esos sueños que el hombre ha perdido hay que acudir al mundo de los niños del pueblo y ser uno de ellos. Así la construcción "llegamos / los niños ..." (71) se encuentra en las primeras estrofas del poema corto. La próxima estrofa devuelve al poeta a la realidad de su condición. El espectáculo triste de la negación: "no", "nadie", "nada", "fin", "termina" se convierten en los elementos de la completa ausencia de contacto, comunicación, y de calor humano entre los mayores que no acuden a la mesa para hablar y mejorar su situación.

El único ser sentado a la mesa es el niño, símbolo inocente del único origen de esperanzas y sueños. En este "vasto vacío" de la mesa-mundo el niño espera con su "solo plato": "él es la verdad de los sueños, / él es la esperanza terrestre" (ib.). Para Neruda la mesa es inmensa y el mundo está vacío pero en esta mesa se nota la ausencia de toda desilusión y la presencia de una gran inocencia que aún posee el calor positivo que tanto les falta a los hombres.

IV Poemas condensadores que repiten de manera sintética los aspectos ya señalados para ofrecer una conclusión

En "Piedras para María" Neruda da rienda suelta a su poderosa imaginación, para brindar un repertorio de las piedras del litoral. La abundancia de esas piedras se expresa a través del símbolo de racimos submarinos "de los panales sumergidos" (121). El tiempo mediante la acción repetitiva de las olas logró desgranarlos para efectuar una transformación de uva a maíz y al mismo tiempo conservar su forma mínima y redonda. Este desgranar anticipa un viaje submarino en el tiempo de "lentos pescados", que se verifica en dos niveles: en el del racimo, del maíz, de los pescados y

tiburones - el nivel de la realidad y el de las medusas mitológicas que se abre a la pura fantasía. De todos modos es una caída radical que, a la vez que lava y purifica, también desgasta al resbalar entre "dedos" y "labios" submarinos que suavizan y mojan, liman y reducen para dar a las piedras su última forma tenue y delicada, a través del tiempo cíclico, de nuevo presentado como la rueda simbólica en caída vertiginosa.[13]

El doble nivel del poema permite que Neruda introduzca elementos del mundo mítico: las piedras parecen dirigidas por una mano de dios pétreo - un Neptuno desgranador de los enaltecidos guijarros costeños[14], que vuelve a esparcir a lo largo de las orillas chilenas:

> pequeños dientes de ámbar,
> pasas de miel y sal, porotos de agua,
> aceitunas azules de la ola
> almendras olvidadas de la arena (122)[15]

El estribillo "Piedras para María" (ib.) coloca a una mujer sencilla[16] dentro del mismo doble nivel en la condición de diosa o demiurgo mitológico cuyo laberinto revela un examen meticuloso de un mosaico-espejo preparado por ella y que es parte también de ella. Neruda, mediante su dominio de la materia[17] vuelve a plantear la nota más común del libro, el origen de toda la existencia se encuentra en las piedras:

> fabricará con piedras plateadas
> la estructura del día,
> con piedras azufradas
> la raíz de un relámpago perdido,
> y una por una subirá a su muro,
> al sistema, al decoro, al movimiento,
> la piedra fugitiva
> la uva del mar ha vuelto a los racimos,
> trae la luz de su estupenda espuma (122).

Esta "piedra fugitiva", "uva del mar", o maíz desgranado se somete a la trasposición artística, que logra enaltecer cada piedra ordinaria en un efecto cromático y acústico originalísimos:

Agatas arrugadas de Isla Negra,
sulfúricos guijarros
de Tocopilla,
como estrellas rotas,
caídas del infierno mineral
piedras de La Serena que el océano
suavizó y luego estableció
en la altura...

piedras redondas, piedras como huevos
de Pilpilén austral, dedos traslúcidos
de la secreta sal, del congelado
cuarzo o durísima herencia
de Los Andes naves
y monasterios
de granito (123).

Son piedras regadas y ordenadas por la mano del ser humano, parte y centro del universo, visto a través de la sencilla María, la que cava y forma y teje el libro de su propio destino tan inmortal y variado como las piedras de su libro vital.

Neruda pudo haber concluído el volumen con este poema pero decidió volver a la realidad solitaria de Isla Negra donde se ve el principio y fin en términos de las grandes construcciones pétreas. En "Piedras antárticas" se remonta al alba de la creación. En aquella lejana intemporalidad, la piedra

se hizo música,
elevó sus delgadas estaturas
se levantó para gritar o cantar
pero se quedó muda (127).

Y por su mudez se convirtió en el eterno testigo frente al látigo ventoso del Polo sur y frente a "un sonido de pájaros de lluvia / sobre el castillo de la soledad" (ib.). De esta manera los poderes resumidores de Neruda participan en la elaboración del penúltimo poema.

Frente a tal eternidad, Neruda en "Nada más" afirma claramente su fe en la lucha del hombre y ratifica su papel de "restaurador de la luz en la tierra". El sentimiento queda dicho en palabras de gran claridad: "Pero aquí estoy con lo que amé, / con la soledad que perdí: / junto a esta piedra no reposo" (129).

El poeta-hombre no reposa y no muere por completo: "Trabaja el mar en mi silencio" (129). La geografía de la patria se identifica con el espíritu del poeta considerado parte del ciclo eterno que une a todos con la tierra.

CAPITULO III

CANCION DE GESTA (1960)

[1]Hay tres poemas que tratan de tal vuelta y nos ocuparemos de ellos en la sección titulada la poética: "Vengo del Sur", "Así es mi vida", y "No me lo pidan".

[2]Todas nuestras citas textuales provienen de la edición: Pablo Neruda, Canción de gesta (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1970) y se colocarán entre paréntesis después de la cita. Lo subrayado de los versos es nuestro.

[3]Términos como desnudos héroes se emplean con frecuencia para subrayar el ennoblecimiento clásico de un movimiento cuyo asunto es digno del arte muralista.

[4]"También en el lejano sur" ofrece el mismo contraste. El hombre y lo humano pusieron límites a la realidad geográfica y diversa:

> En las tierras más anchas del planeta
> montes o patagonias amarillas
> volcanes constelados por la nieve
> ríos ecuatoriales que palpitan ... (25)

con la imposición humana de "los torturadores de Baptista", el "trágico cerrojo" de Ubico y "las cicatrices de la tiranía" impuestos por Stroessner y los líderes de Bolivia.

[5]Aquí la forma plural "campanas" es símbolo de tal pluralidad de voces.

[6]Mucho se ha escrito sobre el valor de la emoción en estos poemas ideológicos. Es nuestro propósito señalar solamente lo poético de su obra sin entrar en cuestiones de índole ideológica.

[7]La palabra escrita en minúscula no se refiere a una familia en particular sino a todas las dinastías eternas establecidas por toda la América.

[8]Se advierte el mismo tono en "En Salvador, la muerte" que recuerda una revolución fracasada cuya sangre penetró en todo (31).

[9]Véase Estravagario, "No me pregunten", p. 53.

[10]Véase (II, 14)

[11]La idea de la bandera hermana se encuentra en la semejanza entre las dos banderas cuya excepción se funda en el arreglo de los mismos colores: blanco, rojo, y azul. En esta diferencia se explica el problema - la distribución de los colores en la bandera de Puerto Rico es igual que la de los Estados Unidos y la de Chile.

[12]Véase "Los emboscados" y "Explosión del "La Coubre" 1960 de este mismo texto.

[13]Aquí llega al caso el comentario de Jaime Concha sobre este poema particular de la serie: "la visión anterior es la visión poética según la cual el movimiento de la oscuridad hacia la luz expresa un tránsito totalizador entre mitades complementarias de la realidad. El énfasis caía en la construcción secreta, en la arquitectura intestina de las cavidades, en la fisiología invisible de la vida. Ahora como el horizonte de la luz lo define todo, podemos ver insistencias sobre la luz de las estrellas, la luna, la madrugada, y la aurora como medidas de la marcha de la historia; una luz revolucionaria a ras del suelo, en medio de un hacer cotidiano y colectivo." Véase Anales de la Universidad de Chile, "Sobre algunos poemas de la Canción de gesta", No. 157-260, p. 212.

[14]Tanto aquí como en Estravagario el violín sugiere el símbolo de la alegría.

[15]Véase el cambio de actitud registrado en Jorge Edwards, Persona non-grata (Barcelona: Barral, 1974) pp. 414-430.

[16]En la América latina la forma vosotros es más enfática que la forma Uds. que es familiar.

[17]Véase "La tierra se llama Juan", (I, 553-571).

[18]Véase Canción de gesta, "Muere un traidor," p. 32.

[19]Véase ibid.; "El tigre," p. 53.

[20]Véase ibid., "Pérez Jiménez," p. 55.

[21]Véase ibid., "Desaparece un profesor," p. 87.

[22]El mismo recurso se advierte en la referencia a Castro de "Cuba aparece" del mismo texto.

[23]Como se ha dicho ya las referencias a la Pasión de Cristo, son algo constantes en esta poesía que se refiere o a países o a seres favorables a Neruda en su lucha revolucionaria.

[24]Véase las siguientes referencias bíblicas: Juan 12, 1-9; Juan 13, 1-7; Juan 18, 1-12; y Mateo 26, 36-75.

[25]La Revolución cubana vista a través de una de sus manifestaciones de reforma agraria.

[26]Véase "Canto general", (I, 428-9).

[27]ibid.

[28]ibid.

[29]La ideología partidaria de Neruda considera a Martí como "precursor" de Castro.

[30]Jaime Concha, "Sobre algunos poemas de la Canción de gesta", Anales de la Universidad de Chile, Nos. 157-160, p. 212.

[31]Francisco E. Feito, "La cara y la cruz de Pablo Neruda", Centro de informaciones periodísticas - CIPE, Munich (noviembre 1968), p. 4.

[32]Se acepta la definición de E. Richter: "la facultad de referir una experiencia interna a un acto de lenguaje y de sacarlo, de esa manera, al exterior" en Fernando Lázaro-Carreter, Diccionario de términos filológicos (Madrid: Gredos, 1970), p. 181.

[33]Groserías prosáicas como en "España en el corazón" de la tercera Residencia.

[34]En "Volviendo a Puerto Pobre" Muñoz Marín vuelve a ser el objeto del desdén del poeta sin la intensa dosis de deshumanización ya advertida: "Muñoz Mentira" (46), "Muñoz Asociado" (47) para subrayar su condición de lacayo y traidor que había "clavado con los clavos del tormento" (ib.) a su país.

[35]Véase Cirlot, Diccionario de símbolos, pp. 393 y 411.

[36]Neruda escribe una forma plural de su nombre "Eisenhowers" para subrayar esta dualidad.

[37]Aquí la rana como el sapo del poema anterior es símbolo negativo.

[38]La falta absoluta de criterio objetivo - historiográfico se advierte en el poeta que no distingue entre Castro y Martí, Eisenhower y Muñoz Marín, Pérez-Jiménez y Trujillo.

[39]La novela picaresca española "El buscón", (Madrid: Aguilar, 1968) pp. 1116-1119.

[40]La cuestión de su limitación personal volverá a surgir con mayores fuerzas en Las manos del día.

[41]Véase nuestro estudio sobre Navegaciones y regresos.

[42]Margot Arce de Velázquez enumera entre los temas principales "evocaciones de la mitología africana, ritos y supersticiones mágicas, visiones de paisaje y de geografía negra, ..." en Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970. José Olivio Jiménez (Madrid: Alianza, 1970), p. 182.

[43]Nicolás Guillén, Sóngoro Cosongo (Buenos Aires: Losada, 1967), pp. 58-9, 79-81.

[44]Véase "El indio" de Navegaciones y regresos.

[45]Véase la "Oda al caballo" en Navegaciones y regresos.

[46]Jaime Concha, "Sobre algunos poemas ..." p. 214.

[47]Aquí Neruda vuelve a una parcial elaboración de su vida y obra advertida en ciertos poemas autobiográficos de Estravagario, Navegaciones y regresos, y Cien sonetos de amor. En este presente libro "Prensa libre" es otra pieza autobiográfica que remonta a la época de su encarcelamiento en Buenos Aires (1957).

[48]Me remito al interesante estudio de Jaime Concha que abarca la época 1904-1936. Jaime Concha, Neruda (Santiago: Editorial Universitaria, 1972), pp. 67-185.

[49]ibid.

[50]Las mismas referencias vuelven a aparecer en el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra, "El pescador" y en las Memorias, pp. 128-129.

Las piedras de Chile (1960)

[1]El segundo es Una casa en la arena que se estudiará en otra parte.

[2]Todas las citas provienen del texto: Pablo Neruda, Las piedras de Chile (Buenos Aires: Losada, 1960) y se colocarán entre paréntesis después de cada cita.

[3]Esta vana espera se extiende a toda una serie de poemas dedicados a las varias formaciones litorales: "Toro", "Marinero muerto", "Buey", "León" y los poemas anecdóticos como "Los tres patitos" y "El corazón de piedra". El único quizá salvado de tales consecuencias tristes fue la "Tortuga" cuya muerte no representa ninguna tragedia sino el final natural, silencioso, y sin dolor de un ser igualmente elemental cuya vida ha sido larga y cuya labor merece descanso (93). Este poema forma el contraste con los otros cuyas presencias celebradas marcan la tragedia del ser convertido en piedra debido a la vana espera.

[4]La repetición del diptongo /au/ conduce hacia la zona muda del vacío silencioso. Así el verso sigue el siguiente desplazamiento: "que aún aulla sin voz ... el vacío"

ruido angustioso → silencio demoledor

un constante oxímoron: la congelación del eterno sonido mudo.

[5]Es decir que tres representan la parte (a): "Historia", "La nave hirsuta" y "El arpa", y cuatro de la parte (b): "Casa", "Estatua ciega", "Yo volveré", y "La tumba de Víctor Hugo en Isla Negra".

[6]Se nota que el adverbio de tiempo "entonces" rige en un verso solo sobre el cambio iniciado por el cactus primaveral.

[7]Véase Navegaciones y regresos, "Tempestad con silencio" cuyos versos transmiten la misma idea del ruido estrepitoso:

De nube en nube caen
los pianos de la altura,
los armarios azules,
las sillas y las camas cristalinas (127).

[8]Lo subrayado es nuestro.

[9]El movimiento de la angustia a la esperanza que se advierte en todos los libros del poeta aparece aquí más claramente expresado.

[10]Un claro ejemplo de la "casa onírica" descrita por Bachelard:"The oniric house is a deeper theme than that of the house of our birth; it corresponds to a more profound need. If the house of our birth has such foundations in us it's because it responds to unconscious inspirations that are deeper - more intimate - than the mere concern for preservations, for the retention of initial warmth for the protection of initial light" (98). Gaston Bachelard, On poetic imagination and reverie (Nueva York: Bobbs-Merrill, 1971).

[11]Véase "Las piedras y los pájaros" en donde se expresa una angustia frente al límite humano. Aquí tal límite parece rectificado.

[12]Se explorarán otras posibilidades en Las piedras del cielo.

[13]Véase nuestro estudio de Estravagario.

[14]Véase nuestro estudio de Las piedras del cielo.

[15]Esta unión realidad y fantasía permite una esperada creación poética como el ejemplo ya citado.

[16]Decimos sencilla por que María es el nombre de mujer más común de la lengua española. Como el "Juan" del Canto general.

[17]Correctamente ha señalado Luis Saenz de Medrano que "Piedras para María" demuestra un dominio rítmico a través de su estructura muy similar a la de la silva clásica. Véase Luis Saenz de Medrano "El último Neruda", Cuadernos hispanoamericanos, 208, Madrid (Mayo 1974): 289.

CAPITULO IV

DE CANTOS CEREMONIALES A PLENOS PODERES

El título Cantos ceremoniales indica que el poeta quiere brindarnos una colección de versos con temas serios e inquietantes. Forman parte de un intimismo revelado en forma de una interrogación continua. Con tal intento, el poeta ahonda en la historia de América para contar el poderoso episodio de Manuela Sáenz, amante y musa de Simón Bolívar, en "La insepulta de Paita," exploración lírica del misterio de su vida y del enigma de su muerte. Lo mismo se da respecto a la historia de España mediante "La elegía de Cádiz", para revelar inquietudes que subrayan cierta preocupación ideológica. La interrogación sigue a lo largo de "Lautréamont reconquistado," donde el poeta celebra la presencia viva del artista en una afirmación optimista hacia el futuro: "Soy la alegría de la futura primavera"(91).[1] Lautréamont, una influencia indudable sobre el Neruda surrealista, en el poema a él dedicado es base de referencias a la originalidad de la poesía y del significado del hombre. En el poeta "uruguayo y nunca francés"[2] Neruda encuentra una identidad sustancial consigo mismo[3] en cuanto a su propia evolución en la primera Residencia y al activismo político de las etapas desde la tercera Residencia.

Se abren los Cantos Ceremoniales con "El sobrino de Occidente," un estudio poético de la relación que existe hoy entre el hombre y su siglo. Neruda denuncia el vacío que libros y poetas le han suministrado. El poeta uruguayo es considerado bajo una luz mayormente positiva especialmente cuando Maldoror se da cuenta, antes de morir, de haber llega-

do a la sustancia permanente del canto.

Además se celebra un canto personal a Chile que se puede vincular fácilmente al libro anterior, Las piedras de Chile, pero con nuevos tonos y colores añadidos a los básicos verdes y grises de la obra dedicada a las presencias pétreas. "El gran océano" celebra "el esencial verano y sus racimos" (42). En el mismo poema el sujeto receptor[4] se hace testigo de una sutil unidad de sentimiento. La poesía, que se hace diamantina en la celebración insólita del día y del verano ("estandarte de oro desatado," p.41) no puede resistir el clima otoñal, que es de la misma sustancia que el poeta. Sin embargo, los colores se renuevan asumiendo una tonalidad intensa, áurea, clara y transparente en la descripción del continuo manifestarse del milagro cíclico de la renovación del día de verano. De esta manera, se ve el sentimiento y se logra la asociación de conceptos. El poeta, ya a los cincuenta y siete años, se siente envejecer y caer en el otoño de sus años tan lleno de incertidumbre y misterio.

Entre los recursos estilísticos de este poema se encuentra la metáfora que brilla en toda su potencia luminaria. Los símbolos del vino y del trigo se dan en todo su valor positivo. La perfección del día en todo su fulgor se expresa en "diamante" (46) y "número" (ib.), dos símbolos de cierta constancia en la obra de Neruda. El poema "Toro" presenta una mayor matización de los colores. Al cantar a España, la intensidad de los colores se percibe en torno a su significado sanguinario que se hace "más duro que el dolor" (53). Este es un símbolo de la muerte cuyo temblor se extiende a la luz intensamente brillante y gongorina en la que "temblaban los rubíes" (ib.). Esta experiencia de la Guerra civil está presente en su poesía y colorea constantemente la imagen de España. La "Elegía de Cádiz," cuyo mensaje político recuerda elementos de <u>España en el corazón</u> y <u>Canto general</u>,[5] es, sin embargo, la afirmación de una esperanza basada en la importancia histórica de la ciudad durante el período de las Cortes de Cádiz del siglo XIX. Es la esperanza del poeta ver surgir

otro momento revolucionario del pueblo porque "los pueblos iluminan toda la geografía" (71).

El hondo sentimiento cósmico latente en la imponente geografía de América se presenta en la dimensión de "Cordillera" escrito por Gabriela Mistral y en la de "Alturas de Macchu-Picchu." Neruda celebra, en este poema más amplio, la visión de los Andes en una total dimensión majestuosa del silencio nocturno: "y todo comenzó a vivir en el cielo" (62). Mientras tanto, las referencias a la tierra parecen positivas en cuanto a la cordillera cuya paz llega a ser la total esencia de la patria y del continente.

Lo positivo de la tierra vista en "Cordilleras" se transforma a través de la nota trágica en la visión apocalíptica de un Chile atormentado y castigado por una naturaleza enfurecida de terremotos y maremotos. Pero junto a esta visión tan negativa, hay otra de grandes esperanzas: una visión humana de renacimientos y construcciones. Para Neruda las destrucciones no son cosa nueva. El recuerdo trágico de mayo de 1960 se superpone a los del terremoto de Chillán (1939). Estos recuerdos le traen a la mente el fuerte carácter de su gente; su resistencia temporal a los golpes del cruel destino debida al contacto con las raíces terrestres, una señal positiva de su fe en la vida y en el futuro. Es el drama de su esperanza en la actividad humana que se entregará a las repetidas construcciones y destrucciones, vidas y muertes, partos y agonías: "fundemos otra vez la patria temblorosa" (83). A partir de este punto, surge el problema del porqué nace el hombre si la muerte le espera constantemente. La noche del cataclismo vista en su dimensión cósmica y temporal se ahonda en el tiempo y en el espacio; tanto en el pasado como en el futuro. Los nombres de la lengua española: Pedro, Juan, Agustín y María se convierten en símbolos del Kleinemensch humilde e indefenso frente a la catástrofe natural. Estas víctimas inocentes son la causa de la vana interrogación que termina en resignación frente a los perdidos, renegados y carnívoros dioses volcánicos (79) que recuerdan las imágenes des-

concertantes de la Primera residencia:[6] "óvulo estirado," "pluma pálida," "máquina o medusa" ... (80), símbolos todos de los cataclismos de su tierra.

Estas imágenes crean la atmósfera infernal del terremoto que acaba por descubrir la íntima pasión del poeta por el pueblo y su destino. El espectáculo destructor se presenta en una dimensión tan horrible que el poeta busca salvación y apoyo. Como el condenado Altazor, busca el apoyo en el amor: el antídoto de tanto dolor de muerte. Frente a la muerte y a la soledad, Neruda vuelve a encontrar la vida, la fuerza de afirmar siempre su mensaje positivo: su propio deber otoñal, así que este canto a la situación caótica del hombre es, también, un canto a la esperanza afirmativa: "No hay infortunio que no reconstruya la aguja / cose que cose el tiempo como una costurera ..." (83).

También vuelven a aparecer las preguntas retóricas tan comunes en la obra desde Estravagario: "y donde iremos?," "Qué soy" ...etc.,(104-5). Le entristece la idea de un mundo familiar que continuará después que él se haya muerto. La muerte se hace una calidad inextricable, el mal contra el cual no existe ningún remedio: "pero, de pronto, faltan a la mesa / los más amados muertos," (108) pero al aceptar la lección de la vida, acaba por aceptar el fin con serenidad. La muerte es una meta inevitable que no puede medirse en el tiempo. Al pensar en esto manifiesta una ternura cada vez más amplia hacia el hombre visto como víctima del asalto de la muerte. El clima sentimental mismo que en "Cataclismos" hace que el poeta recoja en el ala de su canto a todos los muertos de la tierra: "Debajo de mis alas mojadas, hijos dormid" (83). En "Fin de fiesta" se ve más que en otra parte el sentido de lo finito de Neruda y de la humanidad. Frente al pasar de los días, "la espada fría" (109) con que la noche "corta" (ib.) sin misericordia el esplendor del día, es símbolo de la muerte y del problema metafísico de la existencia. El día, por cierto, vuelve siempre - pero sólo para los que vuelven a la vida, no para los que mueren: "vuelve mañana, vuelve si volvemos" (ib.).

El fluir de la vida también se dirige hacia la inmortalidad. Hombre, tierra, mar y lluvia se unen en el encuentro con las raíces inmortales que establecen el vínculo con la transparencia en la luz (III) y con la tranquilidad de la esperanza.

Este presente libro acentúa los siguientes puntos constantes de este mundo nerudiano: (I) La inquietud metafísica; (II) El retrato autobiográfico; (III) La poética y (IV) La ideología.

(I) La inquietud metafísica

"La insepulta de Paita" presenta el viaje temporal a un momento lejano para explorar las posibilidades desconocidas en torno a la muerte de Doña Manuelita Sáenz, amante y musa del Libertador, Simón Bolivar.[7] El viaje se lleva a cabo mediante un mar de símbolos y contrastes. El Pacífico visto como "duro camino de cuchillos" (15) encuentra su contraste en "una flor extendida del reposo" (16) bajo un cielo sujeto a las más marcadas transformaciones: "cada día es un fuego, una corona", de luz solar. Los tres verbos principales tienden a confundir el pequeño barco frágil con la temporalidad del día: "apagar", "esparcir", "diseminar." El tema del viaje provee la oportunidad de reflexionar sobre el destino humano siempre desconocido: "No vamos ni volvemos ni sabemos. / Con los ojos cerrados existimos" (ib.). Así es que lo desconocido del destino del cadáver de Manuela Sáenz se convierte en el destino de cualquier ser humano.

La costa peruana en eterna vigilia muda recuerda Las piedras de Chile y las preguntas de Neruda radican en el imbalance natural entre lo finito del hombre y lo infinito de la naturaleza:

.... oh desnuda
y dormida
estatua huraña
a quién
a quiénes
despediste

hacia el mar, hacia los mares,
a quién
desde los mares
ahora
esperas? (16-17).

Es una vana espera eterna intensificada por las preguntas surgidas a través del no saber del hombre finito. Frente al espectáculo de una soledad tan amenazadora simbolizada por "cuchillos" y "puñales" existe también un equilibrio tenue entre lo bello y lo feo en que se encuentra toda relación entre la vida y la muerte. Neruda escoge bien el vocabulario para formular su punto de referencia: flor, florida, fundar, primavera; referencias aliterativas a la vida germinante mientras que su antítesis se configura en términos como hueso, osario, cueva, muerte, metálica, carcomer y sal refirientes a lo negativo y a lo feo.

Lo positivo y lo negativo, tanto como el paso del día a la noche mide el fluir temporal de la vida a la muerte, de la flor al hueso, de la primavera a la muerte. Este fluir se hace más íntimo al emplear el poeta términos aún más caros a él. La ola, el viento, y el silencio comunican las fuerzas negativas que rodean completamente el ambiente humano. Nada alivia al "corazón errante" en su viaje de ser para la muerte. Los anhelos positivos establecidos alrededor de "ramo," "frescura," "canto," y "techo" se anulan frente a la ausencia total del litoral peruano. El "vuelo salado del pájaro del mar" (18) se convierte en el vivo recuerdo del olvido y del abandono.

El contraste entre lo eterno y lo transitorio se funda en la línea anecdótica de su aproximación a Manuela Sáenz. En el eterno pueblo indígena del Paita del siglo XIX el hastío del día gris hace que el tiempo surja de la misma geografía. El poeta logra quitar el sitio de sus contornos normales a través de la meditación y de la elaboración poética cuya imaginería fantástica y marítima conduce a la presentación de Manuela según cada etapa de su existencia: bella, sirena, viuda, criolla, y perdida comandante. A través de referencias

a vagos naufragios y recuerdos marítimos siempre imprecisos la odisea sigue y la heroina se considera dentro de la óptica de una muerte que marca una vuelta transformadora a los elementos más sencillos. La asonancia y la rima interna indican la suave transición entre la forma viva y muerta mediante los términos pan, harina, y arena. Manuela, aunque desaparecida, existe en el grano de arena. La triste presencia de la ausente responde a la anáfora que canta al ser reintegrado a sus orígenes en un movimiento perpetuo del cielo transformador sin nombre y sin forma:

> no hay tumba para Manuelita,
> no hay entierro para la flor,
> no hay túmulo para la extendida,
> no está su nombre en la madera 8
> ni en la piedra feroz del templo (23).

Ya partícipe de los cielos, su belleza permanece esparcida entre lo terrestre: "ella está aquí, pero ya nadie / puede reunir su belleza" (ib.). Es "silencio," "sargazo," "arena ardiente," y a través del tiempo su "silueta fue comida por la arena" (25). En total es una "vida imposible de traducir a muerte" total (26).

Conllevan los versos cierta tendencia fúnebre hacia una consideración no solamente de la muerte sino también del tiempo mismo. El paso de la noche a los colores vivos de los azahares marca el cambio y la antítesis. El adverbio "solo" se repite triplemente para enfocar la emoción. El poeta quiere quedarse a solas con la evocada figura erótica de Manuela, una figura tan real de "emperatriz" y viva de "enredadera" (20). El anhelo es detener la marcha del tiempo y de resucitar esta figura tanto tiempo perdida. Los largos minutos abiertos como una flor le permitirán volver a ver a la "escondida" y enterarse del por qué de su desaparición. Se afinan los versos para resumir todo a una anhelada victoria sobre sus propios límites humanos. La "ángela color de espada," mujer nocturna, inspiración, y heroína se convierte en una luz brillante de términos que exudan una vida o movimiento más allá de la muerte física del ser: "victoria," "guerra," "sol,"

"puma," "paloma," "sangre," "fuego," "fulgor" (32-3) reducidos a unos ojos que vigilan eternamente el ir y venir de la ola en una soledad perpetua. Entristecido por la muerte física de aquella mujer dinámica, el poeta ofrece fuertes argumentos en contra a la muerte final: "Vuelve a la proa eléctrica de tu nave pesquera" ... "vuelve a ser la estatua conducida en la proa" (34). El espíritu aventurero de Manuela sigue vivo en los viejos mascarones y, luego, se transforma en una "rosa todavía radiante" (ib.), la "cruel ceniza de un rayo que no enterró la muerte, / ni devoró la sal, ni consumió la arena" (ib.).

Las cuestiones palpitantes del tiempo y de la eternidad siguen influyendo en otras partes del libro. El mismo movimiento de la oscuridad a la luz y de la angustia a la esperanza se advierte en los efectos de luz y sombra en "Cordilleras."

El móvil de tal consideración poética es el viaje aéreo y el viaje interior del poeta que duerme durante el vuelo. El estado de ánimo del poeta se establece mediante el estímulo del duermevela: "miré hacia adentro, hacia mis propios tempestuosos transcursos" (59).

El viaje por dentro se inicia en la última luz de la tarde y lo que Neruda contempla en las formaciones de las nubes es algo que le recuerda una batalla en que el día sale derrotado.[9] El cuadro impresionista de la "riña de gallos rojos" se elabora de la siguiente manera: "y cielo y luz lucharon contra luna y tinieblas / en una encarnizada pelea" (60).

El disfrute cromático sigue a través de la segunda parte de la misma estrofa. El monte Aconcagua se convierte en "un sangriento sombrero ceñido por la noche." Las intensidades de luz y sombra subrayan el impresionismo momentáneo de ver los pliegues de la montaña como "naves de arena" e "inmensas manos" (61). Tales transformaciones a base de la "letárgica piedra" crean eróticos pechos redondos besados y acariciados por la "boca del viento." La rápida transformación del cielo, avión y del monte participa en la paz de "la pie-

dra pura del planeta" (61) cuyos colores del anochecer visten notas cromáticas de abundancia, fecundidad, y pureza: "era pólvora y uva," "era el volcán del oro y el manantial del oro," "era el color del pan amasado en la luna," y "eran los resplandores del cinc y la manzana" (ib.).

Estos efectos cromáticos se dirigen hacia el pasar del tiempo en sus fulgores de amatista, esmeralda, y morado (ib.). Cada verso intensifica el sentimiento del poeta frente al pasar del tiempo. La selección de vocablos ("olvido", "muerte", y "ataúd") se presenta en tonos de una oscuridad creciente entre verde, violeta y negro. Ve la oscuridad como si fuera destinado a hacer vivir no solamente el nuevo día sino también el mismo cielo nocturno.

El mundo del mito eterno vence al real.[10] La descripción encubre uno de los momentos más bellos del libro: "Vi a mi lado las tres piedras de Orión cayendo / como una hoja de trébol en la sombra / y luego cuatro puntas, cuatro diamantes fríos" (62). La referencia a la Cruz del Sur vista como "besos" y "copas" le da la bienvenida a su patria y a su destino.[11]

El contraste con "Cordilleras" se encuentra en "Cataclismos" dedicado al terremoto que reclamó miles de víctimas. El paralelismo de los primeros versos establece la armonía de los momentos anteriores al desastre. La noche y la sombra anticipan una tragedia cuyo espectáculo se despliega en las vastas proporciones de un mito horrible: "la ceniza vestida de medusa, / la tierra dando un grito" (75). Delante de tanta destrucción y muerte, Neruda hace una interrogación a su propio destino y al del ser humano en general: "Hombre soy, por qué nací en la tierra? / Dónde está mi mortaja? / Ésta es la muerte?" (ib.). Según el poeta, es una muerte que llega a las dimensiones bíblicas del gran diluvio cuyos cuarenta días vuelven a aparecer de acuerdo a la cosmología nerudiana. Estos cuarenta días arrasan y acaban con el mundo íntimo del poeta.[12] Se experimenta una doble muerte: la de la naturaleza y la del ser. Su comunión con la naturaleza advertida

desde los versos adolescentes del Crepusculario vuelve a surgir mediante una carga emocional de gran fuerza al convertirse el poeta en el atormentado testigo de la destrucción de parte de sí mismo. Dicha destrucción se describe en versos de entre tres y ventidós sílabas de cadencias y ritmos distintos en un encabalgamiento que logra mezclar todo lo ocurrido en el caos de la total destrucción. Tierra y mar, humo y mar cayeron en la tierra violentamente sacudida y repartida entre lava y miedo:

> ... la lava, el miedo
> allí cayeron, enredándose en un nudo de espinas
> que rodaba temblando sobre el día
> con una cola de agua hirsuta y piedras que mordían (76).

Lo subrayado sintetiza la fuerza de la destrucción a base de volcanes, miedo, agua, y piedras todo enredado en el cataclismo de un parto y muerte simultáneos. La correspondencia de partos y muertes se convierten en construcciones y destrucciones vistas a través de una lente de cámara rápida: "Y otra vez volvía a llamarse tierra y a tener noche / y de nuevo borraba su nombre con espanto" (76).

Entre estos nacimientos y partos, muertes y agonías, el dolor sentido por el ser humano y compartido por el poeta ausente queda constante "como si el dolor fuera un sistema intacto" (ib.).[13] En un paralelismo enfático todo se expresa en torno al adverbio-eje "allí" que marca la separación de todo lo suyo: "allí donde yo estuve llegó a mis labios la muerte / allí donde yo pasé se sacudió la tierra" (ib.). Esta tragedia compartida se refleja en los nombres a los cuales se pudiera haber agregado fácilmente el nombre Pablo, pero no estuvo. Pedro, Juan, Agustín, María y Martín, símbolos de la humanidad sencilla, humilde y trabajadora que perdió todo en el desastre, no miden sus pérdidas ni en días y noches, ni en palabras sino en la realización concreta de sus labores:

> cuéntame, cuéntame sin día ni noche, sin palabras,
> sólo con lo que perdiste, las redes, el arado,

la casita y el chancho, la máquina Singer comprada
en Temuco
a costa de tanto tejido, de tanto trabajo lloviendo,
.....
y los zapatos de toda la familia
que esperan con paciencia el invierno para perforarse
y podrirse (77).

Todo acto humano de lo bueno y de lo malo ha perdido su significado. Las deudas del momento son las expresadas a través de las plegarias por la sobrevivencia hechas más presentes mediante los gerundios "rezando," "llorando," y "muriendo." Por esos seres Neruda pregunta sobre la existencia y su por qué:

sin comprender por qué nacimos, ni por qué la tierra
que esperó tanto tiempo que madurara el trigo
ahora, (...), como una brusca viuda[14]
(...) se hiciera pagar de golpe ... (77).

Entre tanto amor y tanta vida ya se infiltraron la muerte y su amenaza. Frente a esta perspectiva lúgubre el poeta busca sobrevivir. Su primera fuente de búsqueda es el escape literario al mundo versallesco inmortalizado por Rubén Darío. El cuerpo ya enterrado del inmortal nicaragüense no puede más contra las fuerzas naturales. La mano del mestizo de Metapa ya no protege porque, reducida a lo elemental de la semilla, únicamente participa de los grandes ciclos terrestres del eterno retorno por igual amenazados por el desastre:[15]

Qué pudo hacer mi amigo reducido a semilla,
vuelto a germen, recién tal vez naciendo,
cuando el odio del mar aplastó las maderas
y hasta la soledad quedó sacrificada? (79).

Así reitera la impotencia del hombre frente a las fuerzas desencadenadas de la naturaleza. Toda referencia de tal índole queda intensificada a través de las alusiones al volcán.[16]

Estos volcanes asumen las proporciones de poderosos dioses monstruosos percibidos como orígenes del ser y del no ser, cuyos puntos de referencia se intensifican frente al terror experimentado. Esta naturaleza desenfrenada es "larva insondable," "trueno terrible," "tubo total," "rosa de azufre"

y "sangre sobre el dios coronado" (80).

Toda la paz de "Cordilleras" se anula y aleja. "Aquella paz," "aquella nieve," "agua quieta," y la "paciencia de Llanquihue" (ib.) son los términos que señalan la zona tranquila liquidada en un instante de total horror. La presencia de verbos cuya acción pretérita indica la desaparición de toda anterioridad como "terminó," "se rompió," "galopó," "se juntaron," "palpitó" y "cayó" tienden a subrayar dicho espanto y terror.

Frente a la amenaza el poeta reanuda la búsqueda de apoyo en un movimiento siempre hacia abajo que recuerda la caída de Altazor. El nuevo apoyo tras la palabra poética es el amor cuyos efectos salvadores ya se cantaron en los Cien sonetos de amor. Evoca a su Matilde como posible libertadora de todo llanto de toda tristeza pero la total compenetración del miedo hace que el amor fracase. La fuerza negativa invade y se adhiere a cada átomo del ser confundiéndolo con el ambiente. La muerte de la naturaleza es un reflejo de su propia muerte:

> y lo que ves no son calles rotas
> sino, adentro de ti, tus paredes caídas,
> tu infinito frustrado, se desploma
> otra vez la ciudad, en tu silencio sólo se oye
> la amenaza del agua, y en el agua
> los cabellos ahogados galopan en tu muerte (81).

En un intento de autodefinirse, el poeta escribe dentro de un ambiente melancólico y lluvioso cuya atmósfera parece cargada de las angustiosas preguntas relacionadas a su destino y a su muerte vistos como un mal irremediable. Es la triste reflexión sobre un mundo que continuará después de desaparecido el poeta. De nuevo, cae en una angustia que ya se disipaba a finales de "Cataclismos" y, hasta cierto punto, en "Oceana." Frente a los días y a las olas temporales, el poeta se entrega a una meditación poética sobre la condición del mundo ya no percibido por él. Así el viaje inmóvil y sentimental del poeta abarca un presente contemplado y proyectado sobre un futuro que no va a poder experimentar, que "segu-

ramente ... seguirá siendo" (103). El tranquilo susurro de esta aliteración establece su estado de ánimo y se extiende al resto de la humanidad. El hombre es un ser cuyo destino es la muerte expresada en la metáfora melancólica de la reunión familiar a que acude cada vez menos gente dejando al poeta solo y meditabundo al pensar sobre el por qué de la existencia. Sus preguntas giran alrededor del eje general del "no saber" de los límites del hombre. Neruda sabe que un día estará entre los que faltan. Para el Neruda desesperado, el ser humano es nocturno y sus fuertes vínculos con la noche le otorgan igual temporalidad. Siempre se mueve hacia la noche pura del no ser.

Desde el Canto XI hasta el XIII de "Cataclismos" se percibe un movimiento de la angustia anterior a la esperanza. El poeta afirma volver para examinar, junto a los sobrevivientes, todo lo que queda después de la tragedia. Volverá la vida y la actividad de los veleros, negocios, y comercios que remplazará a la volcánica y cataclísmica. El poeta logra encontrar de nuevo el latido de la vida. En el tiempo "crecerá más de una flor, más de un pan, más de un hombre / de las mismas raíces olvidadas del miedo" (82).

El tiempo mitigará todo dolor pero quedará en la intimidad del hombre un nombre inolvidable. A través de términos negativos, construcciones coloquiales, verbos, y preguntas que se refieren a la gran tragedia de una familia humilde con quien se identifica el poeta, se intenta la salvación.

> Tú sabes que Alarcón subió a sus hijos
> en la nave hacia el mar, pero tampoco el mar
> estaba allí ...
> había huído, huído, huído el mar
> y volvió en una ola, ...
> en una negra ola el mar
> el mar volvió volvió volvió.
> En una sola ola los Alarcón murieron (82-3).

Neruda reconoce su deber de poeta servidor del pueblo y de cronista de su época cuya obligación es caminar con su pueblo. Ofrece su ala mojada a todo chileno "sin zapatos, sin padre, ni madre, ni sabiduría" (83). Su deber eterno es "a-

brir[illegible] las manos y los ojos / y salir a contar lo que muere y lo que nace" (83).

En un final optimista el espíritu renovador del pueblo se descubre. Vuelve a la esperanza de las nuevas construcciones. El tiempo cura y "ahora tenemos nuevas islas, volcanes, / nuevos ríos, océano recién nacido, / ahora seamos una vez más: existiremos, ... (ib.).

Ha venido la hora de sonreir, recoger, vestirse, construir, y comenzar la patria a través de la acción positiva. Para lograr su propósito el poeta le asigna al mar, uno de los elementos principales de su repertorio poético, proporciones maternas. Así el primer verso del poema "Oceana" canta, mediante términos como "nupcial" y "cadera," a la fecundación y a la nueva vida. Invoca a los poderes del mar a que le permitan la participación en una atemporalidad expresada en la sinestesia: "Quiero oir lo invisible" (95) que, al alterarle al hombre los sentidos, le hará más sensible frente a la contemplación de los secretos marítimos. El ser temporal frente al mar inmortal llega a ser el modo de contraste y de meditación que resultará en la creación de nuevas imágenes insólitas como "santos enlutados," "ataúdes de ámbar," "minerales presencias," y "algas lastimeras". Dichas imágenes revelarán el canto secreto de una naturaleza sin fin. El hablante expresa su deseo de participar en estos secretos, en estos placeres, y en estos dolores. El poeta busca la continuidad en la relación íntima con el mar cuyos senos, raíces y ojos demuestran la transparencia que cambiará la dirección de la angustia.

A partir del Canto X de "Fin de fiesta" la poesía metafísica parece abandonar la angustia y acercarse a la esperanza de una posible salvación. Las mismas constelaciones que conducían hacia un destino oscuro ahora le dirigen hacia la luz. Este símbolo de las constelaciones le otorga al poeta la posibilidad de ver en las estrellas las almas de los desaparecidos. Estas estrellas, según la cosmología clásica, pueden medir el paso del tiempo a través de las estaciones,

la mejor garantía de la existencia cíclica en la tierra. Así los "desgranados" de "rostro tierno" (108) reintegrados al firmamento influyen sobre el continuum terrestre. El empleo de términos terrestres establece la unión estrecha que hay entre el hombre y la naturaleza, la luz y la oscuridad, el día y la noche, la vida y la muerte. El hombre nocturno sin luz se acerca a la gran esperanza frente a su posible salvación. En el diario vivir hay que dar énfasis a la claridad del día. La sabiduría otoñal del poeta acepta tanto la sombra como la luz, la penumbra o el claroscuro ambiguo del mundo en versos que se extienden desde la plena abundancia de soles y naranjas hasta su conversión en la nocturna inutilidad de un papel solo y perdido en la arena devorado por el invierno.

(II) Hacia el retrato autobiográfico

El autorretrato del poeta se revela a través de las selecciones de Cantos ceremoniales de dos maneras que se mantienen separadas y se confunden en parte: (1) la meditación metafísica del poeta otoñal frente a su presente y a su pasado y (2) la precisión de ciertos eventos autobiográficos que forman una preparación preambiental del Memorial de Isla Negra.

En la primera parte el poeta se ensimisma para encerrarse en su pasado. Las hojas caídas a la memoria son de un árbol invisible que insiste en la persistencia de lo espiritual por encima de lo material. Tal encierro sentimental se expresa mediante la "luz más antigua" (65) que se ilumina en una geminación "pasado pasado," en el empleo de expresiones adverbiales como "luego" y "más lejos" (66), y en el empleo de sustantivos y adjetivos como "lejano" y "perdidos" (65). Todo paralela un viaje a la raíz de su canto, a la fiesta frente a la presencia cada vez más fuerte de la muerte (66) inspirada en el paisaje otoñal de Francia. Es la fiesta otoñal de las hojas cuyos colores vivos simbolizan la llegada del in-

vierno,[17] medida fuerte de la transitoriedad del hombre.

Florece la meditación metafísica en el primer canto de "El gran verano" en que el verano juvenil se encuentra reducido a una serie de símbolos y a una referencia directa al "amor terrible" (41) de los años pasados en el Oriente. En una poesía que se hace tan transparente como un diamante, se celebra de manera especial el día "el esencial verano y sus racimos" (42) perdurables. Ese sentimiento se expresa alrededor del pasar del tiempo desde una juventud multicolor hasta la caída definitiva en el otoño de la vejez. El oro, el verde, y el rojo de recuerdo juvenil asumen proporciones autobiográficas que encuentran su cauce expresivo mediante el empleo de símbolos juveniles tales como "caballo," "mar," "espiga," y "uva" (ib.).[18] El intimismo del poeta se abre hacia la dirección de un recuerdo aislado del llamado "amor terrible" que, por un breve instante, recuerda a la desdichada Josie Bliss residenciaria, el primer gran amor del poeta.[19]

La segunda estrofa de dicho canto vuelve a referirse al presente otoñal del poeta bajo un "viejo sol que roe" (ib.) e ilumina el mar cuyo movimiento rítmico le acentúa la frustración de no poder realizarlo todo debido a sus límites de hombre mortal.[20] Pero, la ambigüedad del mundo, su luz y su sombra ya se acepta. Su cosmovisión otoñal queda definida como claroscura o penumbrosa. Establecido el punto de vista otoñal siempre vacilante y tembloroso, Neruda elabora otro autorretrato temporal más intenso a lo largo de los últimos cantos de "Fin de fiesta." El poeta se concibe como víctima del avance del tiempo manifestado en el amarillo de los campos y en la barba de la marea alta del mar (la espuma). Frente a la inmortalidad de la naturaleza manifestada en el mar, el hombre sigue temporal e imperfecto:

> y yo me llamo Pablo,
> soy el mismo hasta ahora,
> tengo amor, tengo dudas,
> tengo deudas,

tengo el inmenso mar con empleados
que mueven ola y ola (110).

La última mitad de la selección es una referencia a su identificación con la naturaleza sureña.

conozco
los idiomas de la espina,
el diente del pez duro,
escalofrío de las latitudes,
la sangre del coral, la taciturna
noche de la ballena, ... (ib.).

La enumeración así plantea su deuda resumida en la pregunta del verso final: "qué podía decir sin mis raíces" (ib.).

La precisión hacia ciertos eventos autobiográficos que proyecta hacia la elaboración preambiental del Memorial de Isla Negra se encuentra en versos de tres poemas de los Cantos ceremoniales: "El sobrino de Occidente," "Lautréamont reconquistado," y "La insepulta de Paita." El orden del libro no corresponde a ningún sentido cronológico y, por esta razón, se ha cambiado el orden para establecer la continuidad. El ajuste a ese orden abarca un período de treinta y un años (1919-1950), desde los quince años hasta los cuarenta y seis, pasados éstos en el exilio.

Frente a sus lecturas desordenadas y a la naturaleza sureña, el joven poeta en el año 1919 ya se había educado "a caballo y lloviendo" (9), explorando y aprendiendo en armonía íntima con la naturaleza. El mundo de Santiago surge en "Lautréamont reconquistado" al intentar el poeta otoñal un viaje hasta su origen. Al hablar de la juventud montevideana de Ducasse, las implicaciones van más allá y, mediante el empleo de un doble, Neruda logra hablar de sí mismo: "viajar hasta su origen, hasta por fin llegar / cuando sangre y tambores golpeaban a la puerta / y Montevideo ardía como los ojos del puma" (88). Neruda - Ducasse se remonta a un momento definitivo del pasado: su juventud y orígenes en Temuco - Montevideo, los fuegos, los volcanes, la primera comunión con la naturaleza.[21]

Esta juventud temuquense se pasó entre los libros de

aventuras y otras lecturas juveniles que, al acabar la juventud, seguía el mismo desorden y sabor pesimista de casa vacía. El poeta queda transformado en adulto a través de los espejos deformantes de un expresionismo que corrompe y espanta. Su imagen temporal se deformó al llegar el joven poeta a Santiago como "un carro viejo / que dejó una por una sus ruedas en la luna" (10). La imagen creada por el símbolo de la rueda conlleva la temporalidad de un ser que cae cuesta abajo a la inevitabilidad de la muerte. La decadencia francesa y mundial de final de siglo se superpone al ambiente nerudiano. El culto a las drogas, los tragos, los juegos, las enfermedades y las perversiones sale a la superficie en los siguientes versos:

> Así entre Bach y poker de estudiantes
> el alma se consume, sube y baja,
> la sangre toma forma de escaleras,
> el termómetro ordena y estimula (ib.).

Como en la última selección del primer tomo del Memorial de Isla Negra, "El tren nocturno," el poeta llega a la conclusión que el tiempo cambia a las personas. La ciudad traga y prostituye al convertir a sus habitantes en víctimas de un gran minotauro urbano:

> La ciudad se comió no sólo a la muchacha
> que llegó de Toltén con un canasto claro
> de huevos y gallinas, sino que a ti también,
> occidental, hermano entrecruzado, ... (10-11).[22]
>
> ...
>
> y poco a poco el mundo tiene gusto a gusano
> y no hay hierba, no existe rocío en el planeta (11).

La misma descripción se extiende al París de la juventud de Lautréamont en que las casas abandonadas habitadas por la sombra y por "la rutina venenosa" (87) recuerda las casas surrealistas de la primera Residencia aunque el estilo es más regular. El expresionismo se da en tonos menores mediante la visión pesadillesco reminiscente del decadentismo que Lautréamont tanto influyó: "su rostro se fue haciendo delgado como un

diente, / delgado y amarillo como la luna menguante en la pampa / cada vez más parecido a la luna delgada" (87).

Hay mucho de la biografía de Neruda por detrás de la máscara del conde: su vida bohemia de joven artista, las líneas paralelas entre el niño delgado del poema y el joven Neruda de los años veinte y treinta, y la atmósfera enrarecida que era ambos París y el Oriente para los dos. Emir Rodríguez Monegal, al referirse a Ducasse, comenta: "al torturado y misterioso, este fantasmagórico Lautréamont es una cifra de sí mismo.[23]

Toda alusión autobiográfica se intensifica en los versos que marcan el regreso a París tras un exilio del Uruguay de parte de Ducasse y el dolor frente al mismo hecho visto en el Canto XVI de "La insepulta de Paita." Es un dolor fulminante ya conocido a Neruda que invade y ahoga. Al dirigirse a Manuela Sáenz, concluye que tal separación en vida es mayor y capaz de convertirse en poderosa materia poetizable.

> Y aquel que perdió madre y padre,
> que perdió también a sus hijos,
> perdió la puerta de su casa,
> no tiene nada, ni bandera,
> ése también anda rodando
> y a su dolor le pongo nombre
> y lo guardo en mi capa oscura (30).

III. La poética

Del poeta vacilante entre volver o no volver a las raíces frente al fastidio de una crítica que vigilaba y opinaba, Neruda progresa en "Lautréamont reconquistado" a pedir una revalorización de su obra residenciaria. Al final del cuarto canto tan cargado de los oscuros recuerdos anteriores, los dos últimos versos se abren a una nueva perspectiva respecto a la poesía residenciaria. En el quinto canto es obvio que Neruda no escribe sobre Maldoror, Ducasse, o Lautréamont sino que revaloriza su propia obra juvenil. El "defensor esencial d

de la abeja" (90) de la claridad recoge otra dimensión:

> Del niño misterioso recojamos
> cuanto dejó ...
>
> . . . .
>
> su negra dirección que ahora entendemos.
> Ha sido revelada su palabra.
> Detrás de cada sombra suya el trigo (90-1).

Evalúa de nuevo el uso de la sombra, el significado vedado, nocturno o triste. El trigo áureo del nuevo día viene tras la sombra y puede proclamar, reducida la muerte a otro plano: "Soy la alegría de la futura primavera" (91). De esta manera la luz aparece después de la sombra: "En cada ojo sin luz una pupila. / La rosa en el espacio del honor. / La esperanza que sube del suplicio" (ib.).

Hasta en Cantos ceremoniales se advierte la aclaración de un procedimiento que servirá de preludio a los próximos años de su producción poética desde los Plenos poderes hasta el Memorial de Isla Negra; los poderes selectivos de la memoria. Los últimos versos de "Fin de fiesta" revelan esta elaboración de sus obras orientadas hacia "une récherche du temps perdu." Se establece esta relación a través de referencias a la selva temuquense, a los límites de la memoria, y al desorden y caos encontrados en tantos recuerdos:

> de aquella selva aún vivo impregnado,
> aún susurra en mis venas el follaje,
> pero ya no recuerdo día ni hora:
> los números, los años son infieles,
> los meses se reúnen en un túnel tan largo
> que Abril y Octubre suenan como dos piedras locas,
> y en un solo canasto se juntan las manzanas,
> en una sola red la plata del pescado (109).

A pesar de la gran dificultad que se halla en la organización cronológica de sus memorias y recuerdos, Neruda sí puede resumir su obra poética y los componentes de ella.

> ... he tratado
> de fundar piedra mía a plena mano,
> con razón, sin razón, con desvarío
> con furia y equilibrio: a toda hora

toqué los territorios del león
y la torre intranquila de la abeja, (111)

IV. La ideología

La experiencia de la Guerra civil siempre colorea la imagen de España desde la tercera Residencia, Canto general, y Las uvas y el viento hasta este presente libro. En "Toro" el poeta crea la imagen de una España desprovista de toda vida (agua y humedad). La creación de imágenes de sequía gira alrededor de adjetivos como "sedienta," "seca," "devoradora," y "amarillo". Estos adjetivos conducen a la descomposición y al desgaste temporal: muertos, grietas, y sequía pintados en un amarillo polvoriento al que se agrega otro color que refuerza el efecto cromático de la selección. El rojo sanguíneo del sacrificio de Toro[24] se encuentra llevado a su dimensión cósmica de encubrir los puntos cardinales de la existencia.

El cromatismo más el arte de la transformación llegan a grandes proporciones. El labriego se transforma en guerrillero mediante la fuerza de una guerra capaz de reorientar una vida apacible. El "azul con fuego" (52) del uniforme ("mono azul") del ejército se contempla a lo largo de su proyección positiva del ardor del fuego victorioso y en las proporciones negativas de la ceniza quemada de la total destrucción. Neruda opta por el enfoque negativo. Todo aspecto de la falta del color vital asume proporciones intensas a través de la antítesis creada por una transposición de gran impacto expresionista. El ámbar, la plata, el bermellón, la esmeralda, y el zafiro conllevan el sentido de la opulencia de joyas preciosas. Son estas piedras comunicantes las que establecen el contraste violento entre su fulgor y la palidez del soldado moribundo.

Mediante una rapidez caleidoscópica la riqueza mineral se borra y se vuelve amarilla. El amarillo, a su vez, se vuel-

ve rojo y la sangre caída no florece en "los niños con rifles" sino en una bestia insaciable, causa de toda destrucción. El rojo llega a la intensidad de rubíes y el color entra en todo aspecto de la vida nacional: el sentimental por la muerte del soldado, el literario por las referencias al barroco Góngora, y al tradicional de la plaza de toros. Penetra en las mismas fibras de la república y al final de la ceremonia o tragedia, el neófito o el actor, el hombre "pálido" entra en el combate del juego de vida y muerte. En la corrida de toros, última gran transformación, se vuelve torero. La "pequeña espada" (54) no le basta y el hombre se encuentra frente a un destino que recuerda la danza de la muerte del ser "enredado en la sombra y en la sangre" (55) para cerrar otra etapa de un ciclo eterno de vida y muerte.

El destino de "Toro" parece reflejado en la "pobre y triste rosa de las cenizas" (67) que es la España vuelta a considerar en "Elegía a Cádiz." El intenso cromatismo del azul y del rojo aparece dominado por el blanco grisáceo de las "paredes roídas" (68). El "alma muerta" (ib.) se revela en imágenes visuales que giran alrededor del eje negativo: "Puerto de cerrojos, de las rejas cerradas, / de los patios secretos como las tumbas" (ib.). Lo inmóvil de la ciudad, una vez clara y gloriosa, es interrumpido por un papel sucio llevado por el viento, una humilde medida del tiempo de algo, una vez importante, ahora consumido por el olvido. Impulsado por la metáfora del papel sucio, el poeta asigna a tal humildad el detalle de un billete de lotería y la dimensión humana del vendedor de lotería, pobre símbolo del destino humano tan parecido al del papel. El billete de la lotería representa el destino en su total gama: dolor y desorden, muerte y no ser, ser y regeneración lo que equivale al movimiento cíclico de la existencia universal.[25]

Este triste destino desconocido es la angustia de una España enterrada en el pesimismo y la desesperación. Todo se ve en las dimensiones de una ruina total: " ... las cáscaras

sucias de patatas mojadas / por la lluvia y el viento juegan en el vacío" (69). Sobre esta ruina, sombra, y muerte queda la figura del caudillo Franco despersonalizada según el procedimiento de la Canción de gesta "en el frío puerco que mira la fuerza exterminada" (ib.).

Si España buscara ayuda e inspiración, América no sería su fuente. El pesimismo sigue con grandes fuerzas porque América conoce la miseria de la explotación y del abandono, un proceso que resulta en una enumeración triste y negativa:

> pueblos sin alfabeto, mordiendo el duro grano
> del maíz, el pan de trigo amargo:
> americanos, americanos del andrajo,
> indios hechos de oxígeno, plantas agonizantes,
> negros acostumbrados al grito del tambor (69-70).

Queda una sola posibilidad para la salvación: la unidad del pueblo frente a dichas desgracias y ya sonó el toque de alarma. Neruda vuelve al símbolo de la mesa, el eje-móvil de lo siguiente:

> ... está la familia en la mesa,
> separados y unidos en el mismo castigo,
> españoles hambrientos y americanos pobres
> estamos en la misma mesa pobre del mundo (70).

La unidad y la comunicación del pueblo unido por la misma convicción y sentado a la misma mesa de los pobres dan notas de esperanza a un cuadro corroído de angustias. Para Neruda, el beneficio de la colectividad señala la liquidación de la indiferencia, explotación, crimen y fratricidio.

De nuevo los adverbios de lugar "aquí" y "allí" conducen al camino de las esperanzas: "se mueve el hombre del hierro a la rosa" (71). Esto marca un movimiento de lo negativo a lo optimista, del oscuro silencio a la luz sonora:

> He aquí los humillados que levantan los ojos,
> cambia el hombre de manos:
> el trueno y las espigas se reúnen
> y sube el coro negro desde los subterráneos (ib.).

Así el cambio de manos de las que mendigan a las que mandan se expresa en grandes movimientos terrestres. Estos encuen-

tran su expresión en vías y germinaciones impulsadas por la colectividad humana. Los "pueblos iluminan toda la geografía" (71) y el movimiento va de la rosa al hierro. El hierro que era lo duro de las cadenas es ahora el de las usinas, del trabajo, y de la productividad. Los renovadores movimientos cíclicos de hierro - rosa - hierro son sinónimos del continuum natural que abarca todo: VIDA - MUERTE - VIDA.

Plenos poderes (1962)

El clima sentimental y emocional de los Cantos ceremoniales está presente también en Plenos poderes. Aquí aparecen confesiones, meditaciones, e interrogaciones que revelan cada vez más la humanidad del poeta. El libro adquiere un sello personal de sonrisas y lágrimas, luz y sombra. La luz o sonrisa aparece en poemas de una alegría íntima como "A la Sebastiana" en que Neruda canta a la construcción de la nueva casa destinada a velar "el sueño de Matilde" (37).[1] Llama esta construcción "el trabajo de la primavera" (38) que subraya el tono positivo del poema. En el mismo espíritu la oda "A don Asterio Alarcón" y la "Oda a Acario Cotapos" celebran la amistad que es motivo de gran inspiración. Si el recuerdo de tiempos pasados lleva cierta melancolía nostálgica, la amistad siempre conlleva motivos de consuelo.

En la última parte de la "Oda a Acario Cotapos" la gran lección de claridad de los Cantos ceremoniales y antes en las Odas parece aportar notas positivas que proyecta la obra futura. En los versos finales de la oda se ve que Neruda ha decidido escribir el Memorial de Isla Negra: "ahora / escribo un libro de lo que soy / y en este soy, Acario, eres conmigo" (51).

Además del tema señalado, Plenos poderes se califica como un libro en que permanecen no solamente las sombras tormentosas que el poeta ya superó en gran parte de su obra sino

también la nota reflexiva del hombre que lucha y que sigue, al fin, resignado a no saberlo todo. Por eso interroga continuamente a las cosas seria y preocupadamente.

La convicción de representar legítimamente un tipo de coro clásico a través de las interrogaciones acentúa más el tono de los versos. Neruda interpreta la poesía como una finísima y misteriosa armonía que se abre a resonancias más amplias. En "Deber del poeta" se descubre una región íntima en que los motivos más encendidos se ahondan con los más recogidos y delicados. En la referencia al mar se advierte una nota de la eternidad sobre la muerte que se resume en el verso profundo: "el mar palpita, muere y continúa" (7).

La conciencia del valor de la poesía lleva a Neruda a celebrar la poesía como medio de comunicación. En "La palabra" el poeta canta al milagro y a la sustancia vital que la palabra encierra en sí misma. La palabra es sangre y fuente continua de la vida que puede dar "cristal al cristal, sangre a la sangre, / y ... vida a la vida ..." (11).

El significado de Plenos poderes está ya en estas selecciones iniciales. El eje central de toda la obra es la afirmación de un poder que resume la compleja sustancia del hombre contradictorio. Neruda se hace intérprete directo de la complejidad del hombre, de sus alegrías y de sus dolores. Los plenos poderes celebrados por el poeta ofrecen al hombre la posibilidad maravillosa de confundir la sombra y la luz en la esperanza de caminar a "plena luz" ... por la sombra" (86).

Por un lado Plenos poderes trae a la poesía de Neruda una nota luminosa y transparente que se manifiesta en la tentativa de definir la esencia del océano y del agua. Como siempre el mar es el principio de una meditación que no se contenta con sencillas definiciones y esto conduce a una lección de índole metafísica: "todo se aprende con tiempo y océano" (15).

Tiempo y muerte son los temas dominantes en este libro. En el poema "En la torre" reaparecen "con su espada" (21) y

su actitud amenazante induce al poeta a aprovecharse del momento a la vez que acepta la muerte como parte de la vida. Esta idea de la muerte se asocia a las infinitas privaciones tristes de una vida humilde. En "Al difunto pobre" la muerte adquiere un valor positivo que subraya el sentido de la tristeza brotado del recuerdo del momento en que el difunto pobre estuvo vivo. El término recurrente "pobre," usado como adjetivo y sustantivo ("pobre pobre"), señala la condición del muerto que vio el cielo como la abundante panadería de lo que no tuvo en vida.

La muerte comunica siempre a Neruda un sentido tormentoso del límite humano. Esta mortalidad se manifiesta en una tristeza total a través de numerosos pasajes como en los versos finales de "Pasado:" "Aquí estoy, y se sabe que no estamos, / que aquel que estaba, estuvo y se perdió, / se perdió en el pasado y ya no vuelve" (68).[2] La insistencia sobre el verbo "estar" empleado en una gran variedad de tiempos señala la extrema transitoriedad del hombre. La conciencia del límite refuerza en el poeta la convicción de su misión: fundar la esperanza, "plantar los árboles de nuevo" (54).

El elemento positivo del mar comunica una tristeza íntima sobre el significado del tiempo y sobre la acción corrosiva ejercitada sobre los hombres y las cosas. En "Regresó el caminante" Neruda denuncia el fluir vertical cuando, vuelto a los lugares conocidos del pasado, no encuentra lo que había quedado allí.[3] Esto subraya en el poeta el hecho de que todo encierra en sí mismo un mensaje al cual es necesario llegar. Lo afirma en "Indagaciones" donde acentúa con toda claridad todo lo dicho en "El caminante" de Las piedras de Chile.[4] Llega a percibirse un mensaje positivo a través de lo que era, en las Residencias, un símbolo del mundo inquieto y negativo. Las "lentas lágrimas" sucias de las sábanas en "Walking around" (1,220) se convierten en sustancia vital: "y la ropa en el agua del lavado / dejó caer en gotas su existencia" (57).

En Plenos poderes hay otro elemento que llama la atención del lector y que es indicio del nuevo momento nerudiano: el enfoque positivo sobre la tristeza. La oda "A la tristeza"se refiere a una poesía anterior dedicada al mismo tema. De las Odas elementales la "Oda a la tristeza" (I, 1185) presenta una nota de la diversidad de la inspiración. En la primera la nota es de repudio personal frente al momento más optimista de su evolución sentimental. En la segunda es una gran necesidad: "Tristeza, necesito / tu ala negra" (75). En la misma sección la llama "hermana" para acentuar su nuevo valor. La alusión autobiográfica le ahonda en una región sentimental muy lejana, viva y necesaria. Esta es la región de la infancia que recuerda la lluvia, a la madre, a la madre ocupada en sus sencillas labores domésticas, y los cariños y los amoressremotos suspendidos en el tiempo a través de imágenes nostálgicas de un corazón y una ventana: "... aquel corazón que allí tal vez / olvidé para siempre en la ventana" (76).

El llanto por la "luz negra" y por la lluvia esculpe de tristeza la llave que abre la puerta al mundo del pasado. Neruda parece siempre más ligado a aquel mundo, y es la necesidad íntima de sentirse niño y perdido lo que lo inspira a pedirle a la tristeza un momento de alto que le libere de la luz triste del "zafiro:" "Por un momento, ... quítame luz y déjame / sentirme, / perdido y miserable, ..." (77).

La llamada de la memoria, de la geografía y de la infancia se hace siempre más viva en el poeta. En el poema ya citado se vislumbra ya la atmósfera del primer tomo del Memorial de Isla Negra. En Plenos poderes una de las últimas selecciones tiene el título "Sumario" en que Neruda resume las notas aparentemente contrastantes de su poesía y de su vida. En un balance positivo proclama: "por eso -agua- agua en la piedra -fue mi vida / cantando entre la dicha y la dureza" (78). Plenos poderes parece ser el último ensayo del Memorial, no sólo por su clima sino también por algunas presencias materiales ("La noche en Isla Negra"). Lo que no se disminuye es el valor intrínseco de Plenos poderes porque en

él se acentúa la continuidad del clima poético nerudiano.

Detalladamente este libro corresponde a las cinco direcciones de la poesía de la última etapa del poeta: (I) La vacilación metafísica entre la angustia y la esperanza, (II) Las notas autobiográficas, (III) El amor manifestado a través de la amistad, (IV) Poemas dirigidos a la nueva aventura poética, y (V) La llamada social de la ideología.

I. La inquietud metafísica entre la angustia y la esperanza

Aislado entre lo más esencial de la existencia, el poeta comienza a escribir su libro. Versos y palabras sencillas se emplean para recrear el momento de la meditación sobre dos términos de gran impacto metafísico: "incertidumbre" y "dudas" humedecidas por un rocío destinado a la muerte al nacer el día. La muerte y el tiempo aparecen aquí como dos grandes móviles metafísicos de su obra. Los términos negativos "incertidumbre" y "dudas" reflejan el no saber básico del poeta ora resignado ora intranquilo frente a los límites temporales. Luchar o no luchar frente a un destino cierto resume el dilema nerudiano. De todos modos, el poeta, de nuevo, busca grandes lecciones en términos terrestres y la referencia al rocío es el prólogo. El rocío es precursor de la aurora y el día que se acerca. Aplicado a su propia situación otoñal, todo se convierte en precursor de la muerte que se le acerca. Las combinaciones rocío - aurora, noche - día, otoño - muerte, anuncian la llegada de un destino aceptado con cierta resignación.

Entre las comparaciones establecidas la que surge como la nota de mayor desarrollo es la dedicada al trayecto noche - día. La indagación en el enigma de lo que es la realidad nocturna asume proporciones filosóficas sobre la interioridad o la exterioridad del fenómeno. El poeta parece remontarse a las teorías de Schopenhauer y Berkeley del mundo

como actividad de la mente o un sueño de las almas.[5]

> No se sabe
> si cerramos los ojos o la noche
> abre en nosotros ojos estrellados,
> si cava en la pared de nuestro sueño
> hasta que abre una puerta (21).

La meditación sobre la noche se extiende a otras selecciones del mismo libro en "la imponderable noche" y "la soledad tercera" (24) del poema "Serenata" y al transcurso advertido en "La noche en Isla Negra" (62). En el último poema citado la noche se considera dentro de los contornos del destino individual. La lucha nocturna es necesaria para traer el alba testimoniada por los que sobreviven la noche.[6] El poeta se identifica con los de semejante destino porque en su propio otoño ha llegado a la incertidumbre frente al mañana.

El poema "Pajaro" demuestra la alegría otoñal en cuyo fondo siempre reside la tristeza del tiempo escurrido entre las manos del hombre. Del color, vida, y movimiento de los pájaros llega el día con todo su brillo y transparencia. Entre vida y movimiento el poeta percibe lo fúnebre en el sonido del viento oído como la música de las flautas, símbolos de tristeza y dolor.[7] Tanto aquí como en los Cantos ceremoniales[8] el tiempo se mide mediante el mismo vuelo de plumas y trinos. El vuelo diurno del pájaro entre la verdura vital trae también la noche: "por donde las aves abrían / el aire compacto y azul: / por allí la noche" (22). Entre aliteraciones, la alegría de las odas dedicadas al vuelo de las aves[9] se mezcla con el dolor metafísico del tiempo en movimiento lineal.[10]

La alegría y la tristeza aparecieron juntas en las selecciones anteriores. Se forma el contraste a través de poemas que marcan una vuelta a la tristeza. En "Regresó el caminante"[11] la vuelta a la tristeza frente al tiempo y su efecto corrosivo se elabora mediante el regreso a los lugares del pasado en busca de presencias que ya no se encuentran en el mundo objetivo.

Neruda, el caminante, vuelve a la ciudad de su infancia y se enfrenta, de inmediato, a la marcha temporal. Desde la pregunta principal "Dónde está la ciudad" (52) hasta el empleo de pretéritos tras el adverbio "ya" el preciso movimiento temporal se encuadra dentro de la larga paradoja de la temporalidad del hombre. La paradoja se basa en el contraste que hay entre el mundo objetivo del regreso y el subjetivo del poeta. El tema del "Ubi sunt" aparece y el poeta parece no comprender el por qué de la desaparición de todo. Otra vez la vida y las alegrías pasadas se contrastan mediante el adjetivo demostrativo y las formas verbales:"

> ... cómo aquella ciudad que tuvo sangre,
> que tuvo tanto cielo para todos,
> y de cuya sonrisa a mediodía
> se desprendía un cesto de ciruelas ... (53).

Todo lo fresco y lo nuevo de las casas de madera ha desaparecido y ha caído en el olvido del tiempo. El intento del poeta es recobrar esta alegría y felicidad ya ida de una juventud irrevocablemente pasada. Neruda anhela aquel momento perdido con su aroma vital y con su gente tan querida y tan ausente del mundo objetivo. El poeta llegará a darse cuenta de que existen en el intimismo subjetivo-personal de su memoria. Por esta razón está dispuesto a experimentar con los poderes evocadores de su memoria para intentar captar en cámara lenta aquellos momentos de su juventud:

> Tal vez en mí cayó casa por casa
> la ciudad, con bodegas destruídas
> por la lenta humedad por el transcurso,
> en mí cayó el azul de la farmacia
> el trigo acumulado, la herradura
> que colgó en la talabartería,
> y en mí cayeron seres que buscaban
> como en un pozo el agua oscura (53).

El lamento angustioso se considera en términos de la temporalidad. De tanta vida medida en las ciruelas estivales y de tantos recuerdos medidos en términos de ojos que "mordían / como ácido el metal del desamparo" (54), todo es corro-

ido por el desgaste del ácido temporal. Tal estado de ánimo lo deja perdido y llorando la ausencia de algo o de alguien. Lamenta no haber estado allí cuando todo cayó en el tiempo:

> ... y no cayó en los míos
> cuando abría, tal vez, aquellos brazos,
> que apretaron mi cuerpo, y me llamaba
> a lo largo, tal vez, de tantos años
> mientras yo en otra esquina del planeta
> en mi distante edad me sumergía (54).

La tristeza frente a la mortalidad y finitud del hombre se estudia desde otro ángulo. "C.O.S.C." mide la emoción frente al fallecimiento de un amigo cuya muerte afecta mucho a Neruda que ya está identificado con todos los hombres. La muerte ajena es un recuerdo constante de su propio otoño y mortalidad.

La muerte ya estudiada en Estravagario[12] le toca y la presencia del fallecido sigue viva hasta el punto de sentir cerca una ausencia que hiere como si "... llamara / como si continuara en la sombra esperando ..." (60). El dolor intensificado por la presencia de su rostro en la última noche de su existencia tiende a inmovilizar el tiempo y a causar una profundización en la consideración de su propio final. Para Neruda éste es el momento del recuerdo, de detener el nombre que pasa y de rescatarlo del olvido: "ya se murió, y apenas se le nombra. / Pasó su nombre y nadie lo detuvo" (Estravagario, p. 115).

Así el doloroso recuerdo poético, aunque inmortalizador, conduce a la tristeza de la muerte ontológica y a la vacilación entre los dos puntos antagónicos de angustia y esperanza. En el poema "A.E.S.S." aparece otro aspecto de la misma inquietud proyectada hacia lo desconocido.

El poeta ve el movimiento temporal a lo largo de las acciones de las olas y el crecimiento de un niño. De la fuerza simbólica del mar es receptor el niño. El verdor del mar se traspasa a la "corola" abierta de la esperanza y del potencial del niño-flor en un cuadro vital.

Tras largos viajes el poeta ve reflejado en este niño el progreso temporal no tan fácilmente discernible en su propia fisonomía, y, de nuevo, la angustia se percibe a través de un reflejo de otro ser humano.[13] Dicha situación se expresa en el empleo del adjetivo "más" que mide la extensión a lo largo de un lenguaje casi infantil madurado en las metáforas e imágenes con que termina la estrofa:

> y subían tus meses,
> tus años, uno a uno, de la tierra
> y entrabas en la casa
> con más tiempo en los ojos
> y más piernas,
> un centímetro más que levantaba
> tu corazón de pájaro con trinos
> un poco más hacia el follaje,
> hacia el árbol oscuro de la vida (70).

Se nota que el poeta insiste en el crecimiento vertical, una dirección de frecuente empleo, que refuerza el origen terrestre de todo ser vivo. Es un movimiento intensificado por el "más" adjetival y hecho acumulativo por el follaje del árbol vital.

La última sección del poema presenta una conjetura sobre el futuro del niño proyectado entre lo limitado y lo ilimitado: el astronauta, el nuevo Apolo que continuará el trabajo del poeta, y el triste condenado del "no saber" (71) del litoral "sin castillo ni luna" (ib.). Este condenado es una persona

> ... quebrada como
> el litoral
> herido
> que desangra entre las piedras perdidas
> las llaves de la cólera, la espuma
> del vaivén tumultuoso ... (ib.)

Tanta angustia se resuelve en la persistencia y, luego, en la resignación. Encuentra el poeta el gran ejemplo de tal fuerza en el cardo, pequeña flor azul que abunda en el litoral árido de su tierra.

Esta flor alabada en versos breves se convierte en el símbolo de la persistencia frente al tiempo y a lo desconoci-

do: "como invitando, / como desafiando" (65). El gerundio extiende e intensifica el valor temporal de los verbos "invitar" y "desafiar." Por esta razón, en su soledad invita la contemplación amorosa y desafía las amenazas de la naturaleza que la rodea. La flor delicada sin más defensas que las que brotan de su propio ser ("espinas") establece semejanzas con el poeta. Sus destinos se cruzan y continúan. De esta manera Neruda se tranquiliza y demuestra una marcada resignación frente al otoño y su tristeza.

En "A la tristeza II" tal resignación surge al aceptar la misma tristeza como elemento necesario en su obra.[14] El ala negra cortada y enterrada de la oda elemental se resucita como ente tan importante que se la considera junto a otras palabras de valor positivo: "sol," "miel," "topacio." Este elemento le hace falta para poder seguir adelante en su gran proyecto literario.

La persistencia y la resignación son sus armaduras frente a la angustia metafísica que le acosa. Son los dos medios de movimiento hacia la esperanza. Lo que el poeta resignado ve en la persistencia es un ciclo eterno cuya relación con el hombre se basa en la colectividad. Borrada la lógica temporal sobresale aún más la eternidad del hombre: "Y no han pasado / sino dos siglos desde que lo vi" (79). Mediante estos versos se abre "El pueblo," canto al hombre, al "homo faber," el ser eterno frente a quien el tiempo no tiene significado. Este es el Hombre eterno y colectivo frente al hombre individual. La anáfora de los versos siguientes se basa en el diario existir del Hombre eterno y tranquilo. Su lucha se dirige a la libertad total:

> contra el trigo para que hubiera pan
> contra el árbol gigante para que diera leña,
> contra los muros para abrir las puertas,
> contra la arena construyendo muros
> y contra el mar para hacerlo parir (79-80).

Este es el Hombre cuya obra se destruye y renace porque el constructor sobrevive para renovar su ciclo. El universo nerudiano tanto aquí como en Navegaciones y regresos[15] y Cantos

ceremoniales[16] tiene por su centro el hombre, móvil de todo. El hombre individual puede descomponerse en pedazos, cenizas, y polvos pero el Hombre vuelve para construir de nuevo: permanece "todo imborrable menos él" (80). El "kleinemensch" anónimo, el "alguien," el "aquél," el "pariente," el "padre," o "él" constantemente se renuevan porque hay "ya otros pies en donde estuvo / y los otros pies eran él mismo" (ib.). El Hombre que se había ido simultáneamente "estaba de nuevo" (81).

El trabajo repetidamente colectivo visto en los símbolos positivos del hormiguero y de la hormiga indica que el Hombre "nunca tuvo cementerio." El continuum VIDA-MUERTE-VIDA manifestado en el fluir rápido y sucesivo del ser que nace, muere, y vuelve a nacer encuentra su expresión a través de una larga serie de construcciones negativas:

> nunca sabía nadie que llegaba
> y nadie supo cuándo se moría,
> así es que sólo cuando el pobre pudo
> resucitó otra vez sin ser notado (81).

El Hombre-masa o colectivo frente al hombre individual; el inmortal frente al mortal; y el intemporal frente al temporal son las cifras que equivalen al Hombre íntimamente fundido a su labor y confundido con la naturaleza: "como podía nadie distinguirlo / si era el inseparable, el elemento, / tierra, carbón, o mar vestido de hombre?" (ib.).

Colocado el Hombre-masa en el centro de toda actividad creadora,[17] el optimismo del poeta se entreteje en los versos a través del símbolo colectivo de la abeja. El mensaje feliz llegado por medio de la resignación y la persistencia otoñales conlleva una nota de esperanza en un mundo tan inundado de desesperanza.[18]

La cosmovisión del poeta le permite ver la temporalidad del hombre y la eternidad del Hombre colectivo visto en "su ataúd y resurrecto" (82), centro y "dueño de todas las cosas" (83). Con este ser eterno se identifica Neruda: "parece que estoy solo / no estoy con nadie, y hablo para todos" (84).[19]

II. El retrato autobiográfico

En Plenos poderes la línea autobiográfica se divide a lo largo de dos procedimientos distintos. En el primero el poeta claramente alude a la eventual ordenación de su obra en el Memorial de Isla Negra[20] y el segundo alude a ciertos momentos autobiográficos.

Del primer procedimiento "Regresó el caminante" esboza tal ejercicio al subrayar el ensimismamiento como el medio más eficaz de acudir a sí mismo "para entrar, / para volver a la ciudad perdida" (54) del pasado:

> En mí debo encontrar a los ausentes,
> aquel olor de la maderería,
> sigue creciendo sólo en mí tal vez
> el trigo que temblaba en la ladera
> y en mí debo viajar buscando aquella
> que se llevó la lluvia, ... (54)

Al terminar los últimos versos el indeciso "tal vez" se abandona a favor de un procedimiento más positivo:

> ... , y no hay remedio,
> de otra manera nada vivirá,
> debo cuidar yo mismo aquellas calles
> y de alguna manera decidir
> dónde plantar los árboles de nuevo (ib.).

La repetición de la frase preposicional "en mí ..." se extiende al próximo poema. Aquí Neruda se identifica metafóricamente con el desierto olvidado y seco que lleva debajo de la arena una flor poética cuyas raíces se ahondan en la tierra. El poeta busca aquellas raíces tanto como la "Alstromoería" busca la salida. A través de adverbios de modo y de tiempo el poeta indaga el secreto de dicha flor subterránea:

> Cómo fue aquel trabajo subterráneo?
> Cuándo se unió la forma con el polen?
> Cómo a la oscuridad
> llegó el rocío ...? (58).

Para Neruda el seco ayer se convierte en flores de ideas e inspiraciones, su propia "tierna multitud de alstromoería" (ib.).

Esta elaboración preambiental del Memorial de Isla Negra iniciada a lo largo de "Regresó el caminante" continúa y se intensifica en "Los nacimientos." Sus preocupaciones e inquietudes se originan como resultado de reflexiones sobre la vida y la muerte presentadas mediante una pregunta indirecta. En una enumeración el poeta quiere indagar en el por qué de tantos detalles respecto a la vida:

> Anotando
> los números, los días,
> los años y los meses,
> los cabellos, las bocas que besamos, (30)

Todo lo que tiene que ver con la vida se conserva en la memoria aunque sea en forma incompleta, inexacta, e inconexa. En el momento de la muerte no hay esta anotación. Esta muerte personal pasa simplemente inadvertida. Tantas veces repetida, Neruda insiste en su gran preocupación otoñal, la soledad y el olvido fatales de la muerte.

Al llegar a otro momento de gran desesperación, Neruda ve en el nacimiento la misma falta de detalles. La ausencia del todo detalle del principio y del fin le inquieta al buscar "un nuevo esfuerzo hacia una poesía cíclica que fundiese unitariamente las experiencias del pasado y los requerimientos del futuro."[21]

Esta gran emoción sobre los mínimos detalles demuestra el intento de organizar el pensamiento y el recuerdo, de retroceder el punto más temprano que se conserva en la memoria. Es obvio que el poeta en 1962 piensa en el Sumario, libro donde nace la lluvia que saldrá a la luz un año más tarde: "el primer paso atrás hacia mi infancia" (II, 1110).

Se subraya esta inquietud en la última parte de "Los nacimientos" mediante una serie de infinitivos relacionados con la existencia reducida a acciones vagas que conducen a la triste referencia a su madre muerta en Parral desde hace más de cincuenta años:

y de aquella mujer deshabitada,
la madre que allí queda con su sangre
y su desgarradora plenitud
y su fin y comienzo, y el desorden
que turba el pulso, el vuelo, las frazadas,
hasta que todo se recoge y suma
un nudo más el hilo de la vida,
nada, (31) 22

El recuerdo más temprano del poeta gira alrededor de la mamadre evocado en "A la tristeza (II)" entregada a los pequeños quehaceres de la juventud del poeta. Por eso Neruda precisa del elemento triste para regresar a su pueblo a fin de reunirse no solamente con la evocada mamadre sino también con la lluvia y con la madera.

A través de imágenes superpuestas Neruda crea el efecto de una doble búsqueda infructuosa. La oscuridad propicia para la meditación que él anhela no viene y, sin la inspiración, no encuentra a la mamadre que, a su vez, busca la parafina para iluminar la luz de la memoria de su vasta casa oscura y personal.

me recuerdo
a mí mismo
en la ventana
mirando lo que no era,
lo que no sucedía
y un ala negra de agua que llegaba
sobre aquel corazón que allí tal vez
olvidé para siempre, en la ventana (76).

La tristeza del ser solo y perdido se expresa mediante el ala "negra de agua" que le inunda. El oxímoron de "luz negra" de las lágrimas le devuelve la llave para poder reconstruir el mundo del pasado. Neruda vuelve a ser el niño crepuscular perdido en la lluvia infantil.

La autobiografía alegre de un momento más cercano a la publicación de Plenos poderes se ve reflejada en "A la Sebastiana." La casa construida en Valparaíso refleja el optimismo, la alegría, y el amor de su otoño.

Los versos trazan un movimiento que va del aire puro de los planos a la bandera concreta de su realización. Neruda sigue el vaivén vertical del cielo a la tierra erguida

hacia el firmamento de nuevo. Siempre entre el cielo y la tierra cuelga la bandera, recuerdo y símbolo de la victoria optimista del poeta.

Los elementos empleados por el poeta claramente marcan la doble dirección vertical: "aire," "firmamento," "estrella" frente a "cemento," "hierro," "vidrio," productos que "había que buscar y que vender" (36).[23] Todo el poema es una celebración frente a la alegría del otoño. El tono se evidencia más en los versos dedicados a la búsqueda de las puertas cuya alegría recuerda la de la "Oda a las cosas."[24]

> Me dediqué a las puertas más baratas,
> a las que habían muerto
> y habían sido echadas de sus casas,
> puertas sin muro, rotas,
> amontonadas en demoliciones,
> puertas ya sin memoria,
> sin recuerdo de llave, ... (37).

Las puertas perdidas tanto como el ancla, la madera de "La Bretona," y los viejos mascarones de proa recibieron una nueva vida de proporciones mitológicas que las transforman en alas protectoras: "custodiaréis el sueño de Matilde / con vuestras alas que volaron tanto" (ib.). El amor, la alegría, y el otoño hacen que el poema asuma la dirección del baile vital cuyo ritmo llega a ser el latido de un ser en gestación convertido en la extensión del propio ser del poeta ya parte del universo de casas y plantas.

III. El amor visto a través de la amistad

El poema anterior dedica solamente un verso a la mera mención del nombre de Matilde aunque su presencia llena todo el poema. En Plenos Poderes el amor se dirige a la amistad personificada en dos hombres: Asterio Alarcón y Acario Cotapos.

"A Don Asterio Alarcón" abre con una llamada a los sentidos que se extiende de lo más obvio a lo más creativo."El o-

lor a puerto loco" (44) anuncia una confluencia de olores que originan y trascienden a partir de la realidad porteña de cielo, tierra y mar. El olor a "cola de pescado" comunica la sensación de movimiento y de confusión olfatoria [que] penetra en todo.

El soplo temporal del viento porteño llega a todo. Los escalofríos se sienten en los hogares de la gente humilde de Valparaíso que participa de la llegada de la noche. Los grandes emblemas de la humildad porteña (sábanas, camisetas, y calzoncillos colgados en las ventanas) saludan y despiden el amanecer y el brillo del sol convierte el ojo poético en gran cámara de cine que, en acción rápida,[25] se enfoca en los varios comercios encadenados con gran variedad acústica y material: aliteraciones vocálicas y enumeraciones de zapatos, termómetros, botellas, trajes, ropa, y quesos sugeridores de la cacofonía portuaria. Entre los negocios y los comercios se llega a un "escaparate" para detener el ojo poético en un sólo ser, don Asterio Alarcón.

El contraste que establece Neruda entre dentro y fuera, acción e inacción, tiempo y eternidad florece a través de las referencias a la calle palpitante de vida y las dirigidas al taller del tiempo en suspenso perteneciente al evocado cronometrista entregado al "cardíaco fin de los relojes" (45).

Este hombre llevado a las alturas del mito ("antiguo héroe de los minutos") y envidiado por el poeta ha logrado comprender y controlar figurativamente el fluir temporal dentro de la inmovilidad de su negocio. En esta oda se transforma el relojero en ser divino, gran móvil demiúrgico de la vida porteña. Esta transformación se ve enfocada en la acción precisa de sus manos dedicadas a ordenar el tiempo.

Los pretéritos "vigiló" y "aceitó" introducen una nueva nota sobre el recuerdo feliz de otra época[26] aplicada a la amistad siempre viva en la memoria. Este recuerdo endulza la

melancolía sentida frente a la muerte y al pasar del tiempo. Asterio Alarcón vivía entre "relojes / detenido en el tiempo" (46) y cayó víctima a su propia temporalidad. En imágenes marítimas, Neruda explica el proceso del caer de Alarcón (en rigor, la mujer de Alarcón) como un viejo barco sacado del agua y frente al "transcurrir temible" (47). Esta vida pura entre los tic-tacs de sus relojes se une a la del poeta entre la palpitación de sus versos para trascender toda la temporalidad.

La relación entre dos amigos se estrecha más en la oda dedicada al músico Acario Cotapos.[27] En este poema que recuerda al amigo muerto en Chile unos años antes, Neruda ve en su obra creadora las líneas paralelas de una musicalidad llevada a dimensiones cósmicas. La referencia bíblica a Josúe y la batalla de Jericó atestiguan tal dimensión: " ... de su insurrecta artillería / ... toda el agua despierta, / todo rumor se ha convertido en ola, / todo salió a sonar en el rocío" (48-9). Reducidos a las fuerzas y a los símbolos vitales de agua, ola y rocío, todo se logra traducir en términos de la música o de la poesía tanto en el aire y en las aves como en las bodegas, en los motores y en la electricidad. Todo se ennoblece a través de la transformación poética y musical. Así el poeta y el músico encuentran una semejanza entre los términos simbólicos que los hermanean. Los dos regresan de un centro común de todo poder creador[28] y, por esto, se unen hasta confundirse el uno con el otro a través de un procedimiento paralelo:

> Llega y sopla en su cuerno
> y nos congrega,
> nos cuenta,
> nos inventa,
> nos miente,
> nos revela
> nos ata a un hilo sabio, a la sorpresa
> de su certera lengua fabulosa,
> nos equivoca y cuando
> se va a apagar levanta
> la mano y cae y sigue
> la catarata insigne de sus cuentos (49).

La labor del poeta muchas veces ya presentada vuelve a surgir acompañada del complemento indirecto "nos", el objeto de tal deber. Los verbos indican el empeño: congregar o unir, contar las anécdotas, inventar el proceso creador, mentir, exagerar u ocultar ciertos hechos y revelar otros hechos.

Al leer los versos o al escuchar la música, el lector, o el oyente, se une a la obra mediante "un hilo sabio". "La sorpresa" de la música o de la lengua queda expresada en el estilo, las imágenes, y las metáforas prolongadas hacia la inmortalidad. Todo queda subrayado por la evocación melancólica y nostálgica de los nombres tan queridos como Gregorio, Ramón, y Federico con quienes Cotapos también pasó sus años en España.

> el pavo que viajó a Leningrado
> en brazos del benigno don Gregorio
>
> . . . . .
>
> Ramón con su profundo calamar
> y, sobre todo, la fatal historia
> que Federico amaba
> del Jabalí cornúpeto ... (50).[29]

Cotapos inició cambios en el idioma de la música: "transformaste para mí el idioma / en un derrumbe de cristalerías" (51) que produce tonos y vibraciones de combinaciones y armonías de gran originalidad. Esa amistad se conserva en la íntima unión del hombre y recuerdo inmortalizante: "Ahora,/ escribo un libro de lo que soy / y en este soy, Acario, eres conmigo" (ib.).

IV. La poética: una visión positiva del deber

El poema transicional entre una sección y otra de este capítulo es el "Sumario" (78), resumen de los puntos contrastantes de su poesía y de su vida, que conduce a una visión

positiva de su deber poético. Se observa una alegría frente a su empleo vital en la forma de los "extraños materiales" que esbozaban su obra, de los "tiernos fantasmas," las "categóricas manos minerales," "un viento sin razón," y "la espina de unos besos lacerantes" (78). Estas imágenes nerudianas conducen a una poética de contrastes agudos: tierra, viento, minerales, mar; aquellos elementos que han sido parte del poeta y de su obra. Una por una las imágenes escogidas por el poeta en esta selección profundizan más en su arte creadora: los "tiernos fantasmas" de un mundo surrealista nunca totalmente abandonado; "un viento sin razón" que llevaba la semilla poética a alturas inesperadas; y los "besos lacerantes" que amaban y herían al dejar su cicatriz. Del nivel interior al social el poeta observaba todo sin cambiar nunca en esencia desde las obras juveniles. "Mi deber imperioso de vigía, / mi inclinación a ser sólo yo mismo / en la debilidad de mis placeres" son notas que encuentran su resumen en los últimos dos versos: "por eso -agua en la piedra- fue mi vida / cantando entre la dicha y la dureza" (ib.). Su vida era la del hombre en el tiempo entre risas y lágrimas, dicha y tristeza.

Los poemas dedicados a la poética consideran la eternidad de la obra y el proceso de la actividad poético-creadora. En "Deber del poeta" se advierte la nota reflexiva de un hombre que busca la inmortalidad mediante una poesía abierta a resonancias expresadas en un rico caudal de valores fónicos.

> y un sin fin se oye vago en la insistencia,
> un largo trueno roto se encadena
> al peso del planeta y de la espuma,
> surgen los ríos del océano,
> vibra veloz en un rosal la estrella ... (7).

El poder de la palabra transmite esta eternidad. Los verbos utilizados por Neruda para lograr esta eternidad son los básicos a toda comunicación: oír, conservar, sentir, y recoger incorporados a los versos que claramente establecen su misión otoñal de repartir la esperanza de una inmortalidad.

Frente a los hombres de la tierra y frente a la naturaleza, el poeta se proyecta y se prolonga:

> y yo transmitiré sin decir nada
> los ecos estrellados de la ola
> un quebranto de espuma y arenales,
> un susurro de sal que se retira,
> el grito gris del ave de la costa (8).

El destino del poeta se completa en una armonía otoñal. Vivir, morir, y poetizar garantizan su reintegración al continuum eterno. La muerte es física y su canto es espiritual. Con confianza está "preparando para cantar / y para morir" (41) ontológicamente. Al final del poema "Para todos" la actitud se resume: "no es cuestión de dejar a nadie ... / y si escuchas bien, en la lluvia, / podrás oír / que vuelvo y me detengo" eternamente renovado a través de sus versos cantados en otras bocas (42).

Poemas para transmitir las buenas noticias de la inmortalidad llevan a Neruda a celebrar la fuerza de la milagrosa sustancia vital encerrada dentro de la palabra poética. La utilidad de esta palabra poética asume proporciones de la vida misma. En los versos iniciales del poema "La palabra" abundan vocablos como nacer, crecer, palpitar, sangre, cuerpo, labios, y boca que identifican a la palabra tan viva y tan parte del ser que las pronuncia. El predominio de pretéritos como "creció" y "voló" indica lo ya iniciado o las palabras destinadas a ser el consuelo y la salvación del hombre. Esta palabra libre de los confines del tiempo y del espacio se mueve en una acción continua de generación a generación a través de "padres muertos," de "errantes razas," y de "territorios que se hicieron piedra" (9).

Mediante la transformación, la palabra se convierte en semilla sembrada por cada generación al volver dolorosamente a la tierra y crecer de nuevo en otra parte donde "nueva tierra y agua reunieron" (ib.).

Esta es la eterna herencia de la palabra, vínculo y puente entre las edades de hombres enterrados y la nueva aurora de los nuevos seres no nacidos aún. La idea de puente

o vínculo se extiende al mayor desarrollo de una palabra cuyo gemido original en las tinieblas de lo informe continúa con la fuerza de una catarata cósmica. En todo es el adverbio "aún" que sirve de eje-móvil de las estrofas y mide el proceso continuo de la primera palabra repetida, amplificada y convertida en un idioma capaz de contar la vida del pueblo: "Todo fue nacimientos y sonidos: / la afirmación, la claridad, la fuerza, / la negación, la destrucción, la muerte:" (10).

La palabra, gemido preñado, nace y se convierte en sustancia vital: "sílaba" y "cadera" de "larga luz y dura platería, / hereditaria copa que recibe / las comunicaciones de la sangre" (ib.). A través de la imagen poética Neruda trasmite los componentes de la palabra: sílaba o elemento básico a todo sonido; "cadera" de luz y de la dura platería o fuente de orígenes y de valor estético de gran brillo y fecundidad; y "copa" comunicante que transmite de boca en boca una eterna serie de palabras que se hace idioma vital y universal.

Al llegar al poeta, Neruda asume el papel de escultor o alfarero o carpintero que recorre, elabora, borra, tacha, y vuelve a hacer la palabra en busca de la expresión adecuada:[30] "me embelesan sus líneas y navego / en cada resonancia del idioma" (11). Las palabras llegan a ser parte de sí mismo, su razón de ser ("pronuncio y soy"). La palabra sigue siendo una fuente continua de vida milagrosa. La palabra se convierte en verbo y en idioma, "la sangre que expresa su substancia" (ib.). A través de esta sangre la transformación es aún más vital. La palabra se convierte en agua pura y cristalina del manantial según la anástrofe final: "dan cristal al cristal, sangre a la sangre, / y dan vida a la vida las palabras" (ib.).

Animado por las palabras, Neruda el escultor, alfarero, y carpintero se ve en términos del "constructor de quimeras," de una poesía de distintas formas que le otorgarán la inmortalidad.[31]

Con las palabras y la realidad que comunican, el poeta sigue siendo intérprete de todo un mundo. En el poema "Inda-

gaciones" los verbos preguntar, saber, andar, responder, contestar, y conversar se resumen en el verbo titular, indagar. Tal es la profundidad de su investigación íntima de la existencia.

Desde el principio surgen datos sobre su arte o técnica en la forma de una búsqueda cuyo enfoque es universal. La conclusión que resulta es que "nada era vacío" (57): todo tiene significado y sustancia vital.

> cada pie que pasó por un sendero
> dejó escrito en la piedra un telegrama
> y la ropa en el agua del lavado
> dejó caer en gotas su existencia: (ib.).

Su comunicación entre lo animado y lo inanimado, entre hombres, sillas, y piedras asume la dimensión múltiple de tanto ver, conocer, y andar.

Los resultados de su indagación dan frutos por vías emocionales. El no entender y el no saber de los poemas anteriores han sido sustituídos y el mensaje negativo y lúgubre del "apenas veo" y "conozco poco" residenciarias (I, 214) aparecen vencidos por un mundo más positivo al borde del conocimiento total. La conversación con "cosas rotas, / con utensilios demasiado amargos, / con grandes bestias a menudo podridos / y con mi acongojado corazón" (I, 211-3) ya parece remplazada por el mensaje positivo de la conversación íntima y universal a pesar de una crítica, muchas veces, adversa.

Como se expresa en el poema titular del libro, "Plenos poderes" (85) su deber es seguir y cantar a lo largo de su nuevo tono basado en el verso: "la sombra esculpe la luz", la destrucción la construcción, lo negativo lo positivo. Todo es poetizable y poéticamente parte de él. Por esta razón la muerte le abre "la ventana de la vida" (86). El hablante, el poeta, y el hombre es un ser de contrastes que en plena luz camina por la sombra en completa exaltación de todas las pasiones.

V. La ideología

En la celebración de lo poetizable de todo, hasta la muerte adquiere cierto valor positivo que acentúa la tristeza de su condición de vivo. El difunto pobre, el Simón Caraballo de sus versos vive una vida hecha un largo sufrimiento triste. Todo se expresa mediante la geminación formada por la combinación "pobre pobre" subrayada a través de los versos: "Tan mal anduvo siempre / que es la primera vez / que habita este habitante" (33).

En estos versos aparece una enumeración de lo negado: casa, terreno, alfabeto, sábanas, asado, hogar, educación, comida. Sin residencia fija y dedicado al vagabundeo constante, el viaje hacia la muerte en una lenta agonía de pobre se extiende desde su nacimiento: "se fue muriendo de no tener vida, / se fue muriendo poco a poco / porque esto le duró desde nacer" (ib.).

En "La balada a Simón Caraballo", Guillén denuncia la política local pero aquí la censura llega a extremos universales. Ya muerto el pobre pobre, el poeta ateo puede burlarse del cielo en que no hay nada compartible a un ser terrestre. Así tanto en su muerte como en su vida su herencia es igual, nada. A través de la burla Neruda anula todo y el pobre "por fin tendrá lo suyo" o el alivio de su propia caja de muerto y, por eso, el descanso: "bien seguro en su caja y bajo tierra / Ya no se mueve para defenderse, / ya no combatirá por un salario" (34).

La censura llega a su punto máximo en la procesión funeral mediante otro juego de contrastes. El peso moral del difunto es grande mientras que el físico es "de puro hueso y de ojos negros" (ib.). El pobre pobre llevó una vida limitada al trabajo duro intensificado en el poema por los gerundios en versos paralelos que parecen dar orden monótono a su vida: "cavando eriales, arañando piedras, / cortando trigo, remojando archilla, / moliendo azufre, transportando leña" (ib.).

No pesaba en vida, su peso de muerto es grande debido

al sufrimiento y a la explotación universales puesto que el difunto pobre es una figura mundial. Su peso no consiste en lo que tenía sino en lo que se le debía "Ahora nos damos cuenta que cargamos / con lo que no le dimos, y ya es tarde:/ nos pesa y no podemos con su peso" (35).

[1]Esta cita y las otras textuales provienen de Pablo Neruda, Cantos ceremoniales (Buenos Aires: Losada, 1961). Las citas se colocan entre paréntesis al final de la cita. Lo subrayado de dichos versos es nuestro.

[2]Federico García Lorca, "Presentación de Neruda" en Pablo Neruda, Antología poética (Santiago: Nascimento, 1957), p. 440.

[3]Véase nuestro estudio del poema dedicado a Víctor Hugo en Las piedras de Chile.

[4]César Fernández Moreno, Introducción a la poesía (México: Fondo de cultura, 1962), p. 11.

[5]Véase las referencias antifranquistas.

[6]Pensamos en el poema "Sólo la muerte."

[7]Hay posibles antelaciones de la temática entre dicho poema y una novela escrita por Victor van Hagen, The four seasons of Manola.

[8]En Infancia y poesía el poeta comenta que cuando era joven, grababa sus iniciales en los troncos de árboles, Este acto se interpreta como inmortalizante siete años más tarde.

[9]El proceso es el opuesto al que utilizó la barroca Sor Juana Inés de la Cruz en el Primero sueño. Véase Juana Inés de la Cruz, Antología (Madrid: Anaya, 1965), pp. 69-72.

[10]Véase Primero sueño, pp. 47ss. que se refieren también a la mitología celeste.

[11]Las Memorias presentan la misma fascinación por el espectáculo nocturno cuya referencia a las "colosales figuras" paralela lo comentado de Cantos ceremoniales (89).

[12]El tema genésico vuelve a aparecer en La espada encendida.

[13]Véase nuestro estudio de La Barcarola cuyo episodio "Terremoto en Chile" toca de nuevo el mismo tema.

[14]El "Arte poética" de la primera Residencia menciona la furia del viudo no resignado a la defunción de la esposa. Aquí se aplica la misma emoción al mismo estímulo.

[15]Véase nuestro estudio de "La insepulta de Paita" en Cantos ceremoniales.

[16]Véase La espada encendida.

[17]Todo aquí recuerda el viaje en tren descrito en Navegaciones y regresos, p. 124.

[18]Mientras que"espiga" y "uva" señalan tal delicada ternura, la referencia al "mar" se ajusta al subconsciente del poeta, gran almacén de tantos recuerdos desordenados.

[19]El segundo es Delia del Carril y el tercero, y más profundo, es Matilde Urrutia.

[20]Ese tono se desarrollará en nuestro estudio de Las manos del día.

[21]Véase la relación Neruda-Darío en La Barcarola.

[22]Mediante el desdoblamiento del yo, el poeta se dirige al tú juvenil, hermano joven de su ser de adulto.

[23]Referencias al "alter ego" se encuentran en Emir Rodríguez Monegal, El viajero inmóvil, p. 321.

[24]Toro, pueblo español.

[25]Véase Cirlot, Diccionario de símbolos, en que estas propiedades atribuidas a los números aparecen, pp. 340-5.

Plenos poderes

[1]Estas y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda, Plenos poderes (Buenos Aires: Losada, 1962). Las páginas de las referencias se colocarán entre paréntesis después de la cita. Lo subrayado de los versos es nuestro.

[2]Estos versos se abren a otra interpretación que se verá más adelante.

[3]Véase Estravagario, "Regreso a una ciudad," p. 18.

[4]Véase Las piedras de Chile, p. 109.

[5]La filosofía de Berkeley se resume en las siguientes palabras: "El fundamento de la noción de la existencia se halla en la noción de percepción. Berkeley llega con ella a formular su tesis: 'Esse est percipere et percipi' o ser es percibir y ser percibido." Para Schopenhauer "el paso del mundo como representación al mundo como Voluntad se halla constituído por la intuición de la propia voluntad del sujeto ..." Véase J. Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, I: 204 y II: 627.

[6]Véase Cantos ceremoniales, "Fin de fiesta," p. 109.

[7]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a la gran muralla en la niebla," P. 66.

[8]Véase Cantos ceremoniales, "Fin de fiesta," pp. 109-111.

[9]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a las alas de septiembre," p. 16.

[10]Véase en este libro "La primavera," p. 43 que canta el mismo fenómeno.

[11]Véase los mismos temas en Estravagario, "Regreso a una ciudad," p. 18, Navegaciones y regresos, "Regresos," p. 107, y Las piedras de Chile, "Donde cayó el sediento," p. 66.

[12]Véase Estravagario, "Vuelve el amigo," p. 115.

[13]Véase Cantos ceremoniales, "Sobrino de Occidente," pp. 10-11 que hace la misma alusión.

[14]El contraste es fuerte si se considera la "Oda a la tristeza" de las Odas elementales en que la tristeza, elemento innecesario, se ve en términos negativos: "escarrabajo / de siete patas rotas, / huevo de telaraña, / rata descalabrada, / esqueleto de perra ..." (I, 1185).

[15]Véase Navegaciones ..., "Oda a la silla," p. 112.

[16]Véase "Cataclismos," pp. 75-83 y "Fin de fiesta," pp. 109-111 del mismo texto.

[17]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a la silla," p. 112.

[18]Véase Fin de mundo (1969).

[19]La misma idea se encuentra en "Para todos" cuyos versos inciales anuncian: "Contigo estoy sin verte / desde hace tiempos y hasta el fin" (41).

[20]El poema "Adioses" (39) marca la decisión a favor de un regreso definitivo al poema cíclico.

[21]Hernán Loyola, Antología esencial, p. 32.

[22]Triste y agonizante porque su vuelta a la raíz materna se logra, según Infancia y poesía a través de una fotografía y unos versos escritos por ella y guardados en un inmenso baúl (I, 28).

[23]Favorece Neruda el "fierro" del habla común de los constructores por encima del culto "hierro" lo que subraya la acción de vender y "buscar".

[24]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a las cosas," p. 41.

[25]Tomás Navarro Tomás, Manual de pronunciación española (Nueva York: Hafner, 1966), pp. 238-241.

[26]Las Memorias revelan la historia del origen del poema. "En otra ocasión vi sufrir a don Asterio. Es un viejo relojero que ya tiene muchos años; es el mejor cronometrista de Valparaíso. Compone todos los cronómetros de la armada. Su mujer se moría. Su vieja compañera. Cincuenta años de matrimonio. Pensé que debía escribir algo sobre él. Algo que lo consolara un poco en tan gran aflicción" (318).

[27]En las Memorias es el "inenterrable" y "un ser resplandeciente que nos regalaba una estrella cada día" (383).

[28]En versos de una igual riqueza de sonido aliterativo tales motivos vuelven a ocurrir de nuevo surgidos del mismo centro ígneo de luz transformado en una fuga centrífuga cuyo logos es el fuego creador (51).

[29]Aclaran las Memorias la alusión al fabuloso animal inventado por Neruda para referirse a los ronquidos de Cotapos mientras dormía en un cuarto contiguo al del poeta (380).

[30]En las Memorias se elabora esta misma teoría: Las palabras "son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema ... Las agarro al vuelo cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas .... Y entonces las revuelo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto ... las dejo como estalactitas en mi poema como pedacitos de madera brunida, como carbón, como restos de naufragio, regalo de la ola ... Todo está en la palabra" (77).

[31]Este proceso se ve por igual en Estravagario,"Testamento de otoño," p. 75 y en Cien sonetos de amor, sonetos LVII á LX.

CAPITULO V

EL MEMORIAL DE ISLA NEGRA

I. "Donde nace la lluvia"

Para conmemorar el cumpleaños del poeta, se publicó el Memorial de Isla Negra cuyos cinco tomos marcan la cumbre de su etapa intimista.[1] Es una "obra que marca distintas épocas de su vida y de su evolución literaria"[2] desde su juventud hasta 1965. Este poemario deja vislumbrar el florecer del ánimo otoñal e intimista del poeta chileno-umiversal que hace "el inventario total de su nueva piel de otoño"[3] y explora sus alegrías y tristezas. Este intento de elaborar el inventario se estudió a través del sentimiento hondo y personal de los Cantos ceremoniales y, por igual, mediante los versos escritos "a puro sol, a plena calle"[4] de Plenos poderes.

Desde que cumple los cuarenta años siente la necesidad urgente de volver la mirada hacia sus orígenes y de organizar su vida en secuencias autobiográficas. El primer indicio aparece en el último capítulo del Canto general (1950), "Yo soy". A la misma época pertenecen una serie de conferencias en prosa sobre su vida y su poesía una de las cuales, según nuestro juicio, es el bosquejo en prosa de la temática del primer tomo del Memorial, "Donde nace la lluvia". De manera parecida a la del Proust de A la récherche du temps perdu, Neruda anhela volver a encontrar la clave de su ser. Reconstruye en sus versos algunos episodios capitales de su existencia con precisión y veracidad aunque, a veces, sin adherirse al estricto orden cronológico desde el tercer tomo. En Memorial de Isla Negra los hechos comunicados concuerdan con lo que se sabe de la biografía del poeta pero, como atestigua

Neruda (II, 1122) es, en rigor "una crónica lírica fragmentaria de su total realidad biográfica (humana, literaria, política)."[5] Es una evocación del presente y del pasado en que escribe la crónica "de los días que fueron y también la crónica de los días que son".[6] Presente y pasado barajados y mezclados tanto que hay un solo golpe de emoción cuya base temporal es el tiempo pasado y perdido reunido en el presente.[7]

La gran fuente del primer tomo del Memorial de Isla Negra es la breve conferencia dictada en 1954, Infancia y poesía (I, 25-35) cuya antelación es Anillos (1926). Este antecedente presenta valiosos puntos de referencia en dos de sus capítulos: "Provincia de la infancia" y "Soledad de los pueblos". A través de estas secciones la materia es la misma desarrollada casi treinta años más tarde: el hombre y la naturaleza.

"Provincia de la infancia" es una visión casi completa de la fecundidad de su provincia. Es la sombra de la provincia hecha más intensa por el sentimiento frente a la lluvia y el viento de su primera juventud.

> lluvia caída de todas partes, oh triste prodigadora inagotable. Aullaban, lloraban los trenes perdidos en el bosque. Crujía la casa de tablas acorraladas por la noche. El viento a caballazos, saltaba las ventanas, tumbaba los cercos; desesperado, violento, desertaba hacia el mar (ib.).[8]

En "Soledad de los pueblos" el joven Neruda, rodeado de los olores terrestres, siente caer una lluvia amiga y compañera que le inspira un momento de alta prosa poética: "... soy tu centinela, el que despierta a tu llamado en la aterradora tormenta terrestre ... mientras caes sobre los caminos y los caseríos y resuenas como persecuciones de campanas, y mojas los frutos de la noche, ..." (I, 147).

Desde una edad temprana Neruda lleva dentro de sí la gran sombra de la provincia y cierta conciencia de sus raíces.[9] Así el "corazón del indomable Arauco"[10] se hace muy visible en el Neruda "poeta natural de aquellos bosques sombríos" recordados "con empapada fuerza" (II, 35). La lluvia, las mon-

tañas, los bosques, el pobre conductor de trenes, y la madre siguen presentes en su memoria (II, 33-4). La naturaleza y el hombre, la juventud y Temuco, la infancia y la poesía forman las grandes constantes de su obra anterior y posterior.

Infancia y poesía es el más cabal análisis de su propia poesía.[11] Es una identificación con la naturaleza expresada en una prosa de grandes aportes poéticos. Su niñez por los campos y los cerros, por los bosques y por los ríos es el asunto de su conferencia de 1954.

> ... en apariencia, esas páginas solo contienen un conjunto de recuerdos infantiles que, o se relacionan con el nacimiento de la poesía o conllevan un particular valor poético. El poeta parece haber practicado entonces una selección de sus experiencias infantiles para mostrar únicamente aquellas que poseían significación poética presente o futura. 12

Es la infancia de Neruda vista desde la madurez. Una visión en que "la autenticidad evocativa y el moldeamiento creador de lo evocado"[13] están estrechamente unidos. A través de la transformación, o "transfiguración"[14] el poeta procede no solamente a "encantar" su infancia sino también a volver a la realidad, a "descantarla".[15] Un ejemplo de ese procedimiento es la referencia hecha al sombrero de hule verde que se convierte en loro (realidad transformada, transfigurada, o encantada) que se vuelve sombrero (imagen encantada realizada) para convertirse de nuevo en loro:

> Había en mi casa también un baúl con objetos fascinantes. En el fondo relucía un maravilloso loro de calendario. Un día que mi madre revolvía aquella arca sagrada yo me caí de cabeza adentro para alcanzar el loro ... (I, 28).
>
> Esta vez llovía implacablemente y nada más formidable que el sombrero de hule que parecía un loro ... (I, 29).
>
> Apenas llegué al galpón en que corrían como locos trescientos forajidos, mi sombrero voló como un loro. Yo lo perseguía y cuando ya lo

> iba a cazar volaba de nuevo ... nunca lo volví a ver (I, 29-30).

Tanto aquí como en otras partes el lector se enfrenta al desarrollo vívido y libre de momentos del cruce entre la prosa y la poesía en cuanto a la entonación, el ritmo, y el completo dominio de los nexos lógicos del lenguaje. Dichos recursos permiten el recuerdo de personas y momentos ya alejados en el tiempo y salvados del olvido, sean el padre y la madre, o los cisnes y los chanchos, o el conejito de fieltro blanco. Así las anécdotas y los episodios giran alrededor del retorno cíclico o de la esperanza de la salvación.

Al empezar "esta historia de aguas, plantas, bosques, pájaros, [y] pueblos" (I, 25) que es la poesía, se da cuenta inmediatamente de una vuelta de los orígenes de su canto. El primer volumen del Memorial de Isla Negra define la atmósfera sentimental más íntimamente relacionada con el poeta. Es esta lluvia la que nace a través de la presencia de la naturaleza y la que le penetra hasta el punto de formar parte de los sentimientos del poeta: los amores, los dolores, la muerte, y la condición humana.

Cronológicamente el libro se extiende desde los primeros recuerdos de la infancia hasta su separación de los bosques y los ríos para empezar su vida estudiantil en Santiago. Los últimos poemas del libro, los más importantes, comunican la sensación de una mutilación dolorosa del poeta debido a la pérdida de su paisaje natal y esencial al abrirse otra etapa en sus experiencias vitales.[16]

En la primera parte del estudio se señalaron los cinco puntos de orientación hacia los cuales se dirigía la poesía del poeta desde 1958. Al entrar en este capítulo los mismos cinco puntos vuelven a surgir desde la perspectiva autobiográfica, el hilo común que penetra las demás direcciones.

Presentes se advierten la dirección metafísica que siempre alterna entre la angustia y la esperanza frente a las inquietudes que más le preocupan: el tiempo, la muerte, y la

inmortalidad; el amor dirigido a los padres; la elaboración del cosmos poético nerudiano; y los principios de una conciencia de la triste condición humana que se despierta entre el período del adolescente y el del adulto.

I. La inquietud metafísica entre angustia y esperanza

El poema inicial es una vuelta al mundo de la infancia, Parral, donde la tierra se impone sobre el hombre, donde la tierra tiene historia, y donde lo telúrico resulta el determinante del ser.

La tierra, los niños, la uva, y el vino forman la verdad natural del pueblo natal.[17] En versos de una gradual reducción Neruda va de la alegría de una tierra fecunda en vides a una gran ausencia. En los versos citados se advierte una reducción de lo material y de lo físico que acaba en una referencia al polvo. La ausencia humana vista mediante los "muros de adobe", los "retratos en los muros", y los "muebles desvencijados" se convierte a lo largo del tiempo agonizante en una ausencia total; un "silencio" cortado por la mínima esencia negativa de las moscas, a su vez, convertidas en lo impotente del polvo, el no ser por excelencia.

> Y así muros de adobe,
> retratos en los muros,
> muebles desvencijados
> en las salas oscuras,
> silencio entrecortado por las moscas,
> todo volvió
> a ser polvo: (10)[18]

Esta angustia frente al tiempo y a la muerte se transforma en una esperanza mediante una muerte vista como necesaria. Los antepasados cumplieron un destino cíclico al volver a la tierra para fecundar el polvo lo que asegura una continuidad de las vidas y, por ende, de la vida. La participación en el continuum vida > muerte > vida se da mediante la

reintegración a los elementos y una vuelta a esta zona subterránea donde mediante el silencio y el tiempo, el vino se convierte en la sangre vital. A través de la transformación vino-sangre, los muertos se transforman en los vínculos fecundos de la naturaleza.

La muerte necesaria se precisa al hacerse más íntimamente ligada al poeta. Al meditar sobre la madre que nunca conoció, ella se convierte en sustancia onírica. Neruda, el nuevo Orfeo, desciende a la profundidad de su subconciencia para buscar a la mujer que quedará siempre "huraña y evasiva / entre las sombras" (11). Por esta muerte el poeta ve la constante renovación de la naturaleza en una "tierra cargada de uvas / que nacieron / desde mi madre muerta" (ib.). La muerte, una vez angustiada, surge como la raíz de todo lo vital.

El mismo movimiento de la angustia a la esperanza se advierte en "Primer viaje". De las casas blancas de adobe siempre vacías, la familia del poeta se traslada a las casas de tablas de madera. Entre estas casas comienza la relación entre el poeta y la naturaleza.[19]

Allá "los ojos y las hojas" (15) se confuden y desde aquel verso la identificación entre poeta y paisaje se intensifica en el "amor maderero" (I, 30) que siempre cantará mediante una cosmovisión en que todas las cosas se funden en un inmenso mundo verde a donde todo confluye y de donde todo procede en una germinación continua.

La esperanza frente a la renovación se encuentra en los versos dedicados a las erupciones volcánicas que lograron destruir Temuco en 1906-7. En su conferencia en 1954 contaba como "las casas ardían como cajitas de fósforos. (...). No quedó más, pero si los sureños saben hacer algo de prisa, son las casas" (I, 30). De nuevo entre las destrucciones y las construcciones[20] el poeta se encuentra con los poderes cíclicos del pueblo, lo humano por encima del hombre.

el serrucho y la sierra
se amaban noche y día

cantando
trabajando (16).

El hombre y la naturaleza aparecen en completa armonía e identificación. La aliteración estridente de serrucho, sierra, y cigarra fecundados por la caída rítimica de la lluvia "moliendo frío y aserrín y aroma" (ib.) entran en su recuerdo y se someten a una "demora contemplativa".[21] Esta construcción a base de gerundios[22] implica una reflexión dentro de la cual entraban las acciones como parte de una gran totalidad.

La inquietud metafísica frente al tiempo se comunica en los versos de rápido transcurso encontrados en "Colegio de invierno" cuyo oscuro simbolismo freudiano marca el nacimiento del adolescente. El adverbio temporal "luego" marca este nuevo nacimiento. Para el poeta otoñal es un momento vago e impreciso expresado por "algo" y "o". El yo otoñal del poeta se dirige al tú primaveral en una yuxtaposición genial. Se fijará en el verbo-eje cambiar que vuelve a insistir en el movimiento cronológico tanto en la tierra como en el hombre:

todo cambia:
algo rodó del cielo
se desprendió una estrella
o palpitó la tierra
en tu camisa,
algo increíble se mezcló a tu arcilla
y comenzó el amor a devorarte (41-2).

Cielo, estrella, tierra, arcilla son los términos que marcan la estricta unión entre el hombre y la naturaleza que, a través de la marcha cronológica manifiestan cambios.

Se vuelve a contemplar este transcurso de niño a adolescente en el poema "El sexo" cuya insistencia en la luz borrosa de un crepusculario marca el desvanecimiento de la juventud convertida en el nuevo día y en un nuevo movimiento. Dos muchachas "llenas de dientes y ojos" y "llenas de luz" convertidas en dos "pequeñas guitarras" (46) lo llaman y asumen la simbólica dimensión de la "condición lírica".[23] Se incorpora al verso una anáfora intensa que acentúa la gran soledad

de un pueblo cuyos únicos habitantes son el poeta pasivo y las dos niñas-guitarras activas. La actividad de estas niñas "se desarrolla" en una serie acumulativa llegada a su cumbre en la Panadería, el escenario de la pérdida de la inocencia juvenil.

> y yo crucé
> la calle, el desvarío,
> temeroso
> y apenas
> llegué
> me susurraron,
> me tomaron las manos
> me taparon los ojos
> y corrieron conmigo
> con mi inocencia
> a la Panadería (46).[24]

Al entrar en esta "grave casa del pan, deshabitada" (ib.), en este "silencio de mesones" (ib.), el poeta siente un temor sobrecogedor que se calma mediante la presentación de un nido "de huevecitos celestes" caído y reducido a una "fragancia y estructura" (47-8) lo que marca el cierre del desvanecimiento de la juventud y el avanzar del tiempo entre construcciones y destrucciones. Vuelto al mismo verbo-eje y a la misma referencia imprecisa, anuncia el cambio ejercido en él:

> yo sentí que cambiaba
> algo
> en mi sangre
> y que subía a mi boca,
> a mis manos,
> una eléctrica
> flor,
> la
> flor,
> hambrienta
> y pura
> del deseo (48).

Los poemas estudiados hasta este momento se dirigen al cambio temporal ejercido en el poeta y en su circunstancia. "El niño perdido" representa la cima de esa angustia y melancolía del tiempo. Inspirado por el título de un poema escrito por el inglés William Blake traducido ya por Neruda el tema del niño perdido en la lluvia temporal se convierte en

la clave del resto de los poemas incluídos en la primera dirección. El adjetivo perdido vuelve a aparecer a través de sinónimos de fuerza igual: desaparecido, ausente, destruído, olvidado, caído, muerto y a través de adjetivos de impacto menor: confuso, secreto, indeciso, enlutado. Todos giran en torno a la soledad y la enajenación para contribuir a una visión unificadora del mundo advertida ya en obras de tanta anterioridad como Crepusculario y las Residencias.

Identificado ya con la naturaleza, Neruda vuelve a insistir en un proceso de crecimiento temporal que se puede medir primero en la naturaleza sola "como de un pasto largo" (69) y el "duro pistilo" (ib.) y, luego, en la confluencia de hombre y naturaleza: "la madera del hombre" (ib.). El proceso de la progresión de la infancia a la adolescencia se expresa mediante dos adjetivos "lenta" y "largo".

Al alternar pronombres y personas verbales entre el "Quién" y el "Qué" y entre las personas de yo a nosotros, el poeta busca volver a aquel ser del pasado, "¿Quién fui?, ¿Qué fui? y ¿Qué fuimos?" (69) no encuentran respuesta y al cambiar del pasado definitivo el imperfecto continuo, concluye que no fuimos, sino que éramos. Empieza el ser en el pasado y sigue hasta este momento. "Otros pies, otras manos, otros ojos" forman lo que somos. Es la transición vista como una modificación de su ser. La yuxtaposición separa en seres distintos al poeta otoñal del niño.[25]

Los versos 9-15 de "El niño perdido" representan un monólogo del ser otoñal dirigido al joven primaveral: "Todo se fue mudando hoja por hoja en el árbol" (69). El ser cambia tanto como el árbol de estación a estación, de lo interior a lo exterior: piel, pelo, memoria. Así el niño que "pasó corriendo / detrás de un río, de una bicicleta" (ib.) se incorpora al movimiento constante del fluir hacia el cauce y el movimiento vertical de la rueda. El tú de la yuxtaposición ya no existe. Se transformó en otro ser que ya no contempla el río y que ya no juega con la bicicleta a favor del papel adolescente de un pasajero "de los vagones de la vida"

(69). El poeta logra extender dos palabras "río" y "bicicleta" primero como símbolos temporales y después como dos recuerdos de una condición juvenil que marcaba la inocencia. La conversión del niño a pasajero conlleva más responsabilidades y una separación de sus raíces sentimentales.

El dolor melancólico frente a este tiempo que cambia se intensifica al emplear el poeta dos sustantivos que señalan un cambio que, aunque iniciado por dentro, altera la forma exterior: "la máscara (forma) del niño fue cambiando" (70) mientras que la esencia, el ser humano, quedaba vivo como el mismo ser. El proceso hacia la madurez se vuelve a considerar desde otro punto de vista y la máscara se convierte en un traje prestado que ya no sirve. De Temuco a Santiago el joven llegó a "rostros crueles" (70) y a "mujeres-interesadas" (ib.). La pureza se convirtió en impureza. El niño pasó a ser adolescente. El extranjero había llegado.

> y de repente apareció en mi rostro
> un rostro de extranjero
> y era también yo mismo:
> era yo que crecía,
> eras tú que crecías
> era todo
> y cambiamos
> y nunca más supimos quiénes éramos (ib.).

El niño convertido en adolescente y extranjero es la misma persona vista a través de distintas y remotas épocas. Por eso, el *yo* y el *tú* parecen distintos a pesar de ser lo mismo. La emoción de los últimos versos es total.

> y a veces recordamos
> al que vivió en nosotros
> y le pedimos algo, tal vez que nos recuerde,
> que sepa por lo menos que fuimos él, que hablamos con su lengua
> pero desde las horas consumidas
> aquél nos mira y nos reconoce (71).

En "El niño perdido", Neruda, a los diecisiete años, sale de Temuco en el tren nocturno para empezar sus estudios en el verano de 1921.

> Provisto de un baúl de hojalata, con el indispensable traje negro del poeta, delgadísimo y afilado como un cuchillo, entré en la tercera clase del tren nocturno que tardaba un día y una noche interminable en llegar a Santiago.[26]

La ruta del tren por zonas y climas aún guardaba para el poeta un "extraño encanto".[27] En este viaje nocturno cada estación mide un momento determinado del tiempo hacia la vida impura del adulto. Pronto, las mismas estaciones se pierden en la lluvia y el joven se siente aislado y perdido: se le fue la infancia y perdió el campo. El poeta otoñal se transforma en participante de un doble recuerdo. El primero es cuando medita sobre el hecho de acostarse solo, triste, sin familia y el segundo recuerdo es el de la "cama que no aprendió a esperarme" (99) lo que aumenta su emoción. El dolor de la soledad vuelto a vivir a través del recuerdo del poeta se expresa:

> ... cuando desperté
> sentí un dolor de lluvia:
> algo me separaba de mi sangre
> y al salir asustado por
> la calle
> supe, porque sangraba,
> que me habían cortado las raíces (ib.).

Allí "la soledad, la nostalgia,y el extrañamiento atacan al muchacho"[28] que va a Santiago como una sucesión de cajas en las que la gente se encierra día y noche para comer mal y ser devorado por chinches.

En Farewell y los sollosos Neruda caracteriza esta ciudad como un "Barrio sin luz" en que abundan "hollines y venganzas", una "cochinada gris de los suburbios", y una "oficina que encorva las espaldas" (I, 55). En los "Crepúsculos de Maruri" la pregunta se une a la emoción que se vuelve a experimentar:

> y por qué esta bruma
> - plúmula, trémula -
> beso de lluvia
> - sensitiva -
> cayó en silencio - y para siempre -
> sobre mi vida" (I, 60).

Las alusiones a los crepúsculos de este poemario juvenil forman un vínculo entre el poeta y la naturaleza temuquense durante su estancia en Santiago. La tristeza del momento se vuelve a considerar en "La pensión de la calle Maruri" a través del mismo estado de ánimo. Los muertos le comunican un sentido de angustia existencial. La vida se percibe como la desorientación de alguien "cuya alma es un carrousel vacío en el crepúsculo" (I, 66). Los versos "yo no sé por qué estoy aquí, ni cuando vine" (103) comunican el estado de ánimo del poeta deprimido: "Tengo miedo. La tarde es gris y la tristeza / del cielo se abre como una boca de muerto" (I, 68).[29]

En "La pensión de la calle Maruri" se subraya el hecho de que la intimidad del campo y del pueblo no se encuentra en Santiago. Se advierte cierta frialdad: "Las casas no se miran, no se quieren" (103). Todo es sucio, gris, y frío contemplado a través de un fondo de bruma y de lluvia en la más abyecta soledad. La "boca de muerto" del Crepusculario ya se lo tragó y se convirtió en el hueco encerrador de una mina o de una cueva subterránea.

> Abro mi libro. Escribo
> creyéndome
> en el hueco
> de una mina, de un húmedo
> socavón abandonado (103).

Sufre la soledad del prisionero existencialista "con la puerta abierta" (ib.) y su autorretrato vuelve a un tema familiarmente angustioso: "Soy estudiante triste perdido en el crepúsculo" (104), condenado a una vida cansada limitado a dos eternas direcciones: "y subo hacia la zona de fideos / y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente" (ib.).

II. El amor dirigido hacia el padre y la mamadre

Antes de que el amor se dirija a otros seres fuera del ambiente familiar, Neruda recuerda, con gran claridad, las

primeras manifestaciones del amor filial. A través de dos poemas de gran elaboración poética, el recuerdo del poeta vuelve a ser feliz cuando, por unos breves instantes, los padres muertos por casi dos décadas aparecen de nuevo en los versos del Memorial de Isla Negra.

Doña Trinidad Candia Marverde es la madrasta de Neruda, que prefiere la infantilmente tierna - mamadre porque "me parece increíble tener que dar este nombre al ángel tutelar de mi infancia" (I, 28). A través del poema dedicado a la mujer dos veces madre ,ma(ma)dre, Neruda expresa su gratitud por haber ocupado el puesto que hubiera sido de la madre.

> ... Trinidad Marverde,
> dulce como la tímida frescura
> del sol en las regiones tempestuosas,
> lamparita menuda y apagándose,
> encendiéndose
> para que todos vean el camino (19).

Los adjetivos y sustantivos subrayados conllevan una descripción de lo físico de esa mujer de pequeña estatura y de gran bondad. "Tímida frescura" y "lámpara menuda" reciben la fuerza verbal de los gerundios calificativos. La lámpara es la mujer sumisa que se apaga en la presencia del padre y que se enciende en otros momentos.[30]

La segunda estrofa extiende la metáfora - "lámpara menuda (...) / para que todos vean el camino". La bondad humilde de la mujer parece ser la materia principal del recuerdo. La vuelve a ver "vestida de pobre trapo oscuro" (ib.), una clara referencia a sus atributos de humilde condición social y de religiosidad. El "trapo sucio" de color oscuro revela lo monjil que hay en esta mujer anciana. La religión es la nota que le proporciona una santidad útil y terrestre expresada mediante el agua y la harina, del "pan consumido", símbolo de los ideales más altos de la santidad del darse a sí mismo. El espíritu generoso de esta mujer la sobrevive de "invierno largo a invierno desolado" (20). Era la personificación del pan de los pobres repartido como algo precioso y sagrado. Por eso Neruda recurre de nuevo a la transforma-

ción para convertir al pan del pobre en "río de diamantes" (20), una dureza que contrasta con el pan. Por eso, la madre queda eternizada como parte de la naturaleza y parte del poeta. La anfibología de los últimos versos marca esta incorporación.

> ... yo llevo
> tu Marverde en mi sangre,
> el apellido
> del pan que se reparte, ... (20-1).

La visión presentada de la mujer es una de las más completas de la poesía nerudiana. Del principio al fin, cada estrofa aumenta la emoción que el poeta experimenta al resucitarla de su tumba temuquense. Dulce timidez del sol sureño, lamparita, guía, pan, y diamante son los elementos de su canto en términos terrestres. Cumplida su misión la mamadre vuelve acompañada de la misma tierra. La madera de los zuecos es la misma del ataúd de su entierro.

José del Carmen Reyes, "agricultor, mediocre obrero del dique de Talcahuano, pero buen ferroviario" (I, 25) es el padre duro recordado en su dimensión de ferroviario. El encabalgamiento traza la ruta de su tren hasta llegar a su casa.

> ... reconocimos
> en la noche
> el pito
> de la locomotora
> perforando la lluvia (35).[31]

Esta llegada del padre durante una tempestad tiene relación directa con el tono de la segunda estrofa. El movimiento brusco causa una transformación dentro de la casa que, mediante la prosopopeya, es capaz de emociones y reacciones.

> la casa
> se sacudía
> las puertas asustadas
> se golpeaban con seco
> disparo de pistolas,
> las escalas gemían ... (25).

La prosopopeya, la "objetivación de lo subjetivo y subjetivación de lo objetivo," [32] vuelve a través de temblores, gemi-

dos, pisadas, lluvia y silencio: un proceso que vuleve la mirada a la imagen de la locomotora que perfora la lluvia. Es una emoción tan fuerte que la estructura del verso se logra a lo largo de una confusión de planos tanto en la prosa como en el poema:

> Capitán de su tren (...)
> El ferroviario es marinero en tierra (...)
> la tripulación de un tren [lastrero] tenía que ser formidable (I, 26).

Son términos marítimos aplicados a la tierra. El marco de los vendavales y aguas intensifica el trabajo del padre visto como capitán y ferroviario entregado a una "navegación terrestre" (26).

La obra de Neruda abunda de recuerdos del padre. El silbar del tren se remonta a otra época anterior de su obra. En la Tentativa del hombre infinito: "Oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes" (I, 110) y posteriormente en "Donde nace la lluvia" la dimensión mítico-sentimental se intensifica a lo largo de una geografía casi siempre nocturna e iluminada por las débiles luces de la casa o por los faroles verdes y rojos del ferroviario. El silbar de la locomotora despierta este recuerdo y el tren asume el papel de un elemento que define la región sentimental del poeta.

III. La poética

Infancia y poesía junto a poemas seleccionados del Memorial de Isla Negra claramente establecen el movimiento hacia la poesía según tres móviles básicos. El primero es la naturaleza. En "El primer mar" (31) el cosmos poético se amplía en una salida de las raíces y una ruptura de la "unidad de la madera" (32). El agua será después del bosque "el segundo elemento de su herencia".33 Al incorporarse a esta segunda herencia, la imaginería total de su obra se intensifica: "cuando el mar (...) se desplomó como una torre herida, / se

incorporó encrespado de su furia" (32). Son dos versos en que abundan las destrucciones y las construcciones cíclicas de su obra. Junto a la pasión por lo oceánico, la de la tierra se expresa mediante el disfrute fonológico de la topografía: Renaico, Pillanlelbum, Lautaro y la fascinación por una naturaleza silvestre presentada por una serie de referencias a huevos de perdices, musgos, hojas, arañas, culebras, y coleópteros.

Insiste, en Infancia y poesía, sobre el mismo tema de la naturaleza como la fuente de toda su poesía: "yo voy por el campo en busca de mi poesía (...) Me pierdo (...) Estoy solo ...". Esto se incorpora a los versos del Memorial como un bosque muy difícil de entender y de poetizar: "se calla cuando escucho / suena cuando me duermo" (36). Persiste el poeta, y del extravío y del misterio callado y sonado del bosque nace la poesía:

> De los pasos perdidos
> de la confusa soledad
> del miedo
> de las enredaderas
> del cataclismo verde ...(37)

En todo esto, mediante Infancia y poesía, la fugaz contemplación juvenil se encuentra resumida a lo largo de una observación meticulosa de un coleóptero. El proceso de la elaboración poética se expresa mediante un paso de lo negro inicial a lo blanco final. Los huevos de la perdiz y las madres de la culebra (I, 26) se presentan a través de un negro brillo contrapuesto a la blancura del insecto. Ese movimiento de la oscuridad a la luz se vuelve a expresar en el episodio del cisne (I, 36-7) que llega a formar una parte más íntima del poeta-protector del animal moribundo. El segundo móvil es la literatura expresada en el recuerdo de las primeras lecturas desordenadas: Hugo, Isaacs, y Salgari incorporadas al fondo natural del bosque y de Temuco. El tercero de los tres móviles es los primeros versos. Escritos los versos iniciales en unas tablas lisas de pared (I, 30-1), ellos representan otra manifestación de la unión íntima entre el poe-

ta y la naturaleza.

A través de los tres móviles comentados, la poesía llega a buscarlo. La imprecisa llamada misteriosa se ajusta a la poesía del Memorial de Isla Negra mediante el no saber angustioso presentado por la fuerza de los adverbios junto al término negativo "no".

> ... No sé, no sé de dónde
> salió, de invierno o río,
> No sé cómo ni cuándo,
> no, no eran voces, no eran
> palabras, ni silencio (51).

Las agrupaciones claves del poema se encuentran en "entre los otros", "entre fuegos violentos", "regresando solo", y "fiebre o alas perdidas" que forman la fuente de su hallazgo. Estos cuatro ejes de su inspiración poética florecerán tras una gestación lenta. Entre soledad y compañía, perdido en el bosque infantil, o como testigo de los terribles incendios destructivos - "algo" golpeaba en su pecho. Lo vago del término implica la incertidumbre entre "una fiebre o alas perdidas" (ib.). Su meditación y la soledad ensimismada dieron orígen a "la primera línea vaga [y] sin cuerpo" (ib.). Nació la poesía en términos de vida y movimiento naturales: "el cielo desgranado / y abierto" cósmicamente extendido al universo infinito de "planetas / plantaciones palpitantes" (52). El autor de una poesía de contrastes, Neruda asume las proporciones más cósmicas del hombre infinito. Llega a sentirse parte de una extensión que, por fin, tiene significado. Se siente capaz de rodar libremente en el cosmos con su prójimo. Sin embargo, la otra cara del contraste se advierte al caer de nuevo en el pesimismo del lamento ensimismado expresado en una angustiosa metáfora: "como la voz de un perro herido / desde el fondo de un pozo" (56). Ese estado le separó del contacto necesario para la total compenetración. Por esta razón no profundiza sino esboza los elementos del logos de su canto "agua" y "fuego": "cerca del agua sin beber el frío, / cerca del fuego sin besar la llama" (ib.).

IV. La ideología

La elegía a las cosas y al cariño familiar recordados en el poema dedicado a la mamadre le abren al poeta el panorama del sufrimiento humano, de la injusticia social al descubrir "la ley de la desdicha" en que se percibe "un rumor de muertos sin lágrimas" (80). En "La injusticia" Neruda se refiere al momento en que descubrió la triste condición humana que cortó los velos de la infancia a una edad muy joven: "porque comprendí que a mi pueblo / no le permitieron la vida / y le negaron sepultura" (ib.).[34]

Si hay una imagen con que Neruda quiere dejar a su lector, ésta se encuentra a través de la definición del mundo evocado. El poeta logra definir un mundo de valores y de sensaciones permanentes: la evocación más íntima de la infancia como un bien perdido. Se acentúa, por ende, el sentimiento de la soledad que constantemente recuerda Neruda.[35] El percibe más doloroso que nunca el valor de las cosas y de las personas irremediablemente perdidas y se siente extraño en un mundo muerto, ya cambiado y transformado. El mismo, es vago "estudiante triste" (104) frente a un espectáculo desesperado de miseria cotidiana cuya última imagen es la más desgarradora: "soy estudiante triste perdido en el crepúsculo, / y subo hacia la sopa de fideos / y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente" (104).

Memorial de Isla Negra II

"La luna en el laberinto"

Este libro comprende desde la época de Santiago (1921) hasta la vuelta del Oriente (1932), unos once años decididamente importantes en cuanto al desarrollo espiritual y poético de Neruda.

Como se demostró al comentar el primer libro de la serie, las direcciones hacia las cuales conducen las selecciones permanecen las mismas: (I) La inquietud metafísica de la angustia a la esperanza; (II) El amor, esta vez, comprendido

como la búsqueda de la expresión madura; (III) La secreta esencia de una poética dirigida hacia el ordenar y el conservar del tiempo; y (IV) El deber ideológico del poeta hacia su prójimo.

I. La inquietud metafísica de la angustia a la esperanza

El estado emocional del poeta llega a la angustia profunda frente al tiempo en movimiento rápido como "una liebre / a través del rocío de Febrero" (99).[1] Todo pasa a convertirse en una manifestación melancólica de la muerte. Lo vital de las "caderas" (ib.) se convierte en lo mortuorio e insignificante de "una cucharada de ceniza" (ib.) inspirada en la suttée oriental vista por el poeta.

Los términos negativos de "morir la vida" se aplican al ser temporal que muere un poco cada día de su existencia medida a lo largo de las grandes constantes, tiempo y tierra. Estas asumen una armonía de vida cuya forma pertenece al mismo ciclo que la muerte. Así que la angustia se considera en la cumbre de total desesperación y la muerte resulta la única seguridad.[2]

Se manifiesta este estado emocional en la contradicción advertida en el gran goce amoroso evocado en los cuatro poemas dedicados a la Marisol de Temuco y a la Marisombra de Santiago, que, desde las Memorias de 1962, se revelan mediante los nombres Terusa y Rosaura.[3]

En "Amores Terusa (I)" el tema del ubi sunt se evoca por medio de los adverbios interrogativos "cómo" y "dónde" en combinación con imágenes que expresan abandono y olvido: "una tumba de pájaro," "una gota de cuarzo negro", "un trozo / de madera / roída por la lluvia" (9). Tumba, gota, trozo, elementos de la naturaleza de su infancia aparecen medidos por la temporalidad del desgaste y de la descomposición. Mez-

clado con la geográffía, los recuerdos asemejan una unión positiva de paisaje y cuerpo: cuerpo-luna, mano-sostén, ojos-minerales.

De esta manera el poeta otoñal se yuxtapone al pasado infantil temuquense para resucitar un amor muerto que no volverá a vivir jamás en el presente. Esta "perdida pequeñez" (10) se expresa en la forma de un canto al amor inocente, alegre, fresco, puro y juvenil: un amor

> "de la primera luz del alba ..."
> "del mediodía acérrimo ..."
> "con todo el cielo ..."
> "de soledad adolescente ..." (ib.).

La alegría del amor se ensombrece a través de la llegada de la temporalidad que convierte a todo en "una estrella dura" de maléficos portentos.[4]

La angustia temporal conduce a una confución de planos (erótico-geográfico) que produce un simbolismo natural que une erotismo y germinación.

> cabellera de helechos,
> pubis mojado ...
> lámpara entre los gérmenes y el agua
> en el nacimiento del trigo,
> patria de las maderas
> que morían
> aullando en el aullido
> de los aserraderos (12-3).

Otros versos recorren los lugares hasta llegar a la Terusa prístina, joven, e imprecisa:

> a las regiones de la selva,
> a Loncoche,
> a Quitratúe,
> a los embarcaderos Maullín ...
> a través
> de las edades oxidadas (13-4).

Y en otra parte: "aroma ... o sueño / o luna ..../ o amanecer ..../ o amplitud ..." (ib.).

Este fluír temporal se mide a través del vuelo de pájaros que traen las estaciones y los años. La actitud de Neruda frente al tiempo siempre alterna entre resignación y rebeldía. En el Memorial de Isla Negra Neruda parece ver este

fluir en términos negativos que le devuelven a la angustia metafísica del ser temporal y finito. Las aves ya no cantan y en un aparente cambio de expresión devoran y combaten trigo, primavera, plenitud, y frescura. La existencia vuelve a presentarse al poeta como un vacío tras el vuelo definitivo no sólo de la juventud sino también del mismo otoño.

Por eso quiere volver a vivir un momento particular y hace un intento al superponer y al yuxtaponer el pasado y el presente.

> Ahora que tú llegas de visita,
> antigua amiga, amor, niña invisible
> te ruego que te sientes
> otra vez
> en la hierba (17).

La superposición introduce otro fenómeno a través de la línea poética escalonada[5]. La evocación de la figura juvenil frustra al poeta que la sigue viendo como vieja: "En dónde están tus ojos ... / Dónde dejaste tu cuerpo de oro?" (18). A continuación pregunta por la fuerza vital de las "manos entreabiertas / y su fosforescencia de jazmín" (ib.). El mar y las olas le brindan la conclusión: "Una a una las olas / gastaron / nuestras vidas ..." (ib.). Es decir que Terusa pertenece a un momento ya definitivamente ido.[6] Los dos son seres mutables y finitos, prisioneros y víctimas del tiempo.

La transposición artística intenta hacer surgir la imagen de la mujer joven de la cabellera de "carbón valiente". El retrato puede hacer lo que el poeta no logra: suspender el tiempo e inmortalizar el momento.

Hasta el acto erótico conlleva pensamientos oscuros sobre la muerte. Neruda establece este período de contrarios a través de vocablos como "golpe", "oscura", "sacudida", "volcar", "oscuridad", y la curiosa frase "circuito fosfórico" (52).

La emoción contraria en plena celebración vital recuerda otro momento anterior cuando en el Canto general se elaboró la alusión a la muerte alrededor de la misma raíz fosfóri-

ca: "un cinturón de fósforo perverso" (I, 669). Dicho cinturón o circuito transmite una forma circular simbólica del ciclo vida-muerte cuyos elementos opuestos son parte de una totalidad.

Los tres versos anafóricos - "te abrazo, / te condeno,/ te muero" (52) - iluminan un rincón del subconsciente del poeta. Se notará que la secuencia verbal abre la puerta a ciertas huellas del dogma cristiano retenido en la mente del poeta. Es el pecado como causa del remordimiento la que condenó a la joven a una muerte espiritual. Neruda sabía todo eso al simplemente asistir a la iglesia con la mamadre y oir los sermones o asistir el liceo de Temuco donde se enseñaba la moral cristiana como parte del programa de estudios.

Esta evocación de la muerte se extiende a los versos posteriores cuyo eje simbólico se encuentra en las referencias hechas al mar y a la náutica. Aquí la separación se coloca por encima de toda unión. Los cuerpos se separan como dos navíos que siguen su ruta temporal impulsados por el movimiento de la marea.

El tiempo ha dejado un sentimiento de ausencia y de vacío: camas abandonadas, "sábanas rotas", y la "embarcación herida" (32). Los términos náutico-temporales se vuelcan en una contemplación del Río Mapocho, símbolo por excelencia de la vida que corre hacia la muerte oceánica. Esta suerte se comparte entre Pablo, Rosaura y el hombre universal en su movimiento de la luz a la sombra.

> Rosaura de mi brazo,
> va su vida en el agua,
> el tiempo,
> los tajamares de mampostería
> los puentes donde acuden
> todos los pies cansados:
> se va la ciudad por el río,
> la luz por la corriente, (53)

La angustia del poeta impotente en la corriente temporal se intensifica a través de la triple repetición del imperativo "corre corre / corre amor por el tiempo" (ib.) que representa

el intento infructuoso de eternizar el amor arrastrado en el torbellino del río temporal.

Rosaura, el ser en el tiempo, es evocada mediante su ser juvenil de "manos pálidas". La sinécdoque representa el ser perdido en el abandono de una calle, o de una playa, o de un convento olvidado en una época del pasado. Ella se quedó atrás para ser percibida sólo en la memoria: "tú te quedaste a oscuras: / yo seguí caminando los caminos" (55). Los próximos versos se refieren a una acumulación de tiempo intensificado por el pretérito que la aleja aún más:

> un día con su noche ...
> una nueva semana ...
> y un año se durmió con otro año ... (ib.)

El tiempo medido a través de la lluvia y de las hojas modifica más el personaje. Separados en el tiempo por guerras, sal y planetas, los dos acaban como seres perdidos uno al otro en el movimiento temporal del río Mapocho cuyo curso roe, desgasta, y pierde.

La misma dirección vertical se advierte en el segundo poema dedicado a Rosaura. La enumeración de imágenes de pesadilla tiende a subrayar la cosmovisión del más hondo negativismo: "esplendor muerto", "cabezas degolladas", "goterones de sangre (59-60) y la lluvia de sangre que penetraba y tocaba todo.

La angustia frente al tiempo se advierte por igual en el poema "Adioses" que marca la evocación del momento de una nueva vida. El adiós se dirige a todo lo que formó parte de su segundo universo en Santiago. La separación se expresa mediante una anáfora que agrupa lo familiar según tierra, seres, y tiempo.

> a una tierra y otra tierra
> a cada boca y a cada tristeza
> a la luna insolente, a las semanas ...
> a esta y aquella voz (...)
> a la cama y al plato de costumbre
> al sitio vesperal de los adioses
> a la silla (...)
> al camino (...) (35)

Esta acumulación de adioses gira alrededor de lo más universal (tierra), de lo más personal e íntimo (boca, voces, cama, plato, silla, y camino), y frente al rápido transcurso del tiempo (luna insolente, semanas).

Para el poeta el cambio era rápido y total: "Me cambié de existencia", ... "de piel", ... "de lámpara",[7] ... "de odios".[8] El cambio temporal llega a una rapidez aun mayor en "Y pronto dije adiós, recién llegado" (ib.) un indicio de movimientos temporales vistos como simultáneos e intensificados a lo largo de otras metáforas: "como si el pan se abriera y de repente / huyera todo el mundo de la mesa" (ib.). Las emociones se barajan tanto aquí como en el primer poema dedicado a Rosaura entre la alegría y la tristeza: "Seguí siendo y siguiendo / medio desmantelado en la alegría / nupcial en la tristeza" (36). Dicha contradicción se extiende al poeta y el hombre en general:

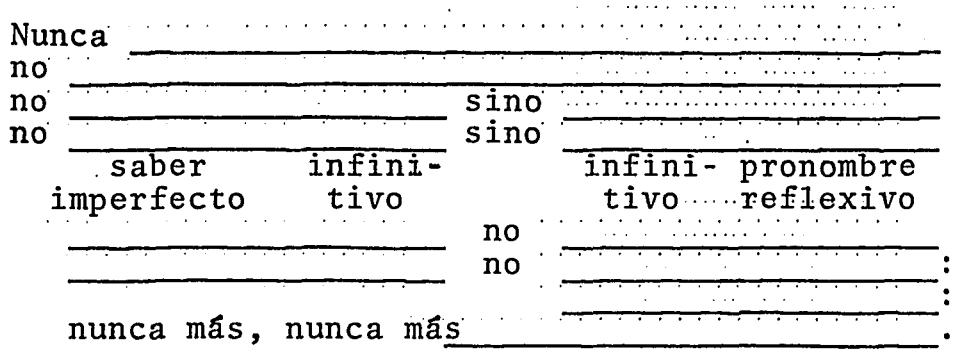
> Se sabe que el que vuelve no se fue.
> Y así la vida anduve y desanduve
> mudándome de traje y de planeta
> acostumbrándome a la compañía
> a la gran muchedumbre del destierro
> bajo la soledad de las campanas (ib.).

Los cambios simultáneos que encierran toda la realidad repiten el tema de la irrevocabilidad del tiempo y Neruda se acostumbra a "la soledad de las campanas" que, según Amado Alonso, simbolizan el poder creador del poeta inspirado y que, según nuestra interpretación, simbolizan la inmensa soledad de la ciudad extendida de las iglesias a barcos, trenes, tranvías, bicicletas y, naturalmente, relojes.

La angustiosa soledad metafísica se experimenta a lo largo del vacío en que se encuentra el ser. Estos límites se expresan en la triste imagen - "un pobre propietario de esqueleto" (65) cuya temporalidad de huesos conduce a la muerte.

Es la triste suerte del ser ensimismado no poder ver el elemento cósmico de su existencia. Toda la tercera estrofa del poema "Primeros viajes" es la presentación de esta visión

negativa. La construcción de los versos conlleva ese sentido. "Nunca", "no", "sino", y nunca más" forman combinaciones dentro de las cuales el balance se mantiene:



Se mitiga la angustia negativa en el último verso que conduce al anhelo de abrirse a la esperanza de los nuevos horizontes que lentamente se desarrollarán a través de los demás poemas de esta sección.

El proceso hacia la esperanza se esboza en "No hay pura luz" cuando el poeta, al darse cuenta de lo tarde que es, sigue sin dar con el propósito de la existencia. Sabe que es pero desconoce el por qué de su existencia de hombre temporal. Al reducir el dilema a un juego de conceptos verbales, Neruda exclama: "porque de tantas vidas que tuve estoy ausente / y soy, a la vez soy aquel hombre que fui" (122).

En "París 1927" la idea del avance del tiempo se experimenta en cada acción humana. Cada barrida de escaleras, amor, o suplicio es un péndulo que borra para siempre frente al hondular frío, impersonal, y natural del río francés.

> todo iba a ser barrido,
> lavado por inmensas lavanderas,
> todo terminaría para siempre:
> exquisita ceniza para los ahogados
> que ondulaban en forma incomprensible
> en el olvido natural del Sena (70).

Los dos últimos poemas conducen hacia la luz otoñal de la esperanza. Resignado frente a la muerte, el poeta ve que lo más bello de su vida fue medir todo con exactitud para concluir que la existencia misma es contradictoria. Al profun-

dizar más en los trabajos del espíritu, el poeta ofrece una razón de su encontrada felicidad otoño-invernal. Esa razón la encuentra en el prójimo - en el "padecimiento de los otros" (70) con quienes el poeta se identifica. Los padecimientos se expresan a través de imágenes oscuras que ofrecen el contrapunto a su nueva luz: "una sombra asfixante", "árboles amargos" que entierran, y "torres" cuya sombra rodea completamente al hombre que recibe "golpes [debilitantes] de piedras en las rodillas".

Así en la compañía de su prójimo, el poeta llega a la "plenitud del alma" (108). Los actos personales garantizan su ser. El "esponjarse en el sol" (ib.) es un rito de purificación que le hace digno de seguir y de crecer en la alegría del tiempo.

Esta esperanza fructifica en "Deslumbra el día". Por los mismos ojos que lloraron tanto en el período de las Residencias, los ojos del poeta ven que han llegado a la "estación esencial" (III):

> hora por hora se arma verde
> la estación esencial, hoja por hoja
> hasta que con su nombre nos llamaron
> para participar de la alegría (ib.)

El tiempo medido a través de la aliteración de horas y hojas recuerda el mensaje feliz de la "Oda a la alegría": "Alegría,/ fui un joven taciturno, / hallé tu cabellera / escandalosa" (I, 1016). La verdadera apoteosis de la primavera y del amor se encuentra en "el eterno para todos" (III) que también encuentra su base en la misma oda: "No eres para mi solo, / A las islas iremos, / a los mares, / A las minas iremos, / a los bosques" para propagar el mensaje alegre (I, 1016). El tema es el de la alegría primaveral compartida en el amor otoñal

> Que bueno es el eterno para todos,
> el aire limplio, la promesa flor:
> la luna llena deja
> su carta en el follaje:
> hombre y mujer vuelven del mar

con un cesto mojado
de plata en movimiento (111).

En esta escena obviamente primaveral otra vez aparece la idea del rito del renacimiento vital.

La alegría se intensifica en la última estrofa al integrarse el poeta a todo lo que lo rodea en una feliz alabanza. El verbo móvil es "ricibir" y el poeta se convierte en el receptor de la alegría de la existencia y todos los dones de la tierra. El violín, símbolo de la alegría, ya no aparece sumergido, sino difundido por el mundo entero.

El poeta acumula los dones y los quiere "entregar a los hombres / (...) / porque aprendí luchando / que es mi deber terrestre / propagar la alegría" (I, 1017). En el Memorial de Isla Negra ya no es cuestión solamente de "entregar" los dones sino de incorporarse a ellos

y cae
cae el cielo:
en una copa
bebo
la alegría (112).

II. El amor: el joven Neruda en busca de la expresión madura entre el erotismo y la amistad

A partir de 1921, Neruda considera que el amor es un sentimiento constante que nunca lo abandonará. Desde los momentos más tempranos este amor es una expresión que seguirá floreciendo en otras mujeres: "rosa perpetua, fuego interminable de amapolas" (24). La época recordada por el poeta es la de la Canción de fiesta y de los Veinte poemas. El muchacho delgado siempre vestido de negro se encontraba entre "jazmín y máscaras". La autorreferencia indica una contradicción entre la postura privada y la pública del joven. Lo exterior medido por los jazmines perfumados de las mujeres y las máscaras sociales impuestas sobre él no encubren totalmente el ser privado e interior siempre solo y siempre melan-

cólico. Así, detrás de los jazmines, las máscaras, los cascabeles, y las serpentinas tan rebozantes de color, olor, y sonido, siempre está el traje negro, como su estado de ánimo (23).

Como ya hemos dicho, Terusa y Rosaura son las mujeres cuyo amor es el eje central del segundo tomo del Memorial de Isla Negra. El amor evocado por Neruda en torno a Terusa se expresa en los términos poderosos de la mujer - tierra, tan común desde los Veinte poemas del amor. Es un amor "de los puros cuerpos extendidos" (11) como una "gran violeta / derramada / con aroma y rocío / y estrellada frescura" (10).

El leve erotismo incorpora lo humano a lo terrestre, los jóvenes a las flores:

> aquellos besos
> que
> trepaban
> por la piel, enramándose y mordiendo (10)

Los versos se resumen en un cromatismo del más encendido fulgor que subraya lo terrestre de la mujer.

> y tú brillas Terusa,
> como el cristal quemado
> del topacio
> como la quemadura
> del clavel ... (II)

Este momento se extiende a la gloria de las amapolas, de las estrellas, del ave morada que señala un amor inocente "sin alcoba", un momento feliz y claro. Es un punto de partida, la tentativa del hombre todavía infinito en un ambiente de alegría abundante: "Sonaban las campanas de Cautín, / todos los pétalos pedían algo, / no renunciaba a nada la tierra" (12).

Si Terusa representa el amor "de la primera luz del alba / del mediodía acérrimo / y sus lanzas" (10), el amor de la soledad cósmica del adolescente, el amor de la ciudad es uno que se puede caracterizar como rápido y múltiple. Esta rapidez y multiplicidad se considera el origen de una gran parte de la poesía nerudiana como parecen indicar las Memorias

y los Veinte poemas de amor. Rosaura representa la pasión ardiente que dejará huellas imborrables en la vida del poeta, como refugio y salvación frente a la hostilidad que le rodea. Es la rosa que brilla en el crepúsculo de "la hora rebosante" (51).

> Rosaura de la rosa, de la hora
> diurna erguida
> en la hora resbalante
> del crepúsculo pobre, en la ciudad,
> cuando brillan las tiendas
> y el corazón se ahoga
> en su propia región inexplorada
> como el viajero perdido
> tarde, en la soledad de los pantanos (ib.).

El amor de la ciudad, a través de la sensualidad erótica, se ve como una posible fuente de salvación. Es un amor del "placer profundo" (51) expresado por el infinitivo "pegarse" en la unión estrecha de los cuerpos entregados al goce sexual. El infinitivo "pegarse" establece y subraya esta unión: "el cuerpo al cuerpo","el pelo al pelo", y "la boca al beso" en "el frenesí de las palpitaciones" (52). Amor, unión, y, finalmente, ritmo y movimiento circulares los unen a las fuerzas vitales y cósmicas repetidas infinitamente.

Tal asociación cósmica se lleva a "la paz de bronce" (54) o la solidez estatuesca de las energías cósmicas de vida y movilidad, o, como alude Jung, la solidez de los deseos y pasiones corporales. El metal mismo es una amalgama del cobre y del estaño mitológicamente atribuidos a Venus, diosa del amor y a Júpiter, dios de la suprema virilidad. El ritmo y el movimiento circulares se remontan a lo mítico - universal desde la realidad metálica: estaño y cobre, Pablo y Rosaura, hombre y mujer, dios y diosa. De lo terrestre a lo divino, los dos partícipes en una actividad cuya dimensión sobrepasa el tiempo y la historia.

Perdidos en el goce y la fatiga, los dos se derraman a través de versos que se adelgazan como medida de sus fuerzas hasta llegar al punto de completa ausencia de movimiento. Se renueva el movimiento para acabar en un total frenesí eróti-

co al compás del ritmo producido por el derramarse de los seres y por las caderas y las bocas.

> como si nos llenara demasiado
> un silencio líquido
> un pesado
> ácido
> devorante
> una substancia
> que llenaba el perfil de tus caderas
> la sutileza pura de tu boca (54).[9]

La salvación por el amor vuelve a surgir más clara que nunca en la segunda pieza dedicada a Rosaura a través de imágenes tales como "la rosa física" y "el fuego palpitante" (60) que conducen a la conclusión feliz: "Nos escapamos de la maldición / (...) amor contra el exterminio" (61). En el goce y en el amor se logra la salvación: "Salen hojas recientes, / se pintan de azul las puertas." (ib.) El violín sumergido subirá y el amor y la alegría vencerán la tristeza y la muerte.

El tema del amor inaugura una serie de poemas que fijan en momentos concretos el recuerdo de la vida sentimental. Los cuatro poemas dedicados a la evocación de Terusa y Rosaura recuerdan el florecimiento del amor en Temuco y en Santiago y todo lo que representó la mujer en aquel entonces. Los dos grupos tienen una estructura parecida: (I) se fija siempre el recuerdo del pasado - de lo que significó la mujer en una época dada, (II) siempre el comentario actual o la reflexión sobre lo que significaban y significan la mujer y el amor recordados. En "Amores: Terusa (II)" se habla de un pasado incapaz de repetirse y en "Amores: Rosaura (II)" se habla de la visión de un amor que crece y crece en otros amores hasta llegar a su cumbre en Matilde Urrutia.

> ... el recuerdo de lo que fue (...) es una forma más rica, más dramática, más esencialmente luminosa de penetrar en las dimensiones más profundas de la actualidad. El pasado se actualiza, se hace hoy, sin abolir el hoy. El poeta se yuxtapone y consigue vivir a la vez en su recuerdo y en su presente.[10]

La poesía anterior al Memorial brinda numerosas referencias al amor. De "los estrellados amores / cuyo jazmín detiene su transparencia en vano" (I, 694) a la estudiante sin nombre que surge "llenando de pesado polen / tu copa, en la delicia" (I, 697). Es el "fuego físico" del Canto general que sirve de preludio a la "rosa física" y al "fuego palpitante" del Memorial.

El florecimiento del apetito erótico se distribuye entre dos ciudades que representan dos extremos del mundo: Santiago y Rangún - el doble escenario de todo un cuadro erótico sentimental.

De la primera ciudad, el poema "Amores: la ciudad", resume toda la actitud desarrollada a través de las experiencias eróticas con otras nombradas: Rosa, Lina, Carmen, y Rosaura. Los nombres confluyen y se confunden entre sí y entre la misma tierra con el perfume de madreselvas y jazmín. Esta confusión precede un acto erótico que vuelve a insistir en lo cíclico a través de los términos "rodar", "espiral", y "cataclismo de jazmín y bocas" todas unidas por el polisíndeton: "... al rodar / en el abrazo o espiral o torre / o cataclismo de jazmín y bocas" (27). Así el poema resume las actitudes del joven Neruda frente al sexo y a la poesía.

> ..... Oh ritmo
> de la eléctrica cintura
> oh latigazo claro de la esperma
> saliendo de su túnel ...
>
> ..... y entre los papeles
> mis líneas, allí escritas
> con el puro fermento, con la ola
> con la paloma, y con la cabellera (27-8)

Más adelante las actitudes básicas del joven habitante de la ciudad se distribuyen mediante unos versos que recuerdan al tercer poema de Farewell y los sollozos: "Amores de una vez, rápidos / y sedientos, llave a llave, / y aquel orgullo de ser compartidos" (28).[11] Esta es la época del amor no serio, la adolescencia de un poeta que, desde el principio, pudo ver la importancia del amor en la vida y en la obra:

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 (28).

Las mismas actitudes del sexo y de la poesía brotan de nuevo al otro lado del mundo en Rangún a través de la sensualidad de la mujer birmana "apretando el desnudo / la seda" (77) y otorgándole "un amor desmedido y desterrado" (78).

El estímulo percibido de la realidad le invade para modificar su soledad y brindarle un amor especial. La angustia busca su consuelo en lo sensual.

porque yo estaba solo
y no buscaba río ni crepúsculo,
no buscaba abanícos,
ni dinero ni luna
sino mujer, quería
mujer para mis manos y mi pecho,
mujer para mi amor para mi lecho
mujer plateada, negra, puta o pura (78-9)

Los versos de construcción negativa encuentran su cauce y pivote en la afirmación que se concentra en la mujer erótica cuyo consuelo y comunicación proporcionaban la esperanza y la realización del deseo total. Este deseo se convierte en sustento capaz de llenar su vacío personal de vida y de movimiento.

la quería para amarla y no amarla,
la quería para plato y cuchara
la quería de cerca, tan de cerca
que pudiera morderle los dientes con mis besos,
la quería fragante a mujer sola,
la deseaba con olvido ardiente, ...
como una red repleta de pescados inmensos. (79)

El amor o la búsqueda de la expresión madura del sentimiento no se limita a lo erótico-sensual sino también al amor especial que existe entre los compañeros que formaban parte del ambiente juvenil durante los once años evocados entre Occidente y Oriente (1921-1932).

La obra anterior del poeta contiene numerosas referencias a la amistad. La primera Residencia lleva un poema dedi-

cado a Joaquín Cifuentes Sepúlveda (I, 178-9), la segunda Residencia trae un poema escrito a la muerte de Alberto Rojas Jiménez (I, 243-6), y la tercera Residencia agrupa tres nombres en un solo poema: Alberti, Lorca, Fuentes-Besa (I, 275). El Canto general es un rico caudal de nombres, especialmente las secciones VIII y XII[12] mientras que unas Odas se dirigen a Angel Cruchaga (I, 1044) y a César Vallejo (I, 1189). Los libros que forman la materia de este presente estudio abundan de referencias a Alirio Oyarzún, Homero Arce, Asterio Alarcón, y Acario Cotapos.[13] Todas estas referencias, desde el principio, subrayan la importancia de la sincera amistad en la vida del poeta.

Hay versos que detallan con fuerza visual y auditiva las noches pasadas entre el sexo, la poesía, y los encuentros:

> Se abrían puertas y desde la sombra
> la luz nos escupía:
> bailaban hembra y hombre con zapatos
> negros como ataúdes que brillaban
> y se adherían uno a una como
> las ventosas del mar, entre el tabaco,
> el agrio vino, las conversaciones,
> las carcajadas verdes del borracho (39)

El recuerdo florece a través de un momento de mayor elaboración poética de luz y de color, de calor y de movimiento:

> Sentí mi adolescencia ardiendo
> entre botellas rojas que estallaban
> a veces derramando sus rubíes:
> constelando fantásticas espadas,
> conversaciones de la audacia inútil (ib.)

Las espadas y las botellas rotas se refieren a las pendencias adolescentes que, según las Memorias, subrayan los alardes que no conducían a nada: "Nos batíamos con firmeza".[14]

De la colectividad del grupo a la singularidad de un solo miembro, el poeta vuelve a recordar al "hermano frágil" (40), Alberto Rojas Jiménez, víctima de un tiempo inexorable, medido a través de las copas elevadas en el brindis a una rápida sucesión de vida, bebida, pobreza, y alcoholismo que conducen a la muerte. En el mismo poema lo triste y lo negativo acom-

pañan a Joaquín Cifuentes rodeado de adjetivos de connotación pesimista: "pálida", "cruel", "dolores", y "ceniza". El mismo Raúl Fuentes Besa de "Explico algunas cosas" aparece en el Memorial como un maestro del lenguaje a través de versos cuyo paralelismo expresa dicho don:

> Entonces, tabernario[AI] y espumante[BI]
> maestro de nuevos vinos[A2] y blasfemia[B2]
>
> compañero Raúl Ratón Agudo
> llegaste para enseñarme la hombría (43)[15]

El verso número dos establece la conexión entre dos términos que parecen incompatibles: "nuevos vinos y blasfemia" - o vino y borrachera junto a la capacidad de creer maravillosas posibilidades idiomáticas: "eléctrico lenguaje", "ácido resplendor", y "fuente cervantina" (43-4). En un lenguaje entre vulgar y culto surge la figura de un hombre de carne y hueso como - "el fruto antiguo de las calles" y la "uva de los racimos de mi pueblo" (44).

Homero Arce, el objeto de tantos otros poemas, surge como una amalgama de tierra y hombre chilenos.

> ... madera pura
> de bosque y de pupitre
> en donde cada veta
> como rayo de miel hace la túnica
> del corazón glorioso ... (47)

La deuda que Neruda canta a su hermano sureño se reproduce en los últimos diez versos del poema que llevan la dimensión de la amistad a las proporciones del verso: "No hay caminos oscuros / con un buen camarada de camino" (43), y en otra parte:

> Aquí otra vez te doy porque has vivido
> mi propia vida cual si fuera tuya,
> gracias y por los dones
> de la amistad y de la transparencia,
> y por aquel dinero que me diste
> cuando no tuve pan, y por la mano
> tuya cuando mis manos no existían,
> y por cada trabajo
> en que resucitó mi poesía
> gracias a tu dulzura laboriosa (48).

II. La poética

La época de los años veinte fue decisiva en el desarrollo de la esencia de la poesía y el recuerdo de aquellos años le permite meditar sobre la condición actual de su lírica. La secreta esencia poética se encuentra al romper y disolver la piedra dura del enigma. En "Pampoesía", el "estrellado patrimonio" de la poesía se recoge a través de la experiencia dolorosa, angustiada, y desorientada cuyos elementos principales pertenecen a la tierra: "terrenal herencia", "luz lunar", y "secreto espiga". Vuelve a plantear la base natural y real de una poesía que se extiende hasta las grandes posibilidades fecundantes.

La llave terrenal de la poesía se perdía entre la soledad ensimismada y la multitud social y Neruda propone la necesidad de encontrar un campo medio dentro del alcance del hombre contemporáneo. La poesía,por ende,debe ser multidireccional - una poesía entre ensimismada y social: entre "las calles" y "el bosque", y en "los trenes" (29), entre la multitud y la soledad.

Picar y desolver son las dos acciones básicas que permiten el surgir de la poesía como verdadera comunicación e identificación al prójimo tú⇄el,[16] una confusión de lector, de poeta, y de tierra:

> ir picando una piedra que nos pesa,
> ir disolviendo el mineral del alma
> hasta que tú eres el que está leyendo,
> hasta que el agua canta por tu boca (31).

La poesía florece a través de una expresión poética original a pesar de lo difícil que es evocar ciertos recuerdos siempre reducidos a "rostros" y "efímeras mujeres" (95).

En la "zona mágica" en que se unen el mundo subjetivo y el mundo objetivo siempre hay los lazos que le mantienen en contacto directo con la tierra y con sus seres. Su región natal - "la esencia montañosa", "la dentadura de la geografía", y "el silencio de los cazadores" - es uno de los grandes

temas de su obra.

El Memorial de Isla Negra representa la suma de la labor de una memoria fabulosamente ordenada y concreta (a pesar de unas fallas frustrantes) "llena de objetos que su fantasía metamorfosea en imágenes."[17] El deber de todo poeta es atesorar la realidad "así como imprescindible acumulación de sentimientos, vividos y recordados en lo más hondo de cada hombre".[18]

> Nada perdí ni un día vertical,
> ni una ráfaga roja de rocío.
> ni aquellos ojos de los leopardos
> ardiendo como alcohol enfurecido,
> ni los salvajes élitros del bosque
> canto total nocturno del follaje,
> ni la noche, mi patria constelada,
> ni la respiración de las raíces (95)

IV. La ideología dirigida hacia el prójimo

El deber del poeta advertido desde Navegaciones y regresos ha sido la preocupación por el Kleinemensch, las víctimas de injusticias sociales: "la viuda, el indio, el pobre, el pescador, / y el hijo del minero que no conoce / a su padre entre tantas quemaduras" (108).

Estos versos encuentran su extensión universal en el poema ideológico "El opio en el Este" que se refiere a los sueños de los oprimidos que se realizarían mediante el paraíso artificial del opio. Los versos del poema contrastan la gran actividad mental y la inactividad de los cuerpos: "era el opio la flor de la pereza, / el goce inmóvil, / la pura actividad sin movimiento" (74).

La existencia del fumador llegó a un nivel puramente mental o espiritual dentro de un estado de nirvana: "No ardía nada, ni lloraba nadie, / no había espacio para los tormentos / y no había carbón para la cólera" (ib.).

La estructura negativa de aquellos versos marca una separación del mundo físico en "una escapatoria de los explo-

tados".[19] La nota social responde a la anáfora y el polisíndeton cuyo muro separa la existencia física de la espiritual.

> Aquí después de heridos,
> después de ser no seres sino pies
> después de no ser hombres sino brutos de carga
> después de andar y andar y sudar y sudar
> y sudar sangre y ya no tener alma,
> aquí estaban ahora (74).

Cada hombre "había comprado / un oscuro derecho a la delicia" en "el reposo que busca toda la vida, / respetados, por fin, en una estrella" (ib.).[20]

Memorial de Isla Negra III
"El fuego cruel"

En este estudio, dividimos la materia en dos grupos temáticos: (1) una referencia directa a dos décadas que se extienden del Este a Chile y el largo exilio, y (2) un nuevo momento de meditación intimista que reduce a dos los puntos de orientación de este poemario cuyo eje principal sigue siendo la biografía: (I) La inquietud metafísica en movimiento constante entre la angustia del ser solitario y la esperanza de la inmortalidad del poeta solidario y (II) El amor tripartito dirigido hacia el prójimo, la patria y el erotismo sentimental en torno a Josie Bliss.

I. La inquietud metafísica entre angustia y esperanza

El título "El fuego cruel" se refiere al fuego violento que le quemó espiritualmente y, sin embargo, no logró consumirle. Esta agonía subraya el sufrimiento y el dolor del período de la guerra civil española (1936). El tiempo desdibuja los detalles y las impresiones salen menos precisas que las de la infancia y las de la primera madurez de los dos pri-

y sin razón. La enumeración verbal cuyo pretérito indica una finalidad definitiva encadena los sufrimientos a manos de los falangistas.[3]

> Los amarraron a la cruz de España,
> les clavaron los ojos y la lengua,
> los desangraron y quemaron vivos
> los blasfemaron y los insultaron ... (12)

El testimonio personal del poeta mantiene su fuerza hasta hoy. El dolor y el daño simbolizados por el llanto eterno florecen en el poema "Yo recuerdo". Es como si el poeta sobremuriera esas escenas escabrosas y todavía tuviera abiertos los párpados del eterno testigo:

> aunque no queden ojos en la tierra
> yo seguiré mirando
> y aquí quedará escrita
> aquella sangre
> aquel amor aquí seguirá ardiendo (12-13).

El elemento temporal se expresa a través de imágenes y símbolos del lento pasar: "lentos como bueyes", "como veintiseis sacos de hierro", y en "siglos de doce meses" (13). Estos conducen al cierre total de España expresado por vocablos que intensifican el aislamiento tan definitivo: "aire", "palabra", "sabiduría", "piedra", "argamasa", "barrotes", y "cerrojos" (ib.).

La esperanza volvió a crecer y "se desgranó la espiga" del exilio en las ciudades y los países de Hispanoamérica. "Las semillas de España",[4] los refugiados que compartían las ideas de Neruda, llegaron a Chile debido a la intervención directa de Neruda bajo el mandato del presidente chileno Pedro Aguirre Cerda. La emoción frente a tal obra se comunica a través de una enumeración que encadena notas de la más alta alegría:

> que entre lágrimas locas,
> entrecortados nombres,
> besos con gusto a sal,
> sollozos que se ahogaban
> ojos que desde el fuego sólo
> aquí se encontraron (16).

Neruda proclama que su poesía del momento era la ban-

meros libros. En este período se ven aquellos momentos que contribuyeron al cambio radical en su espíritu: La sustancia de una tragedia que no pudo olvidar jamás - la de España en su corazón.

El recuerdo de España que Neruda transmite es positivo y negativo: la tradición literaria que le acogió a través de su "antiguo canto fresco / que solicita / nueva boca para cantarlo" (9)[1] y el surco luego convertido en hueco y en "cueva amarga" (10) dejada por la muerte de tantos amigos. En estas muertes personales el llanto se intensifica mediante la repetición y la fuerza de las dos imágenes finales: "más que llanto, / llanto del viento en una cueva amarga, / llanto de sangre sobre la memoria" (10).

De este modo la cosmovisión del poeta se altera considerablemente. Las ausencias le conducen hacia la desesperación de una angustia cuyo silencio busca su expresión a través de la actividad poética cuidadosamente reducida a una correlación interesante

> con solo puños, poesía, pájaros,
> razón, dolor, qué hacer con las palomas?
> qué hacer con la pureza y con la ira?

reducible a un esquema cuyo eje es la pureza y la ira: los componentes de la actividad creadora de aquel momento:

b^1	a^1	a^2
b^2	b^3	a^3
A	B	

La omnipresente muerte encontrada en todo aspecto de la vida española sea "la mesa / el lecho / la plaza / el teatro / o la casa vecina" (11) conduce a una marcha hacia el destierro recreada mediante el sonido de la / p / y de la / s / cuyas combinaciones reproducen las pisadas "con los pies rotos, / entre polvo y piedra" (11).

Esta imagen insiste en el daño y el dolor de un martirio que incluyó al mismo poeta. García Lorca y Miguel Hernández asumen las figuras de Cristos mutilados[2] salvajemente

dera puesta sobre la congoja: la poesía como arma de rescate puesta al servicio del que sufre. Las Memorias expresan este papel más directamente: "Mi poesía en su lucha había logrado encontrarles patria y me sentí orgulloso."[5]

Desde el momento de la guerra civil la poesía nerudiana evolucionó decisivamente. En la tercera Residencia hay una nota anterior a "Las furias y las penas" (1938) que anuncia lo que más tarde subrayará en las Memorias y en el tercer tomo del Memorial de Isla Negra: "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" (I,264).

Para Neruda, España ha sido un país de grandes valores positivos. La amistad de Lorca, Alberti, Aleixandre, León Felipe, Cernuda, Hernández y Jorge Guillén le ha proporcionado una gran alegría y un gran orgullo. Este grupo le rindió homenaje llamándolo "una de las más auténticas realidades de la poesía de lengua española".[6] Esto sirve para mitigar en el poeta el sentimiento angustioso de soledad tan característica de los primeros años de su vida.

> Toda esa época de antes de la guerra tiene para mí un recuerdo como de racimo cuya dulzura ya se va a desprender tiene una luz como la del rayo verde cuando el sol cae en el horizonte marino y se despide con un destello inolvidable.[7]

Madrid representa siempre para Neruda, en su ñota positiva, el símbolo de un mundo feliz incapaz de repetirse jamás en su vida no solamente debido al tiempo y a la muerte sino también a la situación política encontrada, totalmente en contra de su credo personal.

El dolor del nunca jamás se advierte desde el primer verso de "Ay! mi ciudad perdida" a través de términos de pura negación: "No más", "ya nunca más", indicios de la amarga y desesperada certidumbre. Aquí el "saber" se coloca por encima del "no saber". Vuelve a repetir el tema de la pequeña muerte compartida con los que físicamente murieron durante la guerra "como si se [le] hubiera ido a la tumba la mitad de su alma" (19).

Es una mutilación sufrida, al igual que morir en plena vida, que hace que el poeta se remonte a otra época anterior. En su "recherche du temps perdu", la ciudad prohibida se transforma en un paraíso cuya puerta aunque invisible está cerrada para él. Este paraíso es la recreación del Madrid que le era tan vital. Los versos recordatorios de aquella época, alternan con el sonido de la calle un silencio que también suena mediante las pisadas huecas del ser que evoca la caminata larga que acaba en el crepúsculo.[8] La carcajada de las noches de jolgorio se convierte, de nuevo, en llanto.

calles solas, secas, de silencio ...
e ir y saltar los pies sin alfabeto,

.....

aquello que vivía
callando con aquellos
terrones ...

.....

y al fin callado el grito de una ventana, el
canto
de un pozo, el sello
de una gran carcajada
que rompía
con vidrios
el crepúsculo (20)

Para Neruda, España aparece tan profundamente sufrida y sentida que la evoca continuamente en su prosa y en su poesía. Es una España ideal y concreta de paisaje, de gente, y de cultura literaria expresada a través de Manrique, Garcilaso, Góngora y Quevedo definidos todos como "titánicos guardianes, armadura de platino y nevada transparencia" (I, 718).

De estos titanes es Quevedo quien sigue preeminente en el alma del poeta.

> Quevedo fue para mi la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color de arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir (II, 13).

Encuentra sus propias raíces dentro de las "aguas verdes y profundas" del poeta español.[9]

> Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mi extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer los encontré (...), en lo íntimo de la estructura de Quevedo (II, 13-14).

Cultura, literatura, y Guerra civil son los tres elementos que explican la singular presencia de España en la obra nerudiana. La sangre derramada sigue siendo el gran factor que abre al poeta una comprensión del dolor humano en general sea el hambre, la injusticia social, o la dictadura. Su canto de soledad va sustituído por el de la lucha y el poeta solitario se convierte en el soldado solidario. El poema "Tal vez cambié desde entonces" ofrece en el Memorial el germen de tal cambio. Los "ojos nuevos" salpicados por el llanto y la sangre universales le permiten una visión más profunda de la realidad hispanoamericana. El poeta se convierte en "campana" que llamaba a los humildes - labriegos, mineros, indios; vivos y muertos. A través de los pobres, Neruda magistralmente reduce los grandes males de América a cuatro versos que subrayan el nuevo derrotero de su poesía:[10]

> pobres gentes de campos y caminos
> labriegos asustados, indios muertos,
> a caballo, mirando ya sin ojos,
> y luego el boquerón infernal de las minas (25-6).

En el ayer el énfasis caía sobre la sangre de la guerra de "Explico algunas cosas" (I, 276). Desde entonces, ya vuelto a Chile, el poeta ve, por igual, a su América herida por "algo gris que mataba / humo, polvo de minas o cemento" (29). El ejército de los mineros también pasa "desembocando hacia la muerte" oscura de la mina. Es un ejército "envuelto por madera rota, / tierra podrida, latas oxidadas,..." (ib.), el ataúd de los muertos en vida. Al ver la triste realidad minera, símbolo por excelencia del sufrimiento americano, el poeta anuncia: "hasta aquí llegué en la soledad" (ib.).[11] La sensibilidad de Neruda para los problemas de su gente es el fruto más importante de su experiencia durante la tragedia

de España. En todo eso se concentra su actividad política, su actuación en el senado elegido por los mineros del altiplano andino.

El poeta pasa de la incomunicación a la comunicación y se dirige al minero mediante "En las minas de arriba". El infinitivo-eje, jurar, denota la tónica de los versos, un largo juramento de aceptar los deberes y responsabilidades surgidos en su contacto personal durante su campaña política.

Al senado Neruda trajo "la Pampa gris", el color, nuevamente simbólico de la pobreza minera; "la noche del minero", eterna en pleno día. A estas referencias Neruda encadena otras que intensifica la pobre condición económica de la clase obrera: "la sed del día duro / y la cuchara / de latón pobre de la pobre sopa".[12] La repetición de doble significado del adjetivo "pobre" expresa la situación de que nadie habla. Con este minero humilde la identificación es total. El juramento se hizo con sangre y se nutrió de la pobreza, de la miseria, y del hambre

> Vine a poner la mano ardiendo
> sobre el código seco
> para que ardiera y se quemara con
> el soplo (...) de la arena (34).

La callada grandeza de estos seres se aumenta al enumerar la cadena de abusos o "cifras de soborno"

> el azúcar les daba la palabra
> o la cotización de los frejoles
> uno era el senador por el cemento
> otro aumentaba el precio del carbón,
> otro cobraba el cobre, el cuero,
> la luz eléctrica, el salitre, el tren,
> los automóviles, los armamentos,
> las maderas del Sur pagaban votos (ib.)[13]

En este momento el poema se convierte en un vasto cuadro gobernado por el verbo "ver". Lo que vio el poeta era el producto de estos abusos: "un momificado caballero" cuya piel había sido curtida por la hostilidad de los elementos y cuya alma, también, curtida por el mal trato, "nunca sabía

cuando / debía decir sí o exclamar no:" (34).

Neruda se convierte en vocero de la masa atormentada cuyos sufrimientos se trenzan a lo largo de versos que subrayan la multiplicación de los dolores: "soledad", "duelo", "desamparo", "hambre", "frío", "miseria desolada" y el control extranjero visto en todo su poder negativo: "sedosos peces", "sonrosados enormes calamares". Amado Alonso empleaba el término "terrible ferocidad"[14] y escribía a continuación que "los peces se alimentaban matando, y además devoran a los muertos que se traga el mar"[15]. De sentido paralelo siguen tragando: "firmando la condena / del pobre diablo oscuro, / del pobre camarada de la mina" (37). La acumulación de palabras de dolor y miseria conlleva toda la emoción experimentada por alguien identificado totalmente con aquellos desafortunados. "Romper", "condenar", "infernales", "inhabitable", "muerte", "lanzas", "garrotes", "cruel", y "peligro" son vocablos dirigidos hacia el presidio de Pisagua, "la abrupta prisión de piedra" de los encarcelados políticos.

Su total dedicación a la lucha de su gente le llevó a publicar la Carta íntima para millones de hombres en contra de las persecuciones de los que habían apoyado al poeta. Repudiado por el estado, pronuncia el tres de febrero de 1948, el famoso Yo acuso que lo obliga, ya despojado por los tribunales de la inmunidad parliamentaria a esconderse hasta el 25 de abril de 1949 cuando se encuentra en el extranjero. Este Yo acuso es la respuesta a las acusaciones de ser traidor y "antipatriota".[16]

De estos acontecimientos el poeta hace larga mención en el Canto general[17], en las Memorias[18], y en Memorial de Isla Negra. En este último insiste solamente sobre el fruto positivo de su experiencia: el reencuentro con la solidaridad humana[19], ya cantada en Infancia y poesía (I, 36-8) y, más tarde en Estravagario.[20] Canta a la victoria de los pueblos "sin nombre" sobre los "dignatarios / envueltos en sus togas / de lodo agusanado" (41),[21] y, por fin, a la solidaridad con la gente apenas conocida que lo trató tan bien

durante su exilio. La enumeración resume el agradecimiento dirigido a aquella nueva familia:

> 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 (42-3)

La comunicación en el nivel personal es una gran victoria para el poeta. Sin embargo se inicia otra comunicación que acaba aquí en una angustiada derrota, la comunicación en el nivel natural.

A partir de la referencia en "Revoluciones" al "bastón del bosque" el poeta comienza una entrada en el bosque de regreso a sus propias regiones espirituales. El gesto simbólico de llevar un "Bastón cortado en la montaña" (42) significa la búsqueda del apoyo de la naturaleza.

Se vuelve a purificar al mojarse los pies "entre las piedras" para llegar al "grado más azul", al "centro inmóvil del planeta" (43). Llegó con un entusiasmo de descubrimiento no visto desde las "Alturas de Machu Picchu, listo para volver al "fuego de su canto" (44) a su vida renovada y a un "grave amor" (43).

En el momento de recordar esta experiencia tan positiva, se advierte una presencia dolorosa: la vuelta a la soledad desolada. Esta tristeza, encontrada en "Soliloquio en las olas", le invade cuando interroga a la naturaleza sin recibir respuesta. Este poema marca la vuelta al "no saber" y al "no comprender".

Los misterios de la naturaleza señalan los límites de su sabiduría: "Se levanta / una ola / tal vez dice su nombre, no comprendo" (47). Busca una aclaración pero está solo. La doble pregunta subraya la soledad expresada en el verso: "A quién / preguntaré lo que me dijo? / a quién entre las olas /

podré nombrar? / Y espero" (47). Neruda vuelve a la metafísica del ser en un tiempo que él no puede detener. Esto es la angustia frente a lo desconocido: "una solicitud, una petición y una respuesta en las más lejanas y apartadas soledades de este mundo".[22]

Esta soledad nacida del exilio es un estímulo para pensar en la muerte a pesar de estar aún rodeado de tanta abundancia natural. Al acercarse a San Martín de los Andes, el poeta encuentra en este viaje de exilio

> ... trozos de ramas acumulados que habían soportado muchos inviernos, vegetal ofrenda de centenares de viajeros, altos túmulos de madera para recordar a los caídos, para hacer pensar en los que no pudieron seguir y quedaron allí para siempre debajo de las nieves.[23]

Impresionado por esta inmensa soledad de muerte y olvido, entra en las altas cordilleras hacia un futuro incierto. Solo entre sus amigos de viaje, el poeta cae víctima de la soledad cósmica y ve la muerte donde debe ver la vida. El no saber del poeta frente a tal espectáculo se vuelca en el verso: "quiero medir lo mucho que no sé" (55). Se une el no saber a la temporalidad y la angustia llega a nuevas cumbres. Al llegar a Temuco proclama que nadie lo reconoció[24] y su mente poética lo ve todo en términos de modificación y de desgaste: "los retratos de ayer en las paredes, / el comedor (...), / los sillones, las camas, los saleros" (55),[25] símbolos de todo lo que era familiar parecen tocados del tiempo y no lo reconocen. Hasta en "La primavera urbana" Temuco ha asumido la proporción de una ciudad fría e impersonal sometida a una transformación expresionista que subraya la falsedad. Se ve como una ciudad de pastiche.

> Por fin cayeron algunos <u>limones</u>
> y algún vestigio rojo de <u>naranjas</u>
> la emparentó con árboles y plumas
> le dio un susurro falso de arboleda
> que no duraba mucho (59).

Es una contraciudad, un reflejo del modelo ideal que existe

en la memoria del poeta. La última estrofa marca la total separación y desposeimiento. El yo se desarticula y las preguntas desgarradoras son los ladrillos de los muros: "Era yo de aquel sitio? / De la fría contextura de muro contra muro? / Pertenecía mi alma a la cerveza?" (59). La familiaridad excluyente del sitio, de los muros, de la amistad de la cerveza ya remotos lo separan de lo íntimamente familiar.

Este recuerdo se encadena a los de otra ciudad-muro, el Santiago de la juventud anterior a Rosaura. El separarse de sus raíces le condenó a un ostracismo particular de la metrópoli. Es una soledad representada por la duplicación de ciertos verbos claves en distintas personas: "protesté/protestaron"; "dije/dijeron"; "me voy/nos vamos"; "grité/gritamos". La identificación con el otro y los otros subraya la emoción de un temor de estar entre otros yos desarraigados y desarticulados.

La oscura soledad del tiempo remoto se extiende a su estancia en Asia vista a través del verbo-eje "sufrir" en el poema "Recuerdo del Este". Toda la angustia se concentra en la pagoda de oro y se comparte entre "los otros hombres de arcilla" (67) tan terrestres como él. El fulgor de la pagoda "dorada y vertical" como la torre simbólica de la extensión del hombre hacia lo infinito deja vislumbrar su cúpula sometida a las fantásticas transformaciones nerudianas: "flecha" → "campana", → "embudo de oro". El templo, en el centro de impuras calles, se destaca entre tanta miseria. Templo y miseria, lujuria y pobreza - el poema sintetiza las distintas visiones del Oriente vistas en "La luna en el laberinto" y en su cosmovisión de aquella época. Para Neruda se distribuye esta percepción entre la desintegración, la descomposición de la razón y las implicaciones socio-religiosas.[26] La selección de vocablos tiende a valorar el concepto: fermentar, pestilencia, sudor y detritus junto a referencias negativas a Dios y a Buda, siempre ausentes.

El Neruda joven perdido "En el desorden de los pies, / de la sangre, de los bazares" (ib.) no encuentra la anhelada

comunicación entre la muchedumbre y el "oro de sus monumentos" (59). Por eso se ensombrecen los versos a base de referencias al "crepúsculo maligno, / crepitantes sueños, fatiga / melancolía colonial" (ib.) y al dios ausente, la última esperanza:

> La pagoda como una espada
> brillaba en la herida del cielo.
> No caía sangre de arriba.
> Sólo caía de la noche
> oscuridad y soledad (69).

El fluir de la memoria se abre a otras materias esenciales al espíritu de Neruda, en especial el mar. El concepto ya manifestado en Estravagario en torno al magisterio del mar regresa en este presente libro.[27] En "El mar" Neruda habla de la "universidad del oleaje" (87) y declara que el mar cambió su existencia otorgándole una "adhesión al puro movimiento" (88). Que el poeta aprende algo del mar es cierto. El aprendizaje por vago o incierto que sea es parte de una comunicación subconsciente, un concepto ya tratado en Estravagario. El paralelismo majestuoso de los primeros versos establece una serie de posibilidades en cuanto a lo que puede ser esta educación:

> No sé si aprendo música o conciencia
> no sé si es ola sola o ser profundo
> o sólo ronca voz o deslumbrante
> suposición de peces y navíos (87).

La comunicación está presente en los niveles consciente y subconsciente. El poeta entra y participa en el instituto que es "la universidad del oleaje". Las lecciones son los fragmentos del canto: "aire", "incesante viento", "agua", y "arena". Los elementos del mundo objetivo se hacen subjetivos en la elaboración de su mundo poético. El poder quieto del mar rehizo su vida y "el tierno desplegarse de la ola" comparte de la existencia con un joven ya incorporado a él. El hombre impuro y mortal tiene una nueva identidad inmortal y atemporal. El mar lo ha penetrado para formarle por dentro "como el molusco en fósforo marino" (107). El fósforo es el símbolo

vital del ser infinito formado de tierra y mar en un movimiento eterno capaz de definir su condición de hombre y poeta - "edificio transparente". Tal fenómeno es la fuente de una explicación difícil:

> Cómo explicar, casi sin movimiento
> de la respiración azul y amarga,
> una a una las olas repitieron
> lo que yo presentía y palpitaba
> hasta que sal y zumo me formaron: (107).

Se confirma la deuda en "La luz de Sotchi" cuyos versos encabalgados lo unen al mar que "no puede contener sus rayos" (111). El poeta esperanzado proclama: "mi canto crecía con el agua" (107). Esta esperanza se dirige hacia la inmortalidad en "Adiós a la nieve". Neruda se entera de la muerte de su amigo italiano, Chiaretta, en Laos y al meditar sobre la desaparición contempla las flores de las distintas estaciones en Isla Negra. Muerte o separación, las flores quedan y las imágenes empleadas por Neruda indican que la vida sigue a pesar de ausencias y muertes. Así el poeta divide las alusiones en dos: (1) las que se refieren a la naturaleza, con la luz, color, y procesos naturales; y (2) las referidas al hombre entregado a su trabajo colectivo. Aquí el símbolo de la abeja comunica la alegría de este trabajo. Después de diez años el poeta vuelve a la isla y halla que siempre hay y habrá vida a pesar de otras circunstancias. La naturaleza siempre florecerá y la muerte de un sólo ser no influye ni determina los procesos de la naturaleza: morirse "es irse y queda todo". El hombre individual es mortal pero la naturaleza seguirá. El poeta al admitir la constancia de la naturaleza, admite, a la vez, que el hombre que trabaja las vides es inmortal. Todo lo que abarca al hombre quedará igualmente "florido / rumoroso" (97). La repetición del adverbio "siempre" en los últimos versos es la lección de la eternidad de la naturaleza: sea el beso del hombre o la naranja del árbol.

> Un edificio de agua
> siempre,
> un beso

siempre
una naranja
siempre (97).

El Hombre-abeja, trabajador dinámico, se prolonga y, por ende, se inmortaliza como resultado de sus obras. Como ya expuesto en Plenos poderes, el hombre, a través de sus obras, se convierte en Hombre.

el pensamiento tuvo continente
donde andar y medir, los pies tuvieron,
guiados por la línea,
la rectitud de que estaban sedientos: (103)

El trabajo del hombre puso orden al desorden, atemporalidad a la temporalidad. Tal es la secreta comunicación que se extiende a una estructura vista como "la primera nave" hacia la inmortalidad.

De todo esto surge el optimismo. El Partenón abandonado sigue vacío y deshabitado pero al mismo tiempo es puro y refleja un orden particular mediante un paralelismo de elementos negativos de vacío y positivos de pureza.

Allí quedó vacía		vacía $[a^1]$
deshabitada y pura	deshabitada $[b^1]$	pura $[c^1]$
la nave delicada,		delicada $[a^2]$
olvidada y radiante(103)	olvidada $[b^2]$	radiante $[c^2]$

De aspecto muerto, estaba vivo y permanente, eterno frente a las amenazas de "lluvia", "guerra", "ira", y "olvido". Su deber era "durar", "estar", "permanecer"; la gran lección de piedra tan eterna como la inteligencia que lo creó.[28]

La esperanza frente a la inmortalidad forja el autorretrato presente del poeta que se remonta a momentos anteriores. La "susurrante ola de Chile" (115), móvil de todo recuerdo, lo transporta a dos momentos distintos de su existencia: el europeo de su exilio político (1949) y el de la Imperial del sur (1920).

La misión del joven y la del viejo son una - "seguir y seguir el infinito" (116) en el gran movimiento temporal de los años que une todo en un gran ahora.

y los días, semanas, y los años
transcurren hasta ahora,
de tal modo que lejos y después
aquel amargo mar besa mi boca (116).

Unidad de vida y obra es el mensaje interpretado a través de las olas del tiempo - "de mar a mar está la vida" (ib.).

mi edad entre las dos ojas lejanas
se pobló, como un reino,
de cascabeles y padecimientos,
se llenó de banderas,
tuvo cosechas y ruinas
heridas y batallas (116-7).

El poeta otoño-invernal, ser temporal purificado por las olas, puede vivir y seguir adelante siempre perseguido por el viento, el sol, la luna, y las águilas. Como ser en el tiempo confirma su inmortalidad a través de sus versos.

II. El amor dirigido hacia el prójimo, hacia la patria, y hacia el erotismo sentimental de Josie Bliss

La comunicación encontrada florece en un amor al prójimo en "Misión de amor" en que se relata la intervención personal del poeta "por sacar españoles de sus prisiones y enviarlos a Chile." La larga anáfora del poema enumera y reúne los distintos grupos:

de campos y prisiones,
de las arenas negras
del Sahara,
de ásperos escondrijos
donde yacieron
hambrientos y desnudos
allí a mi barco (14)

Así que la marcha al lado del prójimo y su subsecuente salvación lo hace compararse al nuevo Noé cuyo amor también se dirigió al rescate de seres desamparados.

Ese amor celebra, por igual, la geografía de su país. La presencia del mar y la vuelta a la comunicación llevan a Neruda el recuerdo de la patria hacia la cual va constantemen-

te su pensamiento junto con las nostalgias y preocupaciones necesarias. En "Insomnio" éstas mismas se concretan en la pregunta: "Qué será de mi pobre pobre patria oscura?" (91). La doble repetición de pobre graba algo de mayor tristeza a sus dolores y tormentos. A través del dolor de amor, el país se convierte en una "nave delgada" (ib.) cuya proa afilada por la geografía se hace más aguda mediante el sufrimiento.[29] A veces, no es el dolor a que el poeta es sensible sino a la alegría y el goce experimentados de igual modo, a través de un tiempo medido por las estaciones.

> llegué a ser uno solo con mi tierra,
> conocí a cada uno de sus hijos
> y en mí las estaciones caminaban
> sucesivas, llorando o floreciendo (91).

Esta es una queja de amor cuyo objeto es la geografía de su patria natal unida a las muchas referencias que ya forman parte de la obra del poeta. En "Oceanografía dispersa" se llama "amateur del mar" (II, 1073) que le lleva de regreso a su "país oceánico" (ib.). Anteriormente en El habitante y sus esperanzas expresó el dolor sufrido tan lejos del mar al escribir que "La distancia del mar es opresora, invade, subí los escalones pensando en ella, y la manera de medirla poniendo mi cuerpo en su orilla alargándolo hasta palidecer" (I, 135). Toda obra nerudiana es una confesión de amor y de angustia por una región espiritualmente imprescindible al poeta. En Copa de Sangre escribe "en esta agua salida de un imposible insondable, extraordinario escondite, (...), esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame mi conexión interminable con una determinada vida, región, y muerte" (II, 1055). En el Canto general se demuestra el vaivén en "Oda con nostalgia a Chile", escrita en 1956. El mar es un himno al país natal que evoca:

> los verdes
> laberintos,
> las esbeltas
> vertientes
> de los Andes (...)
> un collar altivo de volcanes

y a mis pies sólo el sello
de la espuma
nieve del mar, eterna platería (I, 1491).[30]

El recuerdo de Asia le hace acordarse del amor que influyó tanto en su vida: el de Josie Bliss a quien dedica dos poemas. En el primero el poeta recuerda el carácter furioso e iracundo de ella. Se refiere a "la furiosa" (74) Josie Bliss en un ambiente de hostilidad guerrera creada por una yuxtaposición de la guerra civil y la segunda guerra mundial.

El suyo fue un amor reducido a dos términos: amenaza y blasfemia, ocurrido hace tantos "días" y tantas "horas" que los años parecen más remotos y lejanos. El tiempo y el olvido marcan el final de aquel amor tan raro y, a la vez, resuelven el problema de su relación. Como Neruda sigue pensando en el carácter violento de Josie Bliss, ocurre algo en los últimos versos de una estrofa que hace ver la gran duda sobre la muerte de ella. Josie Bliss "descansará iracunda" (73). Sintácticamente el futuro es de probabilidad mientras que el adjetivo "iracunda" indica un carácter tan airado que hasta en la muerte no encuentra el descanso definitivo.

Como en el caso de Terusa y Rosaura, el poeta la contempla viva. Cada modificación de su ser es un efecto de sus "años ausentes" causados por sus propios dolores "porque a través del mundo me esperaba" (ib.). La última cita se refiere a una escena tan recordada - la del muelle asiático de la última despedida[31] y aún la ve esperando, arrugada por el tiempo y por las lágrimas que le abrieron grietas en la cara. La fuerza emocional del abandono y de la soledad es la misma empleada en la primera Residencia a través de los versos del "Tango del viudo" al decir "ya habrás bebido sola, solitaria, el té del atardecer / mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre" (I, 203). En el Memorial de Isla Negra vuelve a evocar el mismo vacío extendido desde los zapatos hasta las copas y el comedor. El poema es de la presencia de la ausente y de su propia impotencia. Los recuerdos presentan una

visión pesadillesca en cámara lenta de un hombre "de vidrio" (74):

> como si yo nadara hecho de vidrio,
> de torpes movimientos,
> y no pudiera asirme
> y me perdiera
> cada día, en la pálida laguna
> dónde quedó prendida su mirada. (ib.).

El deseo de volverla a ver y la frustración de no poder hacerlo se expresa mediante una referencia al poeta - Sísifo que nunca llegaba a su lancha y que deja la mirada eternamente prendida en la laguna.

Le inquieta al poeta el destino misterioso de la pantera birmana abandonada. Las interrogaciones parecen suspendidas en el tiempo según la posición de los adverbios de tiempo y lugar.

> Hasta que ya cerró los ojos
> cuándo?
> hasta que tiempo y muerte la cubrieron
> cuándo?
> hasta que odio y amor se la llevaron
> dónde? (74).

Cuándo y dónde preguntan por su destino y la respuesta no encuentra su voz. Así es que el poeta vuelve a la conjetura de una respuesta: esperó "hasta que no pudo continuar hablando sola, / mirando la laguna de mi ausencia" (ib.). La "furia", "sangre", "venganza", y sensibilidad de "jazmines" de su amor no puede descansar ni en la muerte ni en la vida.

Sin embargo, la recuerda también como "la dulce Josie Bliss" la que animó tanto su estancia en el Este.[32] Neruda se desahoga de la sensación de soledad que le hizo buscar anclaje en el amor a la mujer que más tarde abandonará. El dolor de esa separación se confirma en otro poema, "Josie Bliss" con que termina la segunda Residencia.

> ahí están, ahí están
> los besos arrastrados por el polvo junto a un
> triste navío,
> ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes

que una mano sacude llamando el alba:
parece que la boca de la muerta no quiere mor-
der rostros, dedos, palabras, ojos:
ahí están otra vez como grandes peces que com-
pletan el cielo
con su azul material vagamente invencible (I, 293).

Josie Bliss se iba quedando atrás físicamente pero la distancia se ensanchó y la figura evocada le "alcanzó revolviendo / mi amor y su martirio" (79). La eterna presencia de un amor sigue influyendo bajo su contraste de amor-martirio. Las "lanzas" y las "espadas" siguen hiriéndole y atormentándole interminablemente.

Frente al movimiento inexorable del tiempo, la ve muerta o vieja y las caderas que acunaban tanto brío y fuego en el frenesí del amor ya están extinguidas.

En los dos poemas hay notas de nostalgia y de amargura que el tiempo no ha podido borrar. Es un amor convertido en remordimiento que lo atormenta siempre.

Memorial de Isla Negra IV
"El cazador de raíces"

Cronológicamente este libro abarca el mismo período que "El fuego cruel" pero aquí la temática alterna entre la meditacion metafísica sobre la inmortalidad, el autorretrato ya comenzado en el libro anterior[1] y el amor dirigido principalmente a la segunda esposa del poeta, Delia del Carril. En este presente libro Neruda se abandona a una meditación dentro de la cual confluyen el pasado y el presente con una amplia proyección sobre el futuro.

Neruda, el cazador, entra en el bosque al sentir el llamado del mundo que lo ha formado. Busca otras raíces que le llevarán a la inmortalidad. A veces el poeta no solamente examina estas raíces sino también extiende la mirada a otros elementos esenciales y naturales como la tierra, las piedras, las montañas, y los ríos.

Las raíces y los otros elementos esenciales le conducirán a la inmortalidad al acercarse a los secretos que lo unen a lo que germina y fecunda sin interrupción a esta sustancia mineral, el "gran corazón crepitante" (18)[2] de la selva de su paisaje natal.

I. La meditación metafísica sobre la inmortalidad: el florecimiento de la esperanza[3]

Después de la reunión del ser con su destino en la "oscura hora" (47) de "Cita de invierno" en que el poeta ve el "rostro eterno"[4] proporcionado por la soledad a la hora de la muerte, la esperanza florece a lo largo del tema del viaje. "Patagonias", según nuestro juicio, parece ser el lógico punto de partida. Los versos de esta lírica trazan la trayectoria del poeta a través de la geografía de la Patagonia inhabitada. En esta soledad, el poeta inicia la búsqueda de las raíces inmortales e inmortalizantes. El frío y el vacío son los términos explorados mediante una enumeración de "costados", "pies", y "dedos" de un planeta abandonado y desolado. La adjetivación de la primera estrofa del poema subraya lo hostil de la región: "dedos fríos", "duro cielo", "tercos montes", "nieve abandonada" ... (91).

Con esta región Neruda establece la identificación. El adverbio temporal "aquí" concentra la visión solitaria que se despliega.

> Aquí, cumbres de sombra,
> ventisqueros
> y el infinito orgullo
> que hace resplandecer
> las soledades,
> aquí, en alguna cita
> con raíces
> o sólo con el ímpetu del viento,
> debo de haber nacido (91-2)

El concepto del encuentro con sus propios orígenes se desarrolla en la "claridad enmarañada" de la cima a lo largo

de una larga metáfora condicional:

> Como si mi pequeña historia humana
> se hubiera escrito a golpes en la nieve
> y ahora yo descubriera
> mi propio nombre, mi estupor silvestre,
> la volcánica estatua de la vida (92).

El poeta no solamente ha encontrado su nombre sino también su propia forma. La estatua esculpida por el tiempo en la lava volcánica; los pétalos pétreos que encubren la verdadera esencia de sí mismo y de la patria.[5]

Esta estatua temporal pasa a ser la cordillera andina contemplada en un clima espiritual cuya "patria desnuda" (25) forma una perífrasis del Cántico delle creature de San Francisco de Asís.[6] La proclama "hermana cordillera" (23) y refiriéndose al Santo como "el fraile" (ib.), Neruda habla de los componentes de la cordillera de la misma manera en que el Santo de Asís celebra a sus hermanos.

> El fraile dijo sólo "hermana agua"
> "hermano fuego"
> también "hermano pájaro",
> allí no hay cordilleras.
> Pero debió decirlo porque ella
> es agua, fuego y pájaro.
> Bien le hubiera quedado
> "hermana cordillera" (ib.).

La cordillera entra y participa en el ciclo eterno de vida→muerte→vida. Desde la segunda estrofa la palabra clave "existes" rige como el eje vital de la cordillera andina. Todo lo que tiene contacto con los montes se interpreta en la dimensión de las raíces fecundantes que posibilitaron la continuidad en otras montañas.

A todo llega una muerte momentánea. Fuego y lava sintácticamente representados por pretéritos de acciones rápidas y destructoras como "destruyó", "cayó", y "tronó" marcan el movimiento de la vida que procede de la muerte temporal. En un salto de "semen ardiente" (24) se renueva la vida desde lo subterráneo y lo silencioso (por dentro) hasta llegar a los primeros brotes superficiales.[7] Estos se despliegan en un mundo

caleidoscópico de formas, colores, y metales tras el silencio subterráneo de una germinación secreta de raíces que parecen tocar las mismas manos del hombre.

En el tiempo todo nace, muere y vuelve a nacer. Es la "lanza vencedora" de la vida sobre la muerte transformada en las "plateadas espinas" que invitan la entrada del poeta a la patria desnuda en un rito que paralela el del bautismo. En esta atmósfera útero-espiritual Neruda se desnuda para poder acercarse a la naturaleza y, así, entrar en su ciclo de inmortalidad

> y aquí por fin nos sentimos desnudos
> por fin llegamos sin morirnos
> al sitio donde nace el aire,
> por fin conocimos la tierra
> y la tocamos en su origen (25).

Al identificarse con esta naturaleza, Neruda encuentra la sustancia que rescatará su canto de la transitoriedad. La tierra, el río, la raíz, y el poeta pertenecen a lo que "resiste y sigue" (30).

La persistencia de lo eterno se expresa sintácticamente a través de gerundios que describen "el suceso ocurriendo".[8] "Traspasando", "taladrando", "royendo", "surgiendo" son actividades de eterno dinamismo que se confunden con el curso de la vida del hombre.

El poeta se integra a este ciclo a través de una enumeración de imágenes que subrayan ese proceso cíclico en una selva que lo devora todo. Esta enumeración describe la caída de seres tragados por el bosque: "tigre", "iguanas", y "pájaro" (33). A este encadenamiento de cosas caídas se introduce el tiempo sea "siglos", "días", o "noches" convertido en el móvil de cambio y de nueva vida: "todo es alimento que cae / en la antigua: en la verde boca / de la selva devoradora" (34-5). Mediante raíces de "sustancia tenaz" (12) y "sustancia muerta y viva" (11) el poeta elabora en "La hermana cordillera" la imagen de la "selva devoradora" iniciada en "El rey maldito". El símbolo de la anciana hambrienta expresa

el concepto de una tierra en que todo se pudre y en que en el tiempo de las germinaciones secretas y subterráneas conduce a la claridad astral de la propia inmortalidad del poeta.

En "Lejos muy lejos" recurre al simbolismo del gran útero terrestre dentro del cual todo se someterá a un desarrollo silencioso de misteriosas transformaciones eternas que no denominan una vuelta a su forma anterior sino que "a una raiz que muere y se desintegra en la tierra; el alimento de un nuevo árbol con nuevas raíces".[9]

> (...) la vida
> cambia sus multiplicaciones
> de abeja a polen, a ramaje,
> a colmena, a rumor, a fruta (17).

"Lo que nace conmigo" representa la síntesis del concepto nerudiano sobre el ciclo vida→muerte→vida. Es un canto a todo lo que florece expresado en la forma de un encabalgamiento sirremático.[10]

> Canto a la hierba que nace conmigo
> en este instante libre, a los fermentos
> del queso, del vinagre, a la secreta
> floración del primer semen, canto
> al canto de la leche que ahora cae
> de blancura en blancura a los pezones (39).

La nueva vida de la "hierba", de los "fermentos", del "semen", y de "la leche" es la base de la identificación lograda por el poeta - partícipe en los más diversos aspectos de la naturaleza.

Nace con la hierba y la frase "que nace conmigo" es el eje verbal del himno optimista a las raíces. Es un perpetuo nacer, morir, y renacer vital y palpitante hacia la inmortalidad.

> como un tambor eterno
> suenan las sucesiones, el transcurso
> de ser a ser, y nazco, nazco, nazco
> con lo que está naciendo, estoy unido
> al crecimiento, al sordo alrededor
> de cuanto me rodea, pululando,
> propagándose en densas humedades
> en estambres, en tigres, en jaleas (ib.).

La identificación del poeta con la naturaleza florece a través de la identificación: "Yo pertenezco a la fecundidad / y creceré mientras crecen las vidas:" (39) ampliado por los versos de total convivencia: "Soy joven con la juventud del agua, / soy lento con la lentitud del tiempo, / soy puro con la pureza del aire" (40). Todo encuentra un eco en el "estoy después" (51) de la última sección de "Cita de invierno" cuando, frente al reencuentro con el perpetuo renacer, su optimismo parece "llegar a nuevas cumbres".

Su preocupación es la tierra y el trabajo invernal se completa mediante las sustancias elementales de "tierra", "viento", "agua", y "arena" que otorgan la esperanza de la inmortalidad o "la claridad plenaria" (51). Libre del pesimismo y de la desesperanza, Neruda, junto a la naturaleza, ha renacido una vez más.

La tranquilidad del renacer permite el nombrar de las plantas del bosque examinadas por la quietud de unas manos vueltas a integrarse a lo mineral de la tierra.[11]

La poesía de Neruda abunda de presencias de la flora y de la fauna pero en "Bosque"la sucesión de nombres pone de relieve, a través del ritmo vivo de la enumeración, el mundo misterioso del bosque: los "cotiledones hojosos", los "epipétalos hipóginos", "las drupas de íntimo contacto", las "emigrantes azorellas", los "nothofagos inclementes" juntos al "amancai", al "altramuz", al "raulí", al "maitén", y a las "heliánteas homógamas" (62).

En el "Canto general de Chile" del Canto general hay una referencia anterior a los nombres de las plantas y a su efecto casi embriagador. Allá habló de otras con el mismo entusiasmo: el "litre", el "boldo", el "copihue", el "avellano", las "chépica", el "orégano", el "laurel", el "canelo", el "ulmo", el "poleo", etc. (I, 544-5).

Su interés por estos elementos naturales es una pasión que se revela también en su biblioteca personal en donde, al lado de los libros dedicados a los maestros de la literatura, aparecen libros sobre la flora y la fauna de Chile y del res-

to del mundo.

Margarita Aguirre recoge un comentario que explica la presencia de dichos libros:

> También se preguntarán alguna vez por qué hay tantos libros sobre animales y plantas. La contestación está en mi poesía. Pero además, estos libros zoológicos y botánicos me apasionaron siempre. Continuaban mi infancia. Me traían el mundo infinito, el laberinto inacabable de la naturaleza. Estos libros de exploración terrestre han sido mis favoritos y rara vez me duermo sin mirar las efigies de pájaros adorables de las islas o insectos deslumbrantes y complicados como relojes.[12]

II. La tranquilidad de la reflexión meditativa dirigida hacia el retrato autobiográfico

El optimismo generado a lo largo de la mayor parte de los versos ya estudiados conduce hacia una tranquilidad propicia a la introspección. Tal es el caso del poema "Lejos muy lejos" en cuyos versos surgen unas notas optimistas de gran esperanza que ceden a una profunda meditación de índole autobiográfica.

Aquí la estancia en el Este se superpone por encima del presente confundiendo las realidades geográficas de Chile y Asia. El poeta parece presente simultáneamente en dos lugares y épocas distintos. Esta extensión cósmica del ser se expresa así: "la misma noche / caminaba con otros pasos" - los pasos de otra época. En los primeros versos el sustantivo "pasos" se modifica mediante los adjetivos: "sangrientos" y "de fósforo" (17) que subrayan la cosmovisión particular del período residenciario.

La fuerte presencia del río Irrawadhy, nombre melífluo de un río enemigo y desconocido, es la fuente de una serie de recuerdos de una naturaleza multicolor y horrendamente bella.

Allá en la sombra carcomida
las plumas eran un incendio
en el resplandor de las alas
y volaba el verde insepulto
entre las ráfagas del fuego (17-18)

El presente continuativo intensifica la reflexión:

... estoy viendo los anillos
de humo olvidado en la piel de oro,
el brusco salto y el asalto
de aquella cólera estrellada (18)

La referencia al tigre se une a la del elefante de "pantalones pobres del tiempo" (ib.).[13] El final del poema se refiere poéticamente a la caza de los elefantes - "bestias (...) acorraladas en la cárcel / de las taciturnas tinieblas"(18). Esta aliteración se convierte en una serie resumidora de la acción: "tambor, pavor, fusil, o fuego" (18).[14]

El principio de "El rey maldito" continúa la superposición del bosque de Temuco y de la selva asiática. Al cruzar las referencias a las raíces tiernas, a los escarabajos con las refirientes al tigre y al dios que duerme, Buda, Neruda razona que la única realidad y divinidad es la vieja selva ancestral y eterna conservada en su memoria.

Frente a la espera del invierno, Neruda se ve como el astuto cazador del bosque que siempre buscaba lo que diera sentido a su existencia. Los bosques y las selvas se desdoblan y se confunden y el sentido de su existencia puede buscarse por igual en otros sitios. México, por ejemplo, marca otra etapa de la continua profundización en su propia sustancia espiritual.

La patria feliz, México, surge y se graba en la sensibilidad del poeta. De la amargura de un exilio tan recordado, se celebra un país que le permitió asilo a lo largo de amplios versos cargados de sentimiento. Los poderes enumerativos del poeta se evidencian desde los primeros versos iniciadores de un cuadro majestuoso de la flora y la fauna de México.

> De Cuernavaca al mar México extiende
> pinares, pueblos pardos (...) eriales, hierbas
> con ojos de amaranto, iguanas lentas, (...)
> serpientes ígneas, hombres polvorientos,
> y el camino ondulando, atormentado
> por la geología del infierno (97).

El poeta se refiere a su vida en el exilio mediante vocablos de gran energía vital: "corazón", "piedra", y "fuego". Su exilio florece en las vivas referencias a su contacto personal en México. Reabre esta nueva etapa a través de dos pretéritos: "viví" y "toqué" que subraya su compenetración en un ambiente donde la "rosa perenne" se coloca por encima de la "rosa enemiga" y la "estrella cercenada" de su exilio.

El optimismo se extiende a todo lo mexicano ya convertido en una inmensa "corola duradera" desde lo más insignificante a la más preciosa joya repartida por el contacto del aire ("alas") y de la tierra ("dedos"). Así todo "cobra existencia y vuela crepitando" (98). México representa una imagen de valores puros entre tanta impureza de territorios desangrados:

> Yo te separaría
> por viviente,
> por milenario sueño y por relámpago,
> por subterráneo de todas las sombras
> y <u>por fulgor</u> y <u>amor nunca domados</u> (ib.).

Toda la extensión de México del "sisal" del desierto, a la "piedra" del campo, a los "sombreros" de los hombres y obreros, a los "telares" de su industria, y a la plena vida agrícola quedó grabado en la mente del poeta como si fuera una "cicatriz" feliz. Se siente como en su propia casa hasta entre el elemento más humilde de la población cuya alegría se mide por la "música pobre" y callejera.

Al alcanzar la paz y, el descanso, Neruda, como en el <u>Canto general</u>, vuelve a la historia para celebrar la mano mestiza, indígena y española que levantó y templó "la estatura del país". Al seguir este viaje hacia las raíces comunes, encuentra digna del canto la unión de la vida inorgánica de

la piedra y la orgánica de la greda fecundante que "se pobló con espinas, / con ágaves" (99)[15] siempre el orgullo y siempre la tragedia de una nación en que tierra y revolución coexistieron.

México es una país cuyo pasado se espiritualiza e invade cada especto de la vida moderna.[16] Lo vivo y lo adormecido se conceptualizan como las bases de una renovación que abarca toda la existencia: "Así entre los breñales se juntaron / mariposas [símbolo, en este caso, del renacer][17] y huesos de difuntos," (99). La vitalidad de la mariposa se transfiere a los huesos para movilizar y formar otras raíces.[18]

En otra referencia simbólica las "amapolas y dioses olvidados" (ib.) enlazan la relación continua entre lo vivo y lo muerto del pasado histórico que rige aún.[19] Por esta razón México se ve como un país de orígenes: una madre, una materia, un germen. Las raíces cargadas de minerales históricos florecen de nuevo y el país "renació construyendo y construyendo" (100).

El optimismo de Neruda se inspira en la historia de Méco. Neruda, el hombre muerto sin país, encuentra una nueva vida en un país eterno entregado al cíclico renacer cuyas raíces no se cortaron nunca. El poeta se identifica con la nueva "selva sonora" (101) en el azul grisáceo del crepúsculo que le enseñó a encontrar la felicidad en su exilio. De acuerdo a su sensibilidad de poeta romántico, el encabalgamiento de los versos se refiere a una noche fecunda. Puesta dentro del marco de una división silábica de cuantía menor, indica una gradual mitigación de la tristeza y una vuelta a la alegría del eterno retorno:

> no me sentí agobiado
> a pesar
> del infortunio
> y de la hora incierta,
> no me sentí tal vez por vez primera
> padre del llanto
> o huésped
> de la eterna agonía (101).

El poeta se encuentra rodeado de una vida pulsante y palpitante entre pájaros "con voz de agua infinita", bestias de "roncos gritos", y el "temblor especial de las cigarras" (102). El frenesí nocturno recordado lo remonta desde el México del exilio a la región infantil. Las cigarras unen el espacio temporal y recuerdan el "pueblo / secreto" (103) de estos insectos. La conclusión ya se anticipó: "somos la misma planta / y no se tocan / sino nuestras raíces" (104).

México no es un tema nuevo en la poesía de Neruda. El poeta ya cantó a este país en varias ocasiones después de su exilio y antes durante la Segunda guerra mundial cuando experimentó la solaridad del pueblo y de los intelectuales mexicanos al publicar el "Canto de amor a Stalingrado". En el Canto general Neruda canta la dura sustancia de México en su lucha contra la esclavitud y la opresión. Tanto en aquel momento como en el presente se siente el llamado que viene del pasado y del presente.

> No supe qué amé más, si la excavada
> antigüedad de rostros que guardaron
> la intensidad de piedras implacables,
> o la rosa creciente, construida
> por una mano ayer ensangrentada (I, 705).

Canta también a Morelos y a su "fulgor taladrado" cuya sangre llenó todo un río "hasta llegar a toda la silenciosa orilla / de América ..." (I, 706). Su reciente experiencia de lucha y solidaridad le hace celebrar al presidente Cárdenas dejándole "algo del resplandor que recogí en España" (I, 707). Hoy el reconocimiento del agradecimiento del poeta por haber encontrado una nación amiga convierte a México tanto en el Canto general como Memorial de Isla Negra en un símbolo de bondad y de fraternidad, en un lugar de luz y de esplendor. Este encanto embriagador se capta también en las Memorias

> México es una tierra de pañolones color carmín
> y turquesa fosforescente. México es una tierra
> de vasijas y cántaros y de frutas partidas bajo un enjambre de insectos. México es un campo
> infinito de magüeyes de tinte azul acero y corona de espinas amarillas (Memorias, 213).

La misma insistencia sobre lo fosforescente que surge en el Memorial de Isla Negra vuelve a aparecer en la prosa. En una referencia a las costas acantiladas se lee "...[costas] incendiadas por un perpetuo relámpago fosfórico" (Memorias, 214) que se puede comparar a "las fosforescentes anilinas" del poemario (104).

La fosforescencia eterna de México cuyas raíces tocan las suyas es el tema del poeta optimista en estos versos autobiográficos dirigidos al país amigo de "germinaciones inacabables" (Memorias, 214).

El momento cumbre del autorretrato llega a través del último poema del libro, "Para la envidia".[20] La crítica envidiosa trae lo vacío y lo negativo en cuyo torbellino el polvo cambia la dirección positiva de ciertos símbolos constantes del poeta: "semillas separadas del amor", "pétalos enrollados de serpiente", y "ceniza cruel" (108). Así la vida se convierte en la muerte y el amor en el odio, todo transportado por los vientos oriundos de una boca ya convertida en grieta.

> fructificó en la herida de la boca,
> funcionó la pasión generatriz
> y el triste sedimento del olvido
> germinó, levantando la corola,
> la medusa violeta de la envidia (ib.).

Frente a la crítica negativa llamada envidia por el poeta, Neruda considera que cumple con su deber de poeta - cazador o pescador que va en busca de la inspiración poética sea entre el coral, las escamas, el arcoiris, o entre los elementos del polisíndeton: "pez o palabra o planta plateada / o simplemente piedra submarina" (ib.).

Frente al problema el poeta vuelve a plantear más detalladamente su misión de poeta:

> (...), y por amor
> pensé que mi deber era cantar,
> cantar, creciendo y olvidando siempre,
> agonizando como resistiendo: (110).

La reduplicación del verbo cantar subraya firmemente su misión repartida entre acciones duales y contradictorias expresadas por la intensidad sintáctica del gerundio: "creciendo y olvidando", viviendo y muriendo, destruyendo y reconstruyendo, y "agonizando como resistiendo".. Todas son acciones simultáneas cuya base es sobrevivir⇄sobremorir.

Si la vida del hombre se contempla en acciones contradictorias, el deber del poeta siempre ha sido cantar esta vivencia común, dar "cuanto yo tenía" sea en el nivel metafísico, ensimismado, o social. El poeta dio de sí mismo y ha llegado al otoño para enterarse de que la reciprocidad no existe. Sembraba el amor y cosechaba el odio y la envidia. Se resigna a su condición de hombre:

> ... Ahora
> tal vez es tarde ya para encontrar
> y volcar en la copa del rencor
> la verdad atrasada y cristalina (111).

El poeta, al borde de la total desesperanza logra conquistar la envidia al encontrar la total abundancia poética y personal. La maldad le permitió el reencuentro con las raíces inmortales de su canto - el "estímulo brusco de una hora, / la corrosiva lengua contra el agua" temporal.

La última alusión del poema resume la nueva postura no solamente frente a la envidia y al odio sino también frente a la vida misma. Existe en lo que ama y en lo que define: "y no soy yo sino materia viva / que fermenta y levanta sus insignias / en la fecundación de cada día" (113). De la "estrella / hecha de vidrios rotos / caídos / en una calle amarga", el poeta ha podido sacar lo positivo del "pan que doy cantando cada día" (114).

Pablo Neruda "un gigantesco hacedor de metáforas",[21] ha dejado un libro de gran carácter reflexivo: una gran confesión del cómo, del cuándo, y del por qué de su identificación con las raíces de la inmortalidad y una clarificación de su propio mundo interno.

III. El amor intenso visto como medio de salvación en un mundo hostil

Al alejarse el poeta de lo lúgubre de "fosas" y "funestos lagos" mortuorios, la presencia del amor le ofrece la posibilidad de una salvación del olvido y de la muerte definitiva. Es una oportunidad de detenerse en su caída:

> ... tal vez sus trenzas
> caigan una vez más de los balcones
> y ella con llanto agudo
> llegue a mi corazón a detenerme (57).

Esta oportunidad se examina a través del regreso sentimental a un amor lejano en "De pronto una balada" que aclara las últimas referencias del poema "El héroe". Es un recuerdo de Delia del Carril, tan lejano que Neruda no puede precisar bien la metáfora: "ha golpeado / como aroma o temor, como extranjero / que no conoce bien calle ni casa" (67). Este recuerdo ha resurgido de las olvidadas cenizas del pasado. El punto de referencia "algo nace" como "el nuevo vino" señala la presencia de la evocada y le da forma. El recuerdo de Delia del Carril se llena de vocablos de gran luminosidad ("estrella", "jazmines", "frescura", "alegría") que conducen a una situación autobiográfica "atropelladamente rechazada" (ib.). Por encima del tiempo y del olvido se vislumbran ciertos detalles en la memoria del poeta.

Hay un sentimiento de pureza advertida en la elaboración de ciertas imágenes que se refieren al "navío de plata" y al "desembarcadero matutino". Plata y alba, pureza sin par alrededor del barco homérico del sentimental regreso a un amor lejano y distante recordado en la escena impresionista de la mujer que espera "como en la cita de esponsales" (68) ofuscada por la niebla y espuma que cubren las riberas de la memoria (67).

En el fluir de la memoria el recuerdo de la segunda esposa está completamente presente en "Amores: Delia (I)." La meditación yuxtapone el pasado y el presente. En este

primer poema Neruda recuerda la bondad como un "corazón extenso, difundido" y como un "dorado cereal, abierto / a las transmigraciones de la harina" (71). En imágenes de gran frescura, dulzura, luz y fecundación el poeta recuerda el efecto suavizante de un amor en un período muy definitivo en su vida; 1936, año de "la dura habitación de mis dolores" (71). Como un Cristo crucificado[22] herido por siete heridas, Neruda cuenta su propia pasión durante la época de la Guerra civil. El adverbio de lugar "allí" proyecta la luz de Delia en la soledad oscura de la época: "Allí, Delia, ... apartó los dolores" (ib.).

Bondad y ternura son los sustantivos usados por Neruda y transformados en la poderosa imaginería del poeta. Es ella "dorado cereal", "corazón extenso", "lluvia en la pradera" - lentas gotas que despiertan y refrescan. En suma la contempla como el aroma de una rosa ya no presente físicamente que perfumaba la tristeza de los años de guerra vista en el constante luto que le impuso la época.[23] En la desesperanza del invierno el recuerdo de ella es a veces vago y otras claro lo que subraya la distancia temporal llevada al presente.

> como si siempre hubieras sido mía
> sin ser, sin más, que aquel desnudo
> vestigio a sombra clara
> de pétalo o espada luminosa (72).

El contrapunto establecido entre las referencias a la bondad y la ternura de Delia del Carril se encuentra en las enumeraciones que el poeta ha conservado como núcleos ideológicos de impresiones fuertemente grabadas en su memoria.

> la sangre fresca / en charcas por las calles ...
> vibraba el suelo al paso / pesado del soldado ...
> la muerte desgranaba / espiga tras espiga:
> no volvió nuestro amigo (72-3).

El resultado de la guerra marca la derrota de su causa vista a través de vocablos sumamente negativos: "lágrimas",

"llorar", "fosa", "caer", "cicatrices", "tristeza", y "cenizas". La geminación "luego, luego" inicia la meditación sobre la temporalidad del sufrimiento

> luego, luego las lágrimas,
> porque el honor lloraba,
> tal vez en la derrota
> no sabíamos
> que se abría la más inmensa fosa
> y en tierra caerían
> naciones y ciudades (73).

Por encima de las cicatrices, la tristeza y las cenizas se intensifica la desesperación dolorosa mediante referencias a Franco y a los amigos desaparecidos y desterrados. Sin embargo, Neruda vuelve a la dulce presencia de Delia del Carril, una paloma pura "en el viento iracundo" (ib.) de la guerra.

El segundo poema dedicado a Delia del Carril trata del final de su amor. Aquí "la forma amarga de nacer" equivale al nuevo significado de lo que es el amor extinguido. Ese amor no se ve como muerto sino como una nueva forma de vida - "una forma amarga de nacer" (77). El amargo final es el principio de otra vida, de otro amor: el paso de Delia del Carril a Matilde Urrutia.

El "gran rumor de abejas" que vive en su corazón evoca una actividad continua y productiva, símbolo de un constante amor que sigue gestando y germinando desde adentro hacia afuera fiel al crecimiento natural. Es una fecundación feliz que libra a la mujer de lo circunstancial y que otorga al poeta la inmortalidad.

> y desprendes
> de la piedra lunar, del firmamento,
> tu propia estrella,
> y cristalina eres entre todas (ib.).

Este amor entregado a los ciclos de la naturaleza muere en Delia y nace de nuevo en Matilde sin rencores según el carácter nerudiano.

> Yo no desprecio, no desdeño, soy
> tesorero del mar, escucho apenas

las palabras del daño
y reconstruyo
mi habitación, mi ciencia, mi alegría (77).

El movimiento cíclico entre las destrucciones y las reconstrucciones estudiado en la poética cataclísmica de los Cantos ceremoniales encuentra su aplicación sentimental en los versos de "Amores: Delia (II)". La reconstrucción del amor gira alrededor del adverbio "otra vez" de los siguientes versos.

Amé otra vez y levantó el amor
una ola en mi vida y fui llenado
por el amor, sólo por el amor,
sin destinar a nadie la desdicha (78)

Neruda admite que Delia era su apoyo moral en "Los años sonoros" de 1936 al primer lustro de la década de los cincuenta. Era la gran verdad a quien se dedicó plenamente - el "hilo de acero y miel que ató mis manos" (ib.). El tiempo corre como un río, un día, un mes, o un año y el ser humano cambia - "el tiempo / impone rectitud al testimonio / de los que pierden y los que ganan", (ib.).

Los que amaron se separan y Neruda espera que sus amigos entiendan [24] que para él desde los Veinte poemas de amor, el amor es una forma de vida que seguirá como el árbol incansable que muere y "a la vida acude / otro germen y todo continúa (ib.) porque "nunca ha muerto una flor: sigue naciendo" (79).

Memorial de Isla Negra V
"Sonata crítica"

En éste último libro del Memorial de Isla Negra se estudiarán una serie de confesiones íntimas y de afirmaciones sobre la continuidad de la labor poética de Pablo Neruda distribuida a lo largo de las cinco direcciones principales

de su canto.

I. La inquietud metafísica entre la angustia y la esperanza

Los poemas de la primera parte de esta dirección se enfocan en una vuelta a la angustia. En "La soledad" cuyo hilo recuerda "Para la envidia" del cuarto tomo, este aislamiento le brinda al poeta momentos de la más sombría desesperación. "Lo que no pasó" (29)[1] subraya el total abandono a través de la doble metáfora: "Como debajo de un sillón, / como perdido en la noche" (ib.).

El poeta intenta comunicación en un nivel de preguntas elementales que siempre inician una conversación de índole metafísica: "qué hacían con tanta certeza / y cómo aprendieron la vida?" (ib.). No hay respuesta y los otros siguieron bailando y viviendo" hacia la muerte.[2]

Esta soledad cósmica en plena muchedumbre, al igual que la experimentada durante su estadía en el Este, florece con mayores fuerzas en "No es necesario". En este poema Neruda se ensimisma de nuevo y se convierte en el testigo de sí mismo:

> Nos recordamos a nosotros mismos,
> al íntimo, al desnudo,
> al único que sabe cómo crecen sus uñas,
> que sabe cómo se hace su silencio
> y sus pobres palabras. (59)

Este íntimo, desnudo, y único es el yo poético y su mundo interior en que "aún no tenemos nombre, / somos de otra manera" (ib.). El empleo de la primera persona plural extiende el mensaje a los otros con quienes se identifica el poeta.

La razón de ese ensimismamiento se da en versos que indican un cansancio frente al mundo agobiante e imperfecto. A través de los versos del poema, el poeta vuelve a la temática de "Walking around" de la segunda Residencia.

No sólo por dormir los ojos se cerraron
sino para no ver el mismo cielo.
Nos cansamos de pronto
y como si tocaran la campana
para entrar al colegio,
regresamos al pétalo escondido,
al hueso, a la raíz semi secreta
y allí, de pronto, somos,
somos aquello puro y olvidado,
somos lo verdadero. (59-60)

Este pétalo se refiere a lo escondido de nuestra condición interior. El verso siguiente aclara el símbolo doble del pétalo llamado "hueso" o "raíz semi-secreta" por abarcar lo descubierto y lo cubierto en un movimiento natural desde adentro hacia afuera. La reduplicación "somos / somos ..." subraya la pureza del ser auténtico olvidado debido a presiones externas.

La pureza y los límites son los dos términos explorados a lo largo de "Se amanece" y "La noche". En el primer poema el poeta proclama que el nacimiento es el único momento de absoluta pureza. Pero el tiempo sigue medido por el paso de día en la noche y por la rueda. Así todo el fuego vital se convierte en llamas que queman y consumen.

De este fuego nada queda: todos los placeres y deleites, sea del tacto o de la vista o del gusto, pasan "uva por uva" (ib.).[3] El movimiento gradual del consumirse se expresa sintácticamente mediante una progresión que deja el corazón muerto y pétreo.

Esta exploración de los límites del hombre es igualmente obvia en "la noche", otra expresión de su deseo de escaparse de la cruda realidad. Su vuelta a la naturaleza fue la solución encontrada en "Para la envidia".

En "La noche" la situación se abstrae más y el poeta vuelve a las preguntas metafísicas cuyas respuestas se encuentran en el silencio. Neruda anhela el no ser hombre. Ansía "vivir sin seguir viviendo" (13) y desea otro modo de ser más elemental como el agua y las piedras. Busca quien le enseñe la existencia "inmóvil" cuya dificultad de lograr se

mide por su estado humano a través de la anástrofe "inmóvil hasta que detengan las migraciones su destino" (13).

Claramente se refiere a otro nivel de vida, otra existencia que elimine la tragedia de lo transitorio. Anhela la inmovilidad con "secreta vida" que se desarrolla en el silencio de "una ciudad subterránea"(ib.). La desesperanza del poeta va más allá de las raíces y Neruda busca una invisibilidad para poder funcionar en otro nivel del ser.

> Alguna vez ser invisible,
> hablar sin palabras, oir
> sólo ciertas gotas de lluvia,
> sólo el vuelo de cierta sombra (ib.).

La pausa entre "palabras" y "oir" establece la tónica que logra aislarle entre "ciertas" formas de ser alejado de la realidad.

El poema puente entre la primera y la segunda parte de esta dirección es formado por los versos iniciales de "Esto se refiere a lo que aceptamos sin quererlo". Al aceptar el destino del hombre que alterna entre la luz y la sombra la vuelta a la esperanza se hará más facil.

En este poema el poeta habla de ese habitante de la penumbra encaminado hacia una caída a la muerte "barro abajo" (93). En su caída el hombre se enfrenta a la lucha vital representada por los feroces "búfalos" y "cornúpetos" y acaba en una inmovilidad gastada del "lento paso de ácido" (ib.) que mata un poco cada día.

En "La soledad" se anuncia, a través del silencio que surge como respuesta a sus preguntas, un cambio de orientación. Mediante la modificación del hilo lineal del tiempo, el poeta logra unir la noche al día. Los vocablos "amanecer", "luz", "día", y "embarazar" tienen el hilo común de la continuidad de la vida en busca de la inmortalidad. Recobrar el tiempo (un procedimiento poéticamente posible) y convertir el día en un amanecer perenne capaz de derrotar la incertidumbre y la impureza representa el nacimiento del momento de puro goce. Es la vía por la cual la vida pudiera volver

a ser una pura "corriente clara" y "una sola materia matutina" (26).[4]

La pureza es la del día cíclico reducido y resumido a los puros elementos eternos: "metal, aire, agua, amarilla inflorescencia" (33). La personificación de este movimiento es el niño que corre "con un aro" (ib.) cuyo fulgor metálico inicia una serie de comunicaciones.

En "Las comunicaciones" la intención de Neruda es restablecer la comunión entre el hombre y el universo. En la luz del eterno día el poeta elabora el patrón básico de la comunicación entre ser y cosmos. Los ejes verbales son ser, ver, tocar y descubrir.

Las raíces del libro anterior ya no bastan por sí mismas y tienen que florecer y vivir de nuevo: "hay que crecer y levantar bandera,/ hacer fuego en la isla" (99). Todo tiene que ser luz y color. La "piedra submarina" y el "cristal ahogado" que conllevaban ideas de desgaste, muerte, y oscuridad ya no tienen sitio. El poeta que era "el dormido navagante" (ib.) de las aguas de su propio ensimismamiento ahora despierta y contesta, en la comunicación hecha posible por la hoguera vital que nació "del patrimonio luminoso, / de comunicación a fundamento" (100). Se logra la identificación ideal con los hombres del universo a partir del gran nosotros: "somos con otros hombres y mujeres: / a plena luz amamos, / a pleno amor nos ven y eso nos gusta" (ib.). La vida verdadera se logra "sin silencio" y las posibilidades que se le abren al poeta son ilimitadas. En el poema "El futuro es espacio" el mismo futuro le brinda la plenitud y la incertidumbre.

Esta plenitud terrestre de "espacio color de tierra" fecundado por los elementos "nube", "agua", "aire", llena de un optimismo asombroso los versos del poema. El espacio "negro" y "blanco" asume dos significados contrastantes: espacio negro propicio para dormir, para la germinación, para la muerte y el espacio "blanco" para la pureza de la tierra y para el invierno que le aproxima a la muerte. Es decir que

hay un espacio terrestre para "toda la música" (109) que anuncia la presencia de una cara esperanzada frente a la existencia cíclica.

Así demuestra el poeta que todo no puede ser tan negativo en su cosmovisión de luz y sombra, angustia y esperanza. En la debilidad de ciertas cosas, en las presencias humildes y bondadosas el poeta advierte algunos valores eternos. En la tradición de las odas el poeta busca el propio acento de las cosas cantando de nuevo a las pequeñas cosas sobre las que se sostiene la vida del hombre: los peces, los pájaros, las naranjas, el aroma de la menta, las zanahorias, la lechuga, el apio, los frejoles, las coles, (...). Muchos de los cuales ya aparecieron como tema entero de una oda elemental. "Atención al mercado, / que es mi vida!" (63) inicia el largo poema dedicado a estas pequeñas cosas, la sustancia espiritual del ser mismo. Estas cosas "mueren" para que el hombre pueda sobrevivir.

La enumeración de los productos y de sus colores demuestra una sin par maestría - "la verde / lechuga presurosa", "el rábano escarlata", el "apio que en la música se enrosca", junto a los más detallados: las castañas - "enmaderadas lunas del estuche / que fabricó el otoño a la castaña" ...(64); los frejoles - "bruñidos por la madre suave / y la naturaleza / los suavizó como a uñas de sus dedos" (65); el tomate -

> ríe (...) a todo labio.
> Se abunda, se desmaya la delicia
> de su carne gozosa
> y la luz vertical entra a puñales
> en la desnuda prole tomatera (ib.).

Clásico es el empleo de los efectos de luces que parecen transformar la naturaleza muerta en naturaleza fresca y viva: "cuerpo verde" o "vegetal relámpago" que se renueva todos los días tragando la oscuridad nocturna.

> y se traga la noche
> el vegetal relámpago
> de las mercaderías,

la torpe y limpia ropa
de los trabajadores,
los intrincados puestos
de incomprensibles hierros:
todo a la luz de un día:
todo en la rapidez desarrollado,
desgranado, vendido, transmitido
y desaparecido como el humo (66)

El "vegetal relámpago" es el móvil de la gran enumeración vital de luz y movimiento que sigue para resumirse en la serie final de los últimos tres versos. Sin embargo, Neruda no termina sin presentar el destino humano de la mercancía. En una extensión que recuerda el final de la "Oda a la alcachofa" el poeta inicia otra gran enumeración vital - la humana:

todo se fue, se lo llevó el gentío,
todo fue boca a boca descendido
como si un gran tonel se derramara
y cayó en la garganta de la vida
a convertirse en sueño y movimiento (67).

Al pronunciar - "Me llevo esta lechuga" (ib.) Neruda pone cara esperanzada frente al ciclo vida, muerte, vida. Esto coincide con la resignación otoñal expresada de una manera "humorística" a través del último poema de esta primera dirección - "El largo día jueves".

El poeta ha llegado a un punto de su vida cuando acepta todo lo que la experiencia y la emoción le han traído: "se ahonda cada vez más en su propia materia infinita".[5]

En este poema Neruda recuerda el estilo de Estravagario en cuanto a su dimensión de fantasía y de humor. Emir Rodríguez Monegal llega al punto de llamarlo "una casi pesadilla kafkiana de ese jueves eternamente terminado y eternamente recomenzado, ese jueves que exaspera hasta el delirio las operaciones de la continuidad"[6] a través de acciones tales como despertarse, levantarse, lavarse, vestirse. Es "el día de ayer con otro nombre" (76) y el "amigo (...) que volvía para sorprenderme" (ib.).

Las llamadas "operaciones de la continuidad" empiezan con las referencias a la inesperada visita del día tan cono-

cido como un amigo y acaban en un intento frustrado de comunicación. El ritual matutino se somete a la transformación del afeitarse en un combate temporal del cual sale malherido el poeta. Su cara se convierte en islote y el jabón en espuma que lava, gasta, y corta.

Terminados el combate y la fantasía, vuelve el poeta a la realidad y a su cara envejecida: "busqué alumbre, algodón, yodo, farmacias / completas que corrieron a mi auxilio" (76). Detrás de la máscara sonriente de la fantasía queda el rictus del reflejo - "sólo acudió mi rostro en el espejo, / mi cara mal lavada y mal herida" (ib.): gastada y cambiada radicalmente.

La fantasía se repite de nuevo en el simbolismo de bañarse. La transformación lo devuelve al estado fetal cuya existencia depende del líquido amniótico. Se efectúa a través de referencias a la "cavidad intrauterina" y "sustancia temblorosa" de uno "esperando nacer." Los últimos versos, de nuevo, componen el regreso a la realidad del momento: "estirando las piernas con delicia / bajo la submarina caloría" (ib.).

En cámara lenta Neruda procede a vestirse dentro de un tiempo prolongado por elementos adverbiales como "cuánto tiempo", "cuánto", y "tan largo trecho". Al fin, llega a comprender que el tiempo ha pasado:

> comprendí que era demasiado tarde:
> la noche había llegado
> y comencé de nuevo a desnudarme,
> prenda por prenda, a entrar entre las sábanas
> hasta que pronto me quedé dormido. (77)

Estas acciones futiles se repiten a través del tiempo, y la vida se convierte en una larga sucesión de días que son todos iguales en un ciclo eterno de saludo, llamado, espera, y preparaciones.

> y comencé de nuevo mi tarea
> de espuma de jabón hasta sombrero,
> pero mi vano esfuerzo
> se encontró con la noche que llegaba

exactamente cuando yo salía.
y volví a desvestirme con esmero (77).

Cada preparación le aleja del otro y no logra la incomunicación universal. El jueves se repite y su vida pública paralela su existencia privada. El yo personal y el Neruda se cruzan y se ahondan en el agobio de los "repugnantes expedientes" y "los números repetidos hasta el infinito".[7]

Incitado por el amor a que continúe su primavera poética, el ritual preparativo empieza a recoger un significado oscuro al conducirle a la muerte.

Era una insostenible situación:
cada vez un problema la camisa,
más hostiles las ropas interiores
y más interminable la chaqueta (78).

La llegada de la muerte se expresa a lo largo de una yuxtaposición en que el poeta se ve muerto, tendido y velado - "bien vestido, con perla en la corbata, / y ya exquisitamente rasurado" (ib.). El poeta resignado acepta esperar sus nuevas raíces en un Jueves eterno que "duraría todo el año" (ib.).

II. El retrato autobiográfico

Las referencias al ser invisible y al ser inmóvil de "La noche" vuelven a surgir en "Por fin no hay nadie" y en "Tal vez tenemos tiempo".

El retorno a la naturaleza advertido en "Por fin no hay nadie" señala un retiro o un refugio libre de la civilización tan falaz que provocó cambios en su compromiso partidarista. Entre la arena y el mar se hallan las "flores amarillas" o los seres elementales que han sido siempre una fuente de grandes lecciones de eternidad, indicios de una verdad profunda e inmortal: "el canto de campana" o la plenitud de toda existencia.[8]

"Tal vez tenemos tiempo" subraya la razón por la cual el poeta buscó el refugio en la naturaleza. El mundo ya está acostumbrado a la mentira y a la falsedad y el poeta reduce este hecho a un imposible: "porque ya murió la verdad / y ahora podemos ser justos" (37). Así el hombre pelea para luchar y para herir, dos acciones cuyo eje común es un eterno ganar y perder capaz de reducir al hombre a lo negativo de una ausencia y desesperanza:

> sin cesar fuimos acusados,
> ellos sufrieron, y sufrimos,
> y cuando ya ganaron ellos
> y también ganamos nosotros
> había muerto la verdad (38).

El refugio de Isla Negra le trae a la memoria recuerdos remotos de su infancia y de su adolescencia yuxtapuestos a otros surgidos de su estadía en el Oriente. En "Los platos en la mesa" el recuerdo asiático gira en torno al leopardo cuya gracia y ligereza forman un cuadro impresionista que detalla su "estática hermosura" (81). El verbo de percepción "ver" más el infinitivo conllevan la idea de una prolongada contemplación dirigida hacia un animal cuyos músculos se estiran lentamente para "partir en un rayo de oro y humo / el carro hexagonal de sus lunares:" (ib.) sobre la presa. Este movimiento se transmite mediante versos de ritmo rápido contrapuestos a los versos del ritmo suave de meditación. De la forma pura del hexágono, la rapidez de ese movimiento hace experimentar únicamente el humo y el oro de los lunares.

El segundo recuerdo se pasa en la contemplación de las "bestias matutinas" - el conejo y el elefante, seres más cerca de la tierra que el mismo hombre. De estos animales el poeta traza comparaciones y paralelos.

El hombre que tiene peores hábitos se entrega a una violencia y una destrucción superiores a las de las bestias al buscar su sustento. Los verbos transmiten esta destrucción y violencia (empuñar, mezclar, devorar, perseguir, herir,

ensartar, machacar, enredarse) y subrayan el hecho de que el hombre no recogía "lo que la tierra pura le guardaba".

> mezcló los huevos con horribles jugos,
> devoró crudas, bestias submarinas
>
> (.....)
>
> persiguió el ave de plumaje rojo,
> hirió al pez ondulante en su destino,
> ensartó en hierro el hígado
>
> (.....)
>
> machacó sesos, lenguas, y testículos,
> se enredó entre millones de spaghetti,
> entre liebres sangrientas e intestinos (82-3).

Tal es la crueldad del hombre medida a través del expresionismo de la enumeración. Neruda se remonta a su juventud temuquense al dar énfasis a su mensaje. La experiencia de haber visto a los huasos degollando un cerdo deja una impresión tan fuerte que oye todavía el eco distante del alllido subida desde la garganta cortada hasta sus oídos juveniles.

Otros ejemplos le vienen a través de sus experiencias en las costas de los océanos y la crueldad humana no se puede comparar ni con la del leopardo, ni con "el placer sensible" del elefante y del conejo que comulgaban "con los vegetales" (82). Estas experiencias le invitan a hacer otro contraste en un nivel más abstracto entre lo puro de lo no-humano y la impureza de lo humano. El efecto cromático de los últimos versos es sobrecogedor: "peces azules", "peces de puro ámbar amarillo", "peces de luz violeta y piel fosfórica" (83). Estas alusiones encuentran su contraste en el drama, el color, y la emoción de los últimos versos que culminan en el doble símbolo sanguíneo del "fuego líquido" y de los "rubíes":

> y cada trozo vivo sacudía
> aún en las manos su tesoro regio,
> latiendo, desangrándose en el filo
> del pálido cuchillo mercenario

como si aún quisiera en la agonía
derramar fuego líquido y rubíes (83).

Sin embargo, Neruda se identifica totalmente con "entre los míos" (55). Lo desgarrador de esta penúltima estrofa de "El episodio" se hace más evidente por ser él este hombre transitorio e impuro y, al mismo tiempo, el inmortal (el poeta). Neruda canta a la dualidad presente en el ser contradictorio capaz de tanta violencia destructiva y, en cambio, igualmente capaz de tanta ternura constructiva. Frente a la crueldad de sus actos hay siempre el "pétalo escondido" y "la raíz semisecreta" (59) del hombre suspendido entre estos extremos.

III. El amor entre el conflicto y la armonía

Neruda vuelve a insistir en su papel de testigo frente a los conflictos universales. En "A los desavenidos," el poeta agobiado refleja el mismo estado de ánimo experimentado en "Walking around" de la segunda Residencia. Se advierte que el poeta intenta luchar contra el conflicto que separa a los hombres a pesar de darse cuenta de su condena al fracaso por ser el conflicto una condición permanentemente universal.

A lo largo de la primera estrofa Neruda logra reducir el conflicto al nivel cotidiano entre el marido y la mujer o "matrimonios peleados" y "discordantes uniones". Recomienda una ruptura con el pasado a través de los verbos "romper" y "terminar" y preconiza una unión que se establezca por encima de toda desunión. Para lograr su intento, Neruda emplea el balance de la aliteración en cuanto a los nombres agrupados y unidos: "Juan y Juana", "Pedro y Pedra", "Roso y Rosa" entregados al conflicto mediante quejas, gritos y palos (17).

El punto de vista negativo frente a la situación se expresa a través de los sustantivos "pez escapada", "salmuera", el adjetivo "duro", y el infinitivo "armar".

En un humor sarcástico que recuerda el tono de Estravagario el poeta se dirige a los hombres y a las mujeres que pelean sin dar importancia a la razón:

> Por favor, pónganse de acuerdo
> para no ponerse de acuerdo,
> no salgan a mostrar cuchillos,
> tenedores, ni dentaduras (17).

Neruda procura demostrar lo positivo y lo ilimitado del amor en cuyo río simbólico caben las lágrimas de tantas peleas. El símbolo río se intensifica al transformarse en tumba de estas mismas peleas. Para el poeta otoño-invernal el amor no tiene límites y la vuelta al amor ofrece grandes posibilidades de salvación.

Se resume la presente postura de Neruda en el verso: "No se pone el sol en las camas / sino la sombra en los caminos" (ib.). Las posibles direcciones para el hombre son las del "sol" y "camas" hacia la luz de la unión y la de "sombra" y "caminos" hacia la oscuridad de la separación. Esta última es la triste dirección escogida por el hombre.

En "A la baraja" el conflicto básico se considera desde otro punto de vista, el de un juego de naipes. Como en "El truco"[9] del poeta Borges, la vida se reduce a una partida. Aquí el juego interesa porque Neruda se sienta a la mesa sin saber jugar y su mano de oros, copas, sotas, caballos, y reina se despliega al hacer la pregunta básica:

> Ahora que me digan
> qué juego, qué adelanto,
> qué pongo, qué retiro,
> si naipes navegantes,
> si solitarias copas,
> si la reina o la espada (21).

Así el conflicto y sus resultados se comparan a un hombre que tiene entre sus manos inmensas fuerzas vitales pero que no está seguro de poder utilizarlas correctamente.[10] El poeta busca con quien hablar de las cartas que le han tocado, de su potencial para ganar "el juego del tiempo" o el juego de la vida. Pero no hay nadie y el conflicto queda sin resolver.

El hombre sigue jugando "para seguir perdiendo" (22).

Del conflicto Neruda pasa a la armonía. En "La bondad escondida" el poeta vuelve a la luz de la bondad reflejada ya en los temas de libros anteriores: "El fugitivo" del Canto general, el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra, y las recientes Memorias. Se refiere a la evocación de la época de su vida en que se tuvo que exilar para encontrar un "buen amigo" en cada casa donde se ocultaba.

La primera parte del poema es una afirmación de la bondad de los que le ayudaron. Se logra esta alusión mediante el empleo de nombres sin apellidos, indicio de intimidad. Esta bondad asume las proporciones del simbólico granero de la acumulación de bienes. El tono conversacional del poema se refiere a este espíritu de amor y de armonía: "Pero, no puede ser, andando tanto / como yo anduve, y no encontrar ninguno, / ni hombre, ni viejo, ni mujer, ni joven" (87). La proporción del polisíndeton agrupa y nombra el grano bueno entre lo duro y lo suave, entre "guarniciones y doncellas" (I, 188).

Esta misma combinación de lo duro y lo suave se encuentra en la sandía ya cantada en Navegaciones y regresos.[11] La sed de este momento es la de la comunicación pero la referencia a la "fruta pura" es igual que la de la oda. El temor les impuso a estos buenos amigos, simbolizados por el "grano bueno", y las "sandías" abiertas, una soledad y un aislamiento medidos por la falta de puerta y de ventana. Se advierte que el temor del secreto mal es lo que prohibe la germinación del grano. La imagen de las sandías que "se abrían" para brindarle "la pulpa pura, fruta pura" se cancela debido al clima político del momento: "Cómo probarlos y cómo comerlos?" (87). Todo era "invierno" y su patria, para él, se convertía en oscuro túnel en que "no hubo primavera" (ib.). Las ratas y la oscuridad del túnel ofuscan la imagen original de la sandía rebosante de la refrescante fruta roja.

Las próximas estrofas del poema enfocan la maldad recibida a cambio de la bondad ofrecida. Todo gira alrededor de

Amadeo cuya "avaricia de bueno lo hizo malo" (88), un hombre para quien "la claridad se convirtió en desdicha" (ib.) todo por ofrecerle ayuda al poeta.

Pasadas las intrigas de México, el poeta vive la época de Capri cuyo idilio le conduce hacia una nueva soledad - una soledad pura compartida en el amor. El empleo de la primera persona del plural lo indica.

> Adelante, salgamos
> del río sofocante
> en que con otros peces navegamos
> desde el alba a la noche migratoria
> y ahora en este espacio descubierto
> volemos a la pura soledad (110).

El ennoblecimiento más alto del amor de Matilde viene apuntado por la afirmación de un bien predestinado y por el encuentro entre las raíces que inconscientemente se le acercaban.

> Te amé sin por qué, sin de dónde, te amé sin mirar, sin medida,
> y yo no sabía que oía la voz de la férrea distancia,
> el eco llamando a la greda que canta por las cordilleras,
> yo no suponía, chilena, que tu eras mis propias raíces,
> yo sin saber cómo entre idiomas ajenos leí el alfabeto
> que tus pies menudos dejaban andando en la arena
> y tú sin tocarme acudías al centro del bosque invisible
> a marcar el árbol de cuya corteza volaba el aroma perdido (120).

La estructura de estos versos llega al hexámetro que recuerda "A Roosevelt" o "Salutación al optimista" de Darío. Esto indica el lugar destacado que Neruda piensa darle a Matilde tanto en el Memorial de Isla Negra como en su vida. Los sentimientos dolorosos del pasado, los contrastes, las luchas, y la victoria ya esbozados a través de las páginas de los cinco tomos parecen desteñirse frente a la presencia de este gran amor.

Si en el Estravagario Neruda podía expresar su propia situación feliz de haberse encontrado "con la miel del amor/ en la dulzura vespertina",[12] en el Memorial el poeta ha encontrado la cumbre de una felicidad perdurable que se coloca por encima de la melancolía, la tristeza de la muerte, y la incertidumbre del más allá borradas por la certeza de que todo volverá a nacer en la tierra.[13]

El canto a Matilde es la historia de su amor y de su victoria sobre la oposición y los enemigos. Por eso se refiere a una historia en que aparecen vagas alusiones y recuerdos más definitivos a través de evocaciones poéticas: Praga, ya cantada en "Las uvas y el viento", "Conversación de Praga",[14] Capri en "La política" [15] y el regreso a Chile seguido de la construcción de sus dos casas, la Chascona y la Sebastiana. De nuevo la casa adquiere el valor de un símbolo de la eternidad del sentimiento amoroso mientras que Capri asume la dimensión de patria del amor. Eso explica por qué la mención de Capri es una de las notas constantes en la poesía nerudiana a partir de Las uvas y el viento. En "Sonata crítica" la isla se convierte en símbolo de la luz y de la armonía.

> La isla es la cítara que fue colocada en la altura sonora
> y cuerda por cuerda la luz ensayó desde el día remoto
> su voz, el color de las letras del día
> y de su fragante recinto volaba la aurora
> derribando el rocío y abriendo los ojos de Europa (117).

IV. La poética: teoría y práctica

En los poemas de Plenos poderes, "Los nacimientos" y "Pasado" esbozaron lo difícil que era reconstruir el pasado mediante una memoria no siempre muy fiel. En "La memoria" de este presente libro "recoger las briznas, los hilos / del

acontecer harapiento" (71) - los pequeños y finos hilos de detalle - no se consiguen sin gran esfuerzo. El "acontecer harapiento" se emplea para subrayar lo desorganizado y cruzado de los hilos de un evento.

> Si se me extravía un rosal
> y confundo noche con liebre
> o bien se me desmoronó
> todo un muro de la memoria
> tengo que hacer de nuevo el aire,
> el vapor, la tierra, las hojas,
> el pelo y también los ladrillos,
> las espinas que me clavaron,
> la velocidad de la fuga (ib.).

Estos versos explican la gran labor de elaboración del Memorial. El rosal viene a simbolizar un mínimo punto vital que se une a otro símbolo de la existencia elemental, la liebre. Así hasta los hilos tenues asumen gran importancia en la recreación de un momento ya ido. Las "inasibles / cosas que no se tocaban" que ya no existen van a ser los componentes de sus metáforas - "humo como un aroma", "aroma como el humo", - presencias sin definición ni dimensión como al cutis incorpóreo de un amor distante.

Para el poeta la memoria es arbitraria y no muy fiel. Recordando, examinando, y organizando se justifican los posibles errores cronológicos que hubiera podido cometer tanto en el Memorial de Isla Negra como en las mismas Memorias debido a las fallas humanas y a los posibles cambios rápidos del mundo objetivo

> mi puedo medir el camino
> que tal vez no tiene país
> o aquella verdad que cambió
> que tal vez se apagó de día
> y fue luego luz errante
> como en la noche una luciérnaga (72).

La memoria del poeta se pierde y el camino es confuso. Los mismos detalles se esfuman mientras la sucesión de eventos y de hechos adquiere un sentido triste. A veces las sensaciones, los sentimientos y la encadenación de hechos y acontecimientos se convierten en impresiones remotas de la

infancia. Sin embargo, lo que cuenta no son los detalles de los hechos individuales sino la multiplicidad de notas que surgen de la evocación de las cosas inasibles.

Carlos D. Hamilton considera "Arte magnética" un "ars poética de esta fase nueva de la obra de Neruda".[16] Su poesía en este poema es arte magnética, un imán que atrae una temática ilimitada elaborada poéticamente. Este arte brota "De tanto amar y andar" (9), una aliteración que afirma un balance y proporción necesarios en las dos acciones consideradas básicas por el poeta.

Las fuentes de su temática forman la materia viva de su poética: hambre, deseo, cólera, camino, besos, regiones, hombre a manos llenas, mujer en cada gota. Sin estos elementos "No sirven para escudo [característica de su arte] ni campana" [la voz del poeta] sus versos (ib.).

La poesía de Neruda es fecunda y profunda de "genitales enramadas". El mismo poeta juzga como optimista su trabajo poético a través de los símbolos de la rosa, del fuego, y del rocío.

"Arte magnética" recuerda su ensayo de 1935 Sobre una poesía sin pureza en que explica:

> La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos (poemas), 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. (...) una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueño, vigilia, profecías, declaraciones de amor y ... bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos, ... (II, 1040).

El verso "entre sangre y amor cavé mis versos" recuerda otro aspecto de su arte recogido en Conducta y poesía:

> El tiempo lava y desenvuelve, ordena y continúa. (...). Y entonces, qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de

> la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre. (II, 1042).

La sustancia de su arte poética también se advierte en "La gran alegría" del Canto general.

> Quiero que a la salida de fábricas y minas esté
> mi poesía adherida a la tierra, al aire, a la
> victoria del hombre maltratado.
> Quiero que un joven halle en la dureza que construí con lentitud y con metales como una caja
> abriéndola, cara a cara, la vida, y hundiendo
> el alma toque las ráfagas que hicieron mi alegría, en la altura tempestuosa (I, 715).

"Arte magnética" encuentra su conclusión a lo largo de las ideas que forman el contenido de "La verdad". Este poema es una afirmación de su amor no solamente por la verdad de sí mismo sino también de su poesía, una síntesis de dos puntos contradictorios: el realismo y el idealismo.

> Os amo idealismo y realismo
> como agua y piedra
> sois
> partes del mundo,
> luz y raíz del árbol de la vida (103).

El agua y la luz representan la transparencia ideal y la piedra y la raíz el realismo concreto y palpable. Juntos forman los cuatro elementos de su mundo y de su vida.

El mundo real es tan intenso que lo quisiera seguir viendo y experimentando en su doble nivel (realista e idealista) después de muerto. Claro que el poema señala la presencia de Matilde Urrutia, un posible vehículo de esa trascendencia. Y animado por la posibilidad de esta sobrevivencia, la vitalidad de sus versos se percibe en los siguientes;

> Amo lo que no tiene sino sueños.
> Tengo un jardín de flores que no existen. (ib.).

Estas son las sustancias impalpables ya vistas en su obra que parecen buscar la reivindicación de la legítima belleza y poesía: la de la fantasía y del sueño junto a la del senti-

miento. Ve lo que ama, y lo que tiene no puede existir fuera de la zona de lo abstracto. Admite ser, por eso, imperfecto o problemático: "soy decididamente triangular" (103).

En un eco del creacionismo de Huidobro, Neruda anuncia la individualidad y singularidad de su obra: "quiero inventar el mar de cada día" (104). Es decir que el objeto de su acto creador no debe conocer límites y que la belleza limitada por ciertas exigencias económicas o políticas no es arte.

La defensa de la libertad de la belleza se logra mediante la prosopopeya: "Hay que dejar que baile la belleza/ con los galanes más inaceptables" (105) que se ve como la vuelta a la teoría de la poesía impura. El idealismo y el realismo entran como partes constitutivas integrándose mutuamente a su sensibilidad. El encadenamiento de mandatos indirectos subraya este punto:

> pero que nos aumente,
> que nos alargue, que nos haga fríos,
> que nos redacte
> tanto el orden del pan como el del alma (105). 17

Como puede uno deducir, la obra poética para Neruda es su empeño vital y su reacción frente a la crítica, como ya se demostró en "Para la envidia", se carga de grandes corrientes emotivas. El cúarto momento de "El episodio" vuelve a presentar su poética frente a los asaltos de sus enemigos literarios, una poesía ilimitada que cantará sin confines geográficos ni económicos.

Continúa caminando con el minero apaleado enterrado y condenado a una eterna noche. Este minero se convierte en el símbolo del oprimido que espera mejoría.

> Yo recibí en mi frente la pedrada.
> Mi herida es el recuerdo de mi hermano,
> del hombre que me amó sin encontrar
> otro modo de hablarme sino herirme
> del hombre que me odió sin conocer
> que en la luz asumí su oscuridad
> y mi batalla fue por sus dolores (53)

La suya era una poesía puesta al servicio de su hermano y seguirá en su empeño a pesar de los que quisieron que admitie-

tiera su error ideológico anterior respecto a Stalin. El poeta va transformando esta esperiencia dolorosa en una lección humana que le anima a superar ese dolor. Su procedimiento se basa en el humor serio y en el sarcasmo deshumanizante[18] dirigidos a sus amigos literarios como el crítico Roberto Paseyro cuya obra, Pablo Neruda o la palabra muerta, criticó fuertemente la poesía del chileno.

> (...) como si yo fuera una república
> de repentina ráfaga insurgente,
> tocaron el clarín contra mi pecho
> y acudieron minúsculos gusanos
> al orinal en que se debatía
> en su propio pipí Pipipaseyro (54)

V. La ideología: una revalorización política frente a la crítica anti-stalinista

En poemas como "Los platos en la mesa" y "La bondad escondida" se ha hablado de la impureza y de la pureza del hombre. Estas dos notas contradictorias son las dos fuerzas que obran en todo hombre en general y en Neruda, hombre y poeta en particular. Estas son las notas que le conducen al presente.

> Hay mucho que arreglar en este mundo
> para probar que todos somos buenos
>
> (.....)
> (.....)
>
> Así se quedarían despobladas
> las ciudades, en donde
> cada ventana oculta con cuidado
> los ojos que nos buscan y no vemos (89)

El ser contradictorio que es Neruda exige una revalorización política frente a sus creencias. De la tercera Residencia, "Canto a Stalingrado"[19] a través del Canto general, "La tierra se llama Juan",[20] y de Las uvas y el viento, Josef Stalin ha sido objeto de poemas de gran impacto socio-políti-

co. Quizá los dos mejores ejemplos son el último citado de 1954 y "El episodio" del quinto tomo del Memorial de Isla Negra.

En el quinto capítulo de Las uvas y el viento, "En su muerte", hay una elegía escrita, como expresa el título, a la muerte del camarada Stalin heredero de Lenín visto como el constructor y padre bondadoso de una nación (I, 810-811).

Los versos del largo poema del Memorial de Isla Negra constituyen la introducción a una aclaración de la posición del poeta frente a la destrucción del mito. Estos versos se aclaran con algunos pasajes de las Memorias del poeta.

> La íntima tragedia para nosotros los comunistas fue darnos cuenta de que, en diversos aspectos del problema Stalin, el enemigo, tenía razón. A esta revelación que sacudió el alma, subsiguió un doloroso estado de conciencia. Algunos se sintieron engañados; aceptaron violentamente la razón del enemigo (...). Otros pensaron que los espantosos hechos, revelados en el XX congreso, servían para demostrar la entrega de un partido comunista (...).
>
> Si bien es cierto que esa responsabilidad nos alcanzaba a todos, el hecho de denunciar aquellos crímenes nos devolvía a la autocrítica y el análisis (...) y nos daba las armas para impedir que cosas tan horribles pudieran repetirse (435-6).

En el poema, a partir de la sección titulada [El miedo] el punto de vista del poeta ya se hace evidente. El poeta vuelve a su viejo "deber" de cronista de su época y, de igual modo, a la poesía comprometida: "Debo abolir orgullo, soledad, desvarío, / atenerme al recinto comunal y volver / a sostener el palio común de los deberes" (41).

El cronista de su época volverá a marchar al lado del prójimo de los que fueron y de los que "vendrán al trabajo manaña" (ib.). Frente a la humanidad obrera Neruda todavía se expresa en la "tristeza existencial"[21] de gran parte de su poesía.[22]

> mi poesía es aún un camino en la lluvia
> por donde pasan niños descalzos a la escuela

y no tengo remedio sino cuando me callo:
si me dan la guitarra canto cosas amargas (42)

Así lo de Stalin se reduce a un dolor que se fue "a no volver". El momento de las elegías de Las uvas y el viento ya pasó a la historia. Stalin, - el dolor y el error, - cayó y la misma esperanza que levantó sus dedos para recibirle ahora los levanta para enterrarle fuera de los muros del Kremlín.

La primera esperanza del pueblo se ve reflejada en la omnipresencia de Stalin. El polisíndeton acentúa su ubicuidad en mármol, hierro, madera, plata, nácar, cartón, corcho, piedra, zinc, alabastro, azúcar, piedra, sal (...) y de un metro, diez metros, cien metros, mil kilómetros (44-5). Su presencia en todo refleja la esperanza de la gente que le dedicó tantas estatuas al "bigotudo dios con botas puestas / y aquellos pantalones impecables ..." (45).

"Muerto en la victoria" es la clave que se aclara en la próxima sección. Aquí se notará el uso repetitivo del prefijo /in/ para la negación, del adjetivo "aquel" para establecer la distancia temporal, y del intercambio entre "inmóvil" y "estatua" para indicar la trasendencia de Stalin. Neruda anuncia que la desgracia de Stalin fue creada por él mismo. Su monumento era de la dureza y violencia de piedra y policía. Su poder era abusado y

fue congelando su alma enrarecida
por la impecable soledad del frío
y así aquel ingeniero del amor
construyó el pabellón de la desdicha (45).

El alma enrarecida formada por elementos de punto y contrapunto le endureció matándole en vida. La soledad del mando transformó el gran amor de la época de la segunda guerra en la desdicha venenosa de la violencia. Los elementos del frío, de la soledad, y de la desdicha le convirtieron en el ingeniero cruel en contra de los que le querían tanto. De la luz de la victoria pasa Stalin a la oscuridad del odio y del temor en cuyo túnel habitan los seres informes - las

"larvas [que] / corren con ciegos ojos y puñales / a ejercitar el odio y la agonía, ..." (46). A través de la transformación, el corazón (gobierno) de Rusia se convierte en ciénaga de criaturas repugnantes en una atmósfera de violencia y de desesperante dolor. El país se hizo total ausencia y vacío: "No quedó / ni libro, ni retrato, ni recuerdo:" (ib.).

Stalin, hombre e imagen, se retraía debido al temor de su propia creación y buscaba es escape al sur, a su Georgia y a sus raíces. Neruda, al mismo tiempo que condena, parece compadecerlo. Al someterse el mariscal, como todo "buen camarada", a la autocrítica la frustración se hizo mayor al no poder encontrar ninguna respuesta.

El regreso a las raíces entre la "luminosa miel", la "palpitación de las abejas", y el "espléndido fulgor" (47), símbolos siempre positivos en la poética nerudiana,[23] le hace conjeturar una serie de sustantivos que forman el puente entre los dos Stalines presentados por Neruda: "padres, / hermanos, hijos, náufragos, victorias, / bandera, reunión, grito, doctrina, / hasta que fue tan serio como el rayo" (ib.).[24]

Murió el pasado y se llenó de ambición y poder. Su condena se compara a la de los dioses que castigaron a los mortales por no utilizar o por malutilizar los préstamos divinos de los dones. Su castigo fue el quitárselos y la ironía llega a grandes proporciones en los siguientes versos:

> (...): si se deja
> olvidada como una vestidura
> vuelve a ser otra vez un ser desnudo
> y su pasión tendrá <u>premio</u> o <u>castigo</u> (ib.).

El premio de tal pasión (el prudente uso de su don) equivalía a los primeros años "cuando agregó su paso al de los hombres"(48).[25] Vino después el castigo rodeado de las glorias de la guerra y de la victoria muerta: "la victoria/ lo subió aún y así quedó en su altura/inmóvil, victorioso, y separado" (ib.). El hecho político en sí cuenta tanto como la opinión de sus enemigos literarios. Stalin por ser mortal

está sujeto a cambios, al destino. Así su desviación y su eventual orgullo y violencia no le importa a Neruda tanto como sus efectos reducidos al sufrimiento de millones de personas.

El pasado de Stalin vuelve a surgir y Neruda se coloca en la corriente de la desmitificación del ex-mandatario. En un movimiento de la sombra a la luz, se vislumbra el gradual movimiento hacia la plenitud y la esperanza. Con "cada dato salido de la sombra / (...) / la puerta oscura se llenó de luz" (48). El día "valeroso" volvió y "un cuchillo de oro abrió la sombra" (ib.).

Por la crítica y la autocrítica, por la discusión y la condena, el tono del poema se somete a otra transformación. El eclipse, la larva, los puñales, el odio y la agonía son dominadas por la luz, el cuchillo de oro, las espigas, el sol, y la energía. El silencio se convierte en conversación y la muerte en la vida.

Este idealismo y optimismo claramente subraya lo que opina Hamilton:

> El "comunismo" en la poesía de Neruda (...) no es la posición marxista ortodoxa, sino más bien un socialismo romántico o un romantismo social, no hecho de frías lucubraciones del siglo pasado, sino de emociones vivas del presente. 26

Cuando el poeta llama al partido "la plata pura de la tierra" (50), "el verdadero mineral del hombre", "el mar que continúa", o "la fortificación de la esperanza" (ib.) está expresando una afirmación orgullosa frente a su partido cuyo símbolo más fuerte, "el mar que continúa", refuerza la esperanza de un fluir hacia la eternidad. Sus palabras son altisonantes y llenas de estas "emociones vivas del presente".[27]

El Memorial de Isla Negra, mediante su canto al ser otoñal, al amor fuerte, y al mundo y su condición, es el fruto de una personalidad poética tan proteica que su desarrollo es constante. Estos son momentos de reflexión y de medita-

ción que afirman la originalidad de un poeta a quien los años le han enseñado una valiosa lección vital.

CAPITULO V

EL MEMORIAL DE ISLA NEGRA

[1]Véase nuestro estudio de la obra 1958-1962, los primeros cuatro capítulos y en especial el cuarto dedicado a Plenos poderes, el pre-ambiente por excelencia del Memorial de Isla Negra. En cuanto a la obra anterior a 1953 nos remitimos al Canto general, "Disposiciones" (I, 719) y Las uvas y el viento, "Memorial de estos años", (I, 920-931).

[2]Donald F. Fogelquist, "Sobre el Memorial de Isla Negra", Revista Hispánica Moderna, No. XXXII, (1966): 482.

[3]Emir Rodríguez-Monegal, "Sobre el Memorial de Isla Negra, Mundo Nuevo, París, (julio 1966): 70.

[4]Véase Plenos poderes, p. 86.

[5]José Olivio Jiménez, Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970 (Alianza: Madrid: 1971), p. 299.

[6]Emir Rodríguez-Monegal, El viajero inmóvil, p. 71.

[7]ibid.

[8]Se notará como los trenes, el bosque y la casa volverán a surgir en Infancia y poesía y más tarde en "Donde nace la lluvia".

[9]Desde el Crepusculario remito "Aromas rubios en los campos de Loncoche" (I, 58), "Mariposa de otoño" (I, 63), "Sinfonía de la trilla" (I, 71), elementos de una marcada progresión hacia su obra posterior desde el Canto general, "Yo soy" (I, 693-72) y Viajes (II, 9-70) hasta el Memorial de Isla Negra.

[10]Eliana S. Rivero, El gran amor de Pablo Neruda (Madrid: Plaza Mayor: 1971). pp. 52-53.

[11]El Sumario libro. Donde nace la lluvia terminado en Valparaíso y publicado en la imprenta de Tallone, Alpignano,

Italia en 1963.

[12]Jaime Concha, "Los orígenes", Revista Iberoamericana, No. 72, p. 401.

[13]ibid., p. 402.

[14]ibid.

[15]ibid.

[16]Véase nuestro estudio de "Lautréamont reconquistado" en los Cantos ceremoniales.

[17]Infancia y poesía paralela en prosa la referencia hecha al vino: "mis tatarabuelos llegaron a los campos de Parral y plantaron viñas ... Siempre produjeron vino, un vino intenso y ácido, vino pipeño, sin refinar" (I, 25).

[18]Esta y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda, Memorial de Isla Negra I, (Losada: Buenos Aires, 1965) y se colocarán entre paréntesis las varias citas. Todo lo subrayado de dichos versos es nuestro.

[19]En Infancia y Poesía se escribe que "se acumulaba la madera en las estaciones y de nuevo se olía a madera fresca en los pueblos. (...) Desde entonces la madera ha sido para mí, (...) un elemento natural de mi vida" (I, 30).

[20]Véase nuestro estudio de "Cataclismos" en Cantos ceremoniales y "Pueblo" en Plenos poderes.

[21]Amado Alonso, Poesía y estilo en Pablo Neruda, p. 113.

[22]Encontramos los siguientes gerundios: cortando, cantando, moliendo, trabajando, y creciendo.

[23]Véase Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 266.

[24]Aquí escrita en mayúsculas por ser la única del pueblo. También se ha hecho la asociación esforzada entre Panadería, harina, y actividad sexual.

[25]Este es un ejemplo clásico de la yuxtaposición temporal tan detalladamente estudiada por Carlos Bousoño: "el transcurso de una realidad cualquiera y percibe como súbita la transformación realizable en un período temporal mucho mayor, (...) la fugacidad se ve un instante - realidad: en Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, 2 vols., (Madrid: Gredos, 1972), I: 315.

[26]Véase E. Rodríguez-Monegal, El viajero inmóvil, p. 37.

[27]Véase E. Rodríguez-Monegal, El viajero inmóvil, p.37.

[28]ibid., P. 38.

[29]En un extracto de las Memorias (1962) recogido por Rodriguez-Monegal, Neruda sigue insistiendo sobre la misma imagen de Santiago: "olor a gas y a café", "casas (...) ocupadas por gentes desconocidas y por chinches" (39).

[30]En Infancia y poesía, el momento se comunica de una manera parecida: "apenas llegaba mi padre, ella se transformaba en una sombra suave como todas las mujeres de entonces y de allá" (I, 28). Así que la conexión lámpara-sombra-apagándose se establece fácilmente.

[31]Véase Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 271.

[32]El último verso del poema va del pretérito de la acción al presente intensificando e inmortalizando la desaparición del padre que cumple con su destino: "el conductor José del Carmen Reyes / subió al tren de la muerte y hasta ahora no ha vuelto" (27).

[33]Véase E. S. Rivero, El gran amor de Pablo Neruda, p.58.

[34]La elaboración de todo lo citado se encuentra en Infancia y poesía al referirse a Orlando Masson, hijo del único pionero norteamericano del Temuco del '80, "Fue el primer luchador social que conocí (...). Este hombre hacía violentísimas campañas contra los abusos de los poderosos. Con el crecimiento venía la explotación. Con pretexto de exterminar a los bandidos se desposeía de sus tierras a los colonizadores, a los indios se les mataban como si fueran conejos. (...). Orlando Masson protestaba por todo (...). (...) defendiendo a los justos contra los crueles, a los débiles contra los prepotentes" (I, 33-4).

[35]Véase Manuel Rojas, "El sentimiento de la soledad en la poesía de Pablo Neruda", Atenea, (1964), pp. 163-172. "La soledad da al escritor, (...) su riqueza y su pobreza; el ser humano y el poeta crecen en la soledad o se empequeñecen en ella, la gozan o la sufren y salen de ella como rodeados de luz o como penetrados de sombra" (164).

Memorial de Isla Negra II

"La luna en el laberinto"

[1]Esta y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda Memorial de Isla Negra, II, (Buenos Aires: Losada, 1964) y se colocarán entre paréntesis y las varias citas. Lo subrayado de cada cita es nuestro.

[2]Las Memorias ejemplifican esta cuestión metafísica a lo largo de la cremación de la mujer suicida. "[Frente a la cremación] el río corría indiferente dentro de sus márgenes. El cielo azul eterno del Oriente demostraba también una absoluta impasibilidad: un infinito desamor hacia aquel funeral solitario de una pobre abandonada" (122).

[3]Cada libro de los cinco se dedica a un amor o a un tema amoroso particular: sea los primeros amores de "Donde nace la lluvia", o Josie Bliss de "El fuego cruel", o Delia del Carril de "El cazador de raíces", o Matilde Urrutia de la "Sonata crítica".

[4]Véase los términos "lluvias" e "inundaciones".

[5]F. López Estrada, Métrica española del siglo XX (Madrid: Gredos, 1969), p. 141.

[6]Los versos, "que regresas/ a tu silla de ámbar / en la luna" (18) conllevan el oscuro mensaje de una vuelta a la muerte o al olvido. Véase J. E. Cirlot, pp. 295-297.

[7]El cambio de lámpara se refiere al espíritu y a la edad.

[8]El odio se dirige a los gustos y a las preferencias personales.

[9]La idea de los metales fundidos aparece anteriormente en la obra de Neruda. "Alturas de Macchu Picchu" ofrece una estrofa en que los mismos términos aparecen:

> Días de fulgor vivo en la intemperie
> de los cuerpos: aceros convertidos
> al silencio del ácido
> noches deshilachadas hasta la última harina:
> estambres agredidos de la patria nupcial (I, 335).

[10]Véase E. Rodríguez-Monegal, p. 324

[11] De Farewell y los sollozos se lee: "Amo el amor de los marineros / que besan y se van" (I, 52).

[12] Véase "La tierra se llama Juan", (I, 553-571) y "Los ríos del canto" (I, 621-634).

[13] Véase Estravagario, 174 y Plenos poderes, 44 y 48.

[14] Véase Memorias, p. 51.

[15] El lenguaje se refleja en: la risotada antigua de los pícaros, el idioma inventor de los cuchillos (44).

[16] Véase los párrafos dedicados a "la pregunta metafísica y la protesta social" en el prólogo de José Olivio Jiménez, Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914 - 1917, p. 23. La poesía que proponía Neruda andaba entre los dos extremos citados por el profesor Jiménez.

[17] Véase Rodríguez-Monegal, El viajero ..., p. 323.

[18] ibid., p. 324.

[19] Una extensión obvia de la frase "Los hombres adormecidos no hacían movimiento ni ruido ..." de las Memorias que se completa más adelante: "No hay sueños, no hay imágenes, no hay paroxismo. Hay un debilitamiento melódico, como si una nota infinitivamente suave se prolongara en la atmósfera ..." (127).

[20] ibid.

[21] Las Memorias precisan más. "En el interior reinaba un gran silencio opaco, una inacción que amortiguaba la desdicha y endulzaba el cansancio. Aquellos que soñaban con los ojos entrecerrados viviendo una hora sumergidos debajo del mar, una noche entera en una colina, gozando de un reposo sutil y deleitoso" (127).

Memorias de Isla Negra III

"El fuego cruel"

[1] Esta cita y las demás textuales procen de Pablo Neruda, Memorial de Isla Negra, "El fuego cruel", (Buenos Aires: Losada, 1964). Las páginas textuales aparecerán entre paréntesis al lado de las citas. Lo subrayado de las citas es nuestro.

[2]Véase nuestro estudio de Canción de gesta que emplea el mismo procedimiento.

[3]La descripción de los falangistas se reduce aquí a "sotanas" y "lanzas" y encuentra su antecedente en "Himno a las glorias del pueblo en guerra" de España en el corazón: "..., malditos / uniformes manchados y sotanas / de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura" (I, 273).

[4]Memorias, p. 198.

[5]ibid., p. 207.

[6]Margarita Aguirre, Genio y figura de Pablo Neruda (Buenos Aires: Eudeba, 1964), p. 121.

[7]ibid., p. 122.

[8]En las Memorias vuelven a aparecer las mismas referencias que servían de base para el poema "Aquel Madrid". "Nos íbamos (...) por los barrios bajos buscando las calles de los toneleros, buscando las casas donde venden esparto y esteras, de los cordeleros, de todas las materias secas de España, materias que trenzan y agarrotan su corazón" (166).

[9]Memorias, p. 166.

[10]Las Memorias apuntan el momento: "... mi poesía se detiene como un fantasma en medio de las calles de la angustia humana y comienza a subir por ella una corriente de raíces y de sangre. Desde entonces mi camino se junta con el camino de todos" (209).

[11]Las mismas Memorias señalan con más detalles esta decisión: "Y de pronto veo que desde el sur de la soledad ha ido hacia el norte que es el pueblo, el pueblo al cual mi humilde poesía quisiera servir de espada y de pañuelo, para secar el sudor de sus grandes dolores y para darle un arma en la lucha del pan" (ib.).

[12]Véase la misma referencia a la cuchara en "Alturas de Macchu Picchu", (I, 335-48).

[13]Se considera el mismo problema desde otro ángulo en las Memorias. "Durante muchos años las empresas salitreras instituyeron verdaderos dominios, señoríos o reinos en la pampa. (...). [los invasores de otros países] impusieron una moneda propia; impidieron toda reunión; proscribieron los partidos y la prensa popular" (239).

[14]Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 239.

[15]Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 239.

[16]Véase M. Aguirre por todos los detalles de las cargas en Las vidas de Pablo Neruda, p. 144.

[17]Véase "El fugutivo, III", (I, 593-4).

[18]Véase las Memorias, pp. 241-242.

[19]Las Memorias resumen esta nota así: "Me tocó padecer y luchar, amar y cantar; me tocaron en el reparto del mundo, el triunfo y la derrota, probé el gusto del pan y el de la sangre. (...). Y todas las alternativas (...), actúan en ella, porque he vivido para mi poesía y mi poesía ha sustentado mis luchas" (241-2).

[20]Estravagario, "Testamento de otoño," pp. 164-175.

[21]Véase nuestro estudio sobre la deshumanización en Canción de gesta.

[22]Memorias, p. 257.

[23]ibid.

[24]ibid., pp. 249-250.

[25]Estas referencias a la casa abandonada se ajustan bien a una teoría propuesta por Neruda unos treinta años antes en Sobre una poesía sin pureza. "Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera amenudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo" (II, 1040).

[26]Luis González Cruz, Pablo Neruda y el Memorial de Isla Negra, la integración de una visión poética, p. 100.

[27]En Estravagario el poeta cantaba de un momento de la más alta comunicación:

> Tendré que esperar la neblina,
> la sal aérea, el sol disperso,
> que el mar respire y me respire
> porque no solo es agua el agua ...

y esa comunicación lograda, las piedras, la arena y el mar: "sabrán quién soy y por qué vuelvo / me aceptarán en su instituto." (127).

[28]El Partenón ya era tema de Las uvas y el viento en el poema "Mirada a Grecia" que se refiere a la esperada victoria en la guerra civil griega.

A su luz te veremos
antigua y clara madre de los hombres,
sonreir victoriosa,
mostrándonos de nuevo tu blancura
de estatua entre los montes (I, 834).

[29]Véase Memorias, pp. 197-8.

[30]Véase también las numerosas referencias a la geografía en la obra reciente de Neruda en especial Navegaciones y regresos.

[31]Las Memorias dan mejores detalles de aquel momento de blasfemias mutuas y amenazas funestas:

> No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. La razón me lo impedía, pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado. Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria (136-7).

[32]Estravagario, p. 67.

Memorial de Isla Negra, IV

"El cazador de raíces"

[1]Véase nuestro comentario sobre "Escrito en Sotchi" del tercer tomo del Memorial de Isla Negra.

[2]Esta y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda "El cazador de raíces", Memorial de Isla Negra, (Buenos Aires: Losada, 1964). Se colocarán los números de las páginas al lado de cada cita. Lo subrayado en todos los versos citados de este libro es nuestro.

[3]A lo largo del estudio hecho de la poesía pre-memorialística se advirtió este mismo movimiento hacia el continuum en los siguientes libros y poemas: Estravagario, "Soliloquio en tinieblas" (44), "Cuánto pasa en un día" (40), "No me hagan caso" (134), "Carta para que me manden madera" (128), "Testamento de otoño" (164); Navegaciones y regresos, "Oda a las cosas rotas" (48), "A mis obligaciones" (9), "Encuentro en el mar con las aguas de Chile" (51), "Oda a los trenes del sur" (120), "Oda a la gran muralla" (66); Cien sonetos

de amor - los sonetos de la serie "Noche"; Las piedras de Chile, "Historia" (11), "La nave hirsuta" (77), "El arpa" (45); Cantos ceremoniales, "Cataclismos" (75); Plenos poderes, "Cardo" (63), "Pueblo" (79).

[4]Jorge Luis Borges, Obra poética completa (Buenos Aires: Emecé, 1966), p. 143.

[5]Véase nuestros estudios sobre Las piedras de Chile y Las piedras del cielo.

[6]Carlos D. Hamilton dice que Neruda le parece a veces "más cerca de San Francisco de Asís que de Karl Marx" (254) y este poema parece apoyar su teoría.

[7]Tal atmósfera se desarrolla en la última sección de nuestro estudio dedicado a La espada encendida.

[8]Véase Amado Alonso, Poesía y estilo, 117.

[9]González Cruz, Pablo Neruda y el Memorial..., p. 129.

[10]Antonio Quilis, Métrica española (Madrid: Alcalá, 1968), pp. 71-82.

[11]El adjetivo del verso es "ferruginosas" indicativo de este contacto mineral.

[12]Margarita Aguirre, Las vidas de Pablo Neruda (Santiago: Zig Zag, 1967), p. 59.

[13]Las Memorias elaboran las referencias poéticas a base de una serie de magníficas transformaciones: "hongo gris", "serpiente", "inmensa cabeza" y "montaña con colmillos" (129).

[14]Véase las Memorias, pp. 133-134.

[15]Véase José Ferrater Mora, Ser y muerte, pp. 177-188.

[16]Véase Carlos Fuentes, La región más transparente del aire (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), pp. 9-19, 169-170 y otras referencias a la presencia de Ixca Cienfuegos que en sí representan el pasado que sigue vivo y productivo en una eterna presencia.

[17]Aquí la definición de la hermosura frágil y fugaz que le asigna Amado Alonso se descarta por el momento.

[18]Véase "El pescador" del mismo libro. El procedimiento es igual.

[19]Véase en especial el capítulo 3 de La región más transparente del aire que trata del mismo tema bajo un en-

foque distinto, pp. 444-460.

[20]En tan diversas publicaciones del poeta como Estravagario, Cien sonetos de amor, y las Memorias la envidia de los otros demostrada mediante una crítica negativa de su obra es punto común. En la poesía otoño-invernal la seriedad del asunto se entiende si se acepta que el rechazo de la obra nerudiana es, también, un rechazo de la vida del poeta. Neruda siempre ha mantenido que vida y obra son inseparables.

[21]Ludovico Silva: "Sobre 'El cazador de raíces'" El Universal, Caracas, (26 de enero de 1965).

[22]Esta es una alusión común en la poesía nerudiana que se refiere al sufrimiento personal o al de los favorecidos por el poeta. Véase en particular, nuestro estudio de la Canción de gesta.

[23]La guerra civil española se recuerda, por igual, en otros poemas posteriores a "España en el corazón" al principio como algo que acabaría pronto y positivo: "una virgen transitoria, y, luego, como una fuerza nefasta llegada a su propia casa." En la prosa las Memorias cantan el mismo momento: "La metralla había derribado ventanas y trozos de pared. Los libros se habían derrumbado de las estanterías. Era imposible orientarse entre los escombros" (134).

[24]Los primeros seis versos de la última estrofa del poema traen esta anécdota biográfica. Las malas lenguas que discutían sobre quien tenía la culpa por la separación recuerdan versos del Estravagario: "Partenogénesis" (49) y "Por fin se fueron" (100).

Memorial de Isla Negra V

"Sonata crítica"

[1]Esta y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda, "Sonata crítica", Memorial de Isla Negra, (Buenos Aires: Losada, 1964). El número de la página se incluye entre paréntesis al lado de la cita. Lo subrayado de estos versos es nuestro.

[2]En los últimos versos de "Por fin no hay nadie" el poeta vuelve a considerar su suerte de perdido mediante la simbólica llave que trató de abrir las puertas a la luz y a los hombres sin éxito. La llave no puede perderse ni ser

útil. Tal es la frustración del poeta (33).

[3]Véase Amado Alonso, Poesía y estilo en Pablo Neruda, p. 245.

[4]Emir Rodríguez-Monegal llama este nuevo nacimiento la "acentuación del hoy, del instante fugitivo, que el poeta apresa en la red de sus versos". El viajero inmóvil, p. 329.

[5]ibid., p. 330.

[6]ibid., p. 30.

[7]Véase Amado Alonso, Poemas y estilo en Pablo Neruda, pp. 238-240.

[8]ibid., p. 241.

[9]Jorge Luis Borges, Obra poética, p. 27

[10]J. E. Cirlot escribe que cada naipe tiene cierto valor simbólico y aplicado a la mano del poeta representan fuerzas materiales y espirituales, sacrificio, conflicto, y amor. Véase el Diccionario de símbolos, pp. 333-4.

[11]Véase Navegaciones..., "Oda a la sandía," p. 109.

[12]Véase Estravagario, "Por fin se fueron," p. 100.

[13]Véase el soneto C de los Cien sonetos de amor, p. 118.

[14]Véase I, 787-794.

[15]Véase I, 814-826.

[16]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda ..., p. 237.

[17]Las Memorias señalan el mismo camino: "El poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea sólo realista va muerto también. El poeta que sólo sea irracional será entendido sólo por su persona y por su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista será entendido hasta por los asnos, y esto es también sumamente triste" (368-9).

[18]Un procedimiento ya común en cuanto a todos los enemigos del poeta que han desfilado a través de sus versos.

[19]La referencia es breve: "la mirada de Stalin a la nieve ..." (I, 300).

[20]"Stalin dijo: Nuestro mejor tesoro / es el hombre:/ los cimientos, el pueblo, / Stalin alza, limpia, construye,

fortifica / preserva, mira, protege, alimenta, / pero también castiga" (I, 570) y en otra parte: "otros héroes han dado a luz una patria, / él además ayudó a concebir la suya, / a edificarla / y defenderla" (I, 582).

[21]Véase González-Cruz, Pablo Neruda..., p. 155.

[22]número 5: "Yo me voy. Estoy triste: pero siempre estoy triste" (I, 53)-un ejemplo muy temprano de esa tristeza.

[23]Véase Amado Alonso, Poesía y estilo en Pablo Neruda, pp. 236-7.

[24]Véase la misma idea en las Memorias, p. 436.

[25]Exactamente lo que el poeta prometió, hacer lo mismo en la política como en la poesía.

[26]Carlos D. Hamilton, Pablo Neruda ..., p. 81.

[27]ibid.

CAPITULO VI

DE ARTE DE PAJAROS (1966) A LA BARCAROLA (1967)

El crítico y estudioso de la obra nerudiana, Hernán Loyola, se refiere a Arte de pájaros como "una prolongación del inventario del mundo chileno y latinoamericano que ha sido siempre una de las más importantes ambiciones poéticas de Neruda".[1] En el último libro publicado sobre Neruda, Carlos D. Hamilton, la caracteriza como una obra en que "las imágenes y las metáforas son tan originales y, a la vez, tan apropiadas a cada ave (...)".[2]

El inventario nerudiano del mundo natural encuentra referencias en obras anteriores como la segunda Residencia ("Los tres cantos materiales"), el Canto general ("La lámpara en la tierra", II,III y "Las flores de Punitaqui", VI), y en muchas Odas dedicadas a alcachofas, cebollas, tomates, naranjas, ciruelas, limones, maíz, manzanas, etc. La materia inagotable de las Odas se dirige también a las flores y a la fauna: abejas, arañas, mariposas, elefantes, gatos, perros y, en particular, a los pájaros. Estas Odas insisten en lo visual de su vuelo y esta línea de su creación poética se extiende desde las Odas a la migración de pájaros y a mirar pájaros hasta, en la obra post-odas, "Las aves del Caribe" de la Canción de gesta. Sin embargo, el Arte de pájaros surge como la gran elaboración temática del inventario.

Entre referencias a los pájaros vistos como seres que vacilan entre pura forma y pura esencia,[3] Neruda logra insistir de nuevo sobre las direcciones básicas de su orientación otoño-invernal. En las páginas de su primer libro post-Memorial de Isla Negra surge inclusive la nota ideológica a tra-

vés de las referencias curiosas al "Tontivuelo", fantástico pájaro-dictador que impulsa leyes incapaces de realizarse (II,715).[4]

A través de un lenguaje metafórico surgen las grandes preocupaciones del último Neruda: (I) La inquietud metafísica entre la angustia y la esperanza, (II) La soledad compartida del amor otoño-invernal, (III) La poética, a través de la consideración de una fase de su arte magnética, y (IV) El retrato autobiográfico.

I. La inquietud metafísica

La angustia del ser temporal se explora a través de una serie de poemas que marca un ascenso hacia la esperanza. En el primer poema, "Migraciones," la geometría transformadora de "línea" a "triángulo" a"ángulo" se repite y el tiempo parece moverse en las líneas ilimitadas de los escuadrones emplumados. Esta formación que recuerda la "nave migratoria" de las Odas[5] es una llamada a la pura línea geométrica cuya extensión mide el fluir del tiempo. La formación del "escuadrón de plumas" (II,673) da vitalidad al cuadro poético. El verbo "palpitar", de uso corriente en la obra nerudiana, tiende a demostrar esta vitalidad en movimiento. El encadenamiento verbal subraya el proceso poético de su empeño: "busco,/ interrogo, trabajo, acecho, aguardo" (ib.).[6] Estos verbos de observación e indagación florecen en el total reconocimiento de los sentidos: lo visual de luz y forma, lo auditivo de "Canto" y "Movimiento" -equilibrado por la preposición "hacia" cuya anáfora señala los dos destinos comparados. El destino humano se considera medido por los relojes fraguados de impuros límites temporales y el de los pájaros en migración visto desde el ángulo puro de su geometría y de la blancura natural. De la temporalidad del vuelo, Neruda procede a la dimensión líquida. La ola, la lluvia y la gota parecen no tocar el ave entregada a su empeño vital en un ambiente de

gran soledad representado a través de la enumeración:[7]

> la capacidad del océano
> en su faena alimenticia,
> la repetición de las olas,
> la soledad de la ballena,
> los sortilegios de la luna
> las coordenadas del viento (II,678)

Entre agua y espacio se observa el triste movimiento temporal cuya corriente arrastra al poeta hacia el invierno oceánico. El ritmo de la angustia desesperada se intensifica a lo largo de los poemas de la segunda parte.

El movimiento de las estaciones advertido en "Choroy" y "Golondrina" se anuncia a través del estado de ánimo nocturno del "Pidén" cuyo vuelo trae la noche encubridora: "y la tarde se hizo sombra / convocada por el pidén / que resbaló como una sombra ..." (II,700).

El poeta vuelve a la actitud sombría en "Choroy" mediante el árbol verde cuyo "follaje palpitante / se fue volando verde y vivo" (II,687). Esa metáfora es doble: aplicable no solamente al árbol rápidamente transformado de primaveral a invernal sino también aplicable a la migración del ave verde que "parpadeaba y nunca cerraba los ojos" (ib.). La aliteración - "volando verde, vivo" subraya lo rápido de una acción que lo reduce todo a lluvias, lágrimas e invierno. El poeta, tanto aquí como en Fin de Mundo, a la vez que contempla el árbol, contempla su propia temporalidad, "llorando en la lluvia de invierno" (ib.). La segunda alusión al tiempo medido a través de las estaciones es el poema dedicado a la golondrina que le trae al poeta "una carta clara, / una carta escrita con aire, / con humo de la primavera:"(II,691). El vuelo suave y recto mide el tiempo amenazador de una estación a otra: "amenzando los minutos / con su virtud de terciopelo / y su dirección de saeta" (ib.). La "Oda a las alas de Septiembre" de Navegaciones y Regresos se refiere al mismo fenómeno temporal[8] pero la actitud del poeta post-Memorial ha cambiado. Tanto aquí como en los últimos tomos del Memorial de Isla Negra el poeta se encuentra en su invierno

y ve acercársele los minutos amenazadores de su muerte próxima.

La emoción desgarradora encuentra su cauce a través de las alusiones al hombre frente a sus límites. Los sencillos loica, chincol y garza son los objetos de su cuestionario que recuerda la técnica del Estravagario.

Mientras el chincol hace "preguntas puras / que nadie puede contestar" (II,686) el mismo poeta le pregunta a la garza lo elemental de su modo de ser:

Por qué duerme de pie en el agua?

.....

Por qué diablos te llamas garza? (II,690).

A la loica le pregunta sobre lo elemental de su existencia de ave sin encontrar sino el silencio al final del poema.

Por qué me muestras cada día
tu corazón ensangrentado?

Qué culpa llevas suspendida,
qué beso de sangre indeleble,
qué disparo de cazador?

Por qué corres y buscas y ardes
con ese pecho colorado...(II,693).

El mensaje que surge mediante las preguntas elementales sumerge al poeta en una reflexión profunda sobre la muerte y la eternidad. Todo lo humano y lo terrestre muere: "Sólo las alas huyen de la muerte" (II,697). El ser invernal expresa su desesperación y frustración frente a su finitud de la siguiente manera emocional: "El hombre es una esfera de cristal, / el hombre anda perdido si no vuela / no puede comprender la transparencia" (ib.). El continuum que el poeta ve en las costumbres migratorias de las aves no incluye al hombre condenado a una existencia terrestre.[9] Esta impureza de finitud le conduce al "tiuque", ave cuya negatividad se debe al contacto con lo impuro de la tierra. Lo abandonado, lo oxidado, lo roto, y lo muerto forman los elementos de una

atmósfera creada que recuerda la primera Residencia: "inspector embalsamado", "indeciso en basura","pantalón roto en el tejado", "desvencijado volador", y "gancho oxidado en los orines / de una aldea deshabitada" (II,705).

El ave, al igual que el hombre, se tiñe de la impureza y de la muerte a través de los símbolos del polvo y de la polvareda. La anáfora hecha de versos paralelísticos se destiñe en matices de un verdiamarillo pálido debido a su propia transitoriedad de ser mortal.

> ya no tienes ningún color
> sino el del racimo sin uvas,
> sino el del ollejo de poroto,
> sino el del pelo de hospital
> sino el de plumas enterradas (ib.).

Hacia el final de su naufragio angustiado el poeta anhela una existencia ideal entre la del hombre y la del pájaro que convive en la pureza de "una cátedra cristalina" (ib.). El no saber del hombre finito le convierte al ser humano en taciturno y triste incapaz de alcanzar la felicidad del ave. Anhela una existencia entre celeste y terrestre. Los verbos aprender, saber, estudiar, cantar y establecer son las acciones que unirán al hombre a lo trascendente. Estas acciones surgen en Arte de pájaros a través de "cátedra" que recuerda el "instituto" del Estravagario, y la "universidad" del Memorial de Isla Negra: son referencias por excelencia al ansia de la total comunicación con la naturaleza o su "familia salvaje" (II,706).

Es el pingüino, vestido "de noche y de nieve" (II,700), el pivote entre la angustia anterior y la esperanza venidera. De este mínimo ser el poeta, por fin, aprende grandes lecciones de lo perdurable de un ave considerada entre hombre y pájaro: "Ni bobo ni niño ni negro / ni blanco sino vertical" (ib.).

El juego verbal entre "niño niño", "pájaro niño", y "niño pájaro" vestido, según el oxímoron, "de luto nevado" establece la identidad buscada. El pingüino, entre hombre y

ave, entre ser terrestre y ser espacial, se considera entre los términos de edad, sal, y agua ya teñidos de un simbolismo que conlleva la idea de la perduración en el tiempo.

La esperanza florece a través de referencias a la reintegración del poeta al movimiento cíclico de la vida - muerte - vida. En el poema "Migraciones" todo se contempla en la dimensión del puro vuelo rectilíneo de una flecha conducida hacia la misteriosa procreación e impulsada hacia "la erótica urgencia de la vida" (II,674). En versos esbeltos, el poeta se transporta con las aves hacia la misión de continuidad. "Plural" y "Sardinas" señalan lo ilimitado de la nueva vida comunicada a la piedra de los orígenes a través de una enumeración temporal de "piedra, humedad, estiércol, soledad, y sol" (II,675). Estos términos subrayan el proceso germinante del continuum.

> nacerán arenosas criaturas
> que alguna vez regresarán volando
> hacia la huracanada luz del frío,
> hacia los pies antárticos de Chile (ib.).

La forma adverbial "alguna vez" se refiere a lo <u>oscuro</u> y <u>secreto</u> de un destino temporalmente incierto. Sin embargo, el poeta crea un cuadro de gran plasticidad impresionista que une las aves en una sola palpitación, "vuelan sin desprenderse", "el ave innumerable va volando, / la embarcación es una" (ib.). Los últimos versos del poema dan énfasis a la unidad en la pureza de las migraciones:

> la nave transparente
> construye la unidad con tantas alas,
> con tantos ojos hacia el mar abiertos
> que es una sola paz la que atraviesa
> y solo una ala inmensa se desplaza (ib.).

En cinco versos los elementos de unidad se emplean con gran frecuencia: (V^1) "la nave"; (V^2) "la unidad"; (V^4) "una sola paz"; (V^5) "una ala inmensa" resumida en los versos dedicados al ave del vuelo geométrico:

Ave del mar, espuma migratoria,
ala del sur, del norte, ala de ola,
racimo desplegado por el vuelo,
multiplicado corazón hambriento...(II,675)

Esta llegada "hacia las desdentadas costas negras"(ib.) se crea alrededor de los verbos de fuerza germinadora y fecundante: desgranar y empollar. Estos verbos subrayan la renovación del movimiento, del vuelo, y de la vida dentro de las dimensiones del eterno retorno: "vida / muerte / desarrollo" (II,676).

Así expresa el poeta la aventura vital de la "larga espada" contra la crueldad del tiempo y de la muerte.[10] La perdurabilidad temporal llega a las dimensiones del puro desafío en los versos dedicados al Cormorán que alterna entre lo inmóvil y lo móvil, lo muerto y lo vivo.

El sol cayó como un caballo
sobre las piedras de la costa:
sus herraduras desataron
un millón de chispas furiosas,
un millón de gotas de mar
y el crucificado volante
no parpadeó sobre la cruz (II,683).

Es el último sustantivo "cruz" el que extiende la relación móvil - inmóvil para formar la correlación con lo vivo y lo muerto. Esto se logra a través del movimiento de las olas contra la piedra para crear una serie de instantes de vidas y muertes, de construcciones y destrucciones.

y allí como un negro ahorcado
seguía muerto el cormorán
seguía vivo el cormorán
seguía vivo y muerto y cruz (ib.).

Esta correlación de elementos principales encontrados en otras partes del poema se advierte a partir de la contera del último verso citado. El resto del poema distribuído entre observación minuciosa, anáfora, polisíndeton, y negatividad, llega a su final en construcciones de gran movilidad y de gran optimismo. Los verbos huir, volar, subir y el oxímoron "nieve negra" indican rapidez.

y de tantos golpes de cólera,
de tanto verde y fuego y furia,
de los poderes reunidos

.....

él parecía la amenaza
él era la cruz y la horca:
la noche clavada en la cruz,
la agonía de las tinieblas. 11

pero de pronto huyó en el cielo,
voló como una flecha negra
y subió cíclico volando
con su traje de nieve negra,
con pausa de estrella o de nave (II,684).

De lo duro del desafío el poeta pasa a lo suavemente dulce del trino del chincol a través de las bellas imágenes de "músico mínimo", "tenor / de la frescura" y "propietario/ de la pureza matutina" (II,685). Estas imágenes señalan el mensaje optimista del poema. El continuum surge como la razón de su canto. Es la "pequeña flauta de agua", el canto puro y dulce, el producto de otros elementos ya integrados al ciclo: "Nos restituyes al rocío" (II, 685-6).

Este verso conduce al último gran momento de la sección: la incorporación del mismo poeta a la eternidad cíclica de la naturaleza. A través del encabalgamiento suave de los versos de "Bandurria", el poeta vuelve a "los sonidos secretos del bosque"[12] (II,680) que, junto a las "fluviales aguas" se incorporaron a su ser total. Es tan suave el ritmo de la integración que la comunicación con este silencio llega a ser parte de su ser consciente y subconsciente. Vuelven a aparecer las raíces y las semillas de gran fuerza simbólica que crecen y se multiplican en un oxímoron de "silencio sonoro" germinante. Su identificación es total "...Me duermo y sigo viviendo / con aquel silencio sonoro" (ib.).

El antropocentrismo nerudiano se percibe por los movimientos imprecisos de una naturaleza cuyo ritmo, se confunde con él, parte de él, o influye en él. La identificación con el pingüino o pájaro-niño (II,701) llega a ser total al abar-

car los dos niveles de la conciencia. En otra parte las "trompetas de aluminio" de "las metálicas bandurrias" del mismo origen sureño que el poeta, lo llevan, a través del sueño, al Sur de la primera infancia. Estas pausadas alas lentas le transportan al:

> (...) podrido aroma del bosque
> hundiendo los pies en las hojas,
> los lagos como objetos abiertos
> que buscan algo en el follaje,
> olor de laureles quebrados
> olor a tiempo y humedad (II,680)

La época remota de esta niñez recuerda la atmósfera de Infancia y Poesía (I, 23-38) cuya lluvia y tiempo, vida y muerte, continúan el ciclo. Se logra de nuevo "la recherche du temps perdu", mediante el hombre unido a su territorio natal, a su presente y a su pasado. La visión de su juventud acoge más detalles a través de la soledad silvestre referida en "Chucao". El grito del ave representa la única compañía del caminante de Infancia y Poesía. La completa ausencia del calor humano se manifiesta a través de términos como "frío", "silencio", "no", "ni", y "nadie". El ensayo de 1954 se encadena a los versos del Memorial de Isla Negra y a los de este presente libro.

> Voy por los bosques, anchas hojas,
> gotas de lluvias o cantáridas
> y se hunden mis pies en el suelo
> como en una esponja mojada: (II, 687)

El mismo silencio y soledad crea el ambiente de las germinaciones cuyo único ritmo es el suave martilleo del pájaro carpintero. Este ritmo marca la vida lenta que está en constante flujo temporal. Agua, resina, noche, y miel son los elementos primordiales de las oscuras y silenciosas germinaciones que directa o indirectamente imponen los cambios a través del tiempo. Este cambio es simultáneamente exterior e interior, por fuera a través del color cambiante del avellano y del crecimiento de las hojas, y por dentro:

Mientras circula, bajo tierra
el idioma de las raíces
de pronto en el silencio verde
el carpintero toco toc (II, 694).

La comunicación misteriosa entre ave y naturaleza asegura un continuum que abarca toda la existencia. Esta es la esperanza que Neruda ve en las "costumbres" (II, 677) de las aves: "la sedienta esperanza, la certidumbre y la verdad del vuelo". (ib.).

II. La poética

Se esboza a lo largo de los versos iniciales del poema dedicado al chercán una comparación feliz y positiva entre el empeño vital de cada ser. La enumeración confunde a los dos en su labor:

buscando un átomo extraviado
una noción, un filamento,
un otrosí de la maleza,
un párpado del matorral,
algo que debe estar allí (...) (II, 684)

La esperanza los coloca a los dos, ave y poeta, en una primavera digna de investigación curiosa:

tiene tantas cosas que hacer:
inspeccionar las amapolas,
dirigir las crueles abejas,
interrogar al rocío,

y al final se dispone a cantar: "hasta que toma la guitarra"[13] / y se pone a trinar trinar" (II, 688). Cada verbo de las citadas estrofas se dirige hacia la actividad aplicable a la poética nerudiana: buscar, investigar, estudiar, inspeccionar, e interrogar.

El proceso de la elaboración de una realidad poética mejor se ejemplifica a través de los poemas "La tiumba" y "El tintitrán". En estos poemas se explora toda la trayectoría entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, entre el

poeta y el mundo. El primer poema considera un pájaro imaginario que vacila entre sueño y realidad. Las ventanas perforadas de la conciencia se anclan al mundo onírico del duermevela. El pájaro soñado, producto de la imaginación poética con base en la realidad, queda en la fantasía al despertarse el poeta dormido: "se quema en la vaga ceniza / cruza el enjambre vespertino / flota en el río de la noche" (II,713).

Se detalla más la creación de una realidad poética a través de "El tintitrán". El viento pertenece a la realidad objetiva, transformado en pájaro invisible que canta a través de la imaginería de "una burbuja del viento", "una fuga de hielo", y un "latido de cristal" (II, 714). Como la sensibilidad del poeta es mayor que la de cualquiera, lo puede someter a un vuelo de fantasía:

> Pude ver en invierno blanco
> en regiones desmanteladas
> del Aysén, lejos y lloviendo,
> una bandada migratoria
> que volvía de Ventisquero (ib.).

Esta observación devuelve al poeta a la realidad objetiva y al origen de su inspiración, el viento marino roto en astillas y en "pedazos de transparencia" (ib.). Los últimos dos versos concretan el origen del pájaro fantástico: "silbaron como agua marina / desordenada por el viento" (ib.).

III. El amor en la soledad compartida

Neruda vuelve a la imaginería de los Cien sonetos de amor al llamar a su Matilde "cántara del territorio" (II, 716). Cántara se emplea de la misma manera que "frasco", "vaso" y "recipiente" del libro de 1959. A pesar de este amor verdadero de su otoño e invierno, el poeta habla de "la lluvia de la guitarra" (ib.), símbolo de una tristeza brotada de la angustia debida a no poder amar con la misma intensidad juvenil. Frente al otoño-invernal de sus días la poe-

sía amorosa, en ciertos momentos de profunda reflexión, se teñirá de la melancolía de un tiempo perdido.

El amor otoñal le llega "como una carga de leña" (II, 714), o peso repentino y abrumador por un lado[14] y, por otro, como la fuente del calor hogareño. Tiende Neruda hacia esta última referencia porque lo positivo de su fuerza simbólica se subraya mediante los términos "uvas" y "racimo" que denotan la persistencia de deleite y suavidad sensual:

> llega el otoño presunto
> como una carga de leña
> desencantando el aroma
> que volaba en las montañas
> y uva por uva se unieron
> mis besos en su racimo (II, 716).

Su edad medida por las divisiones principales del día (como el amor de los sonetos) se expresa en la acumulación de la dulzura de racimos siempre presentes en el metafórico "sistema del ámbar" (ib.) y en el "orden de las violetas" (ib.). A través de la vista y del olfato se logra crear un amor vital tan claro, duro, suave y fragante como la eterna naturaleza.

Sin embargo, al meditar sobre su propia muerte que, desde hace tiempo ve venir, vuelve a la tristeza de vocablos oscuros: "carbones", "desorden sombrío", "oscuro"... El carbón, eje anecdótico de toda la estrofa, se refiere al aspecto negativo de la energía vital o lo que queda de lo gastado o consumido de la "carga de madera".

Este vuelo entre los escombros que quedan repite la idea de la soledad ya estudiada en "Sonata crítica". Juntos entrarán en el continuum cíclico de la ceniza (la muerte) y, a través del humo, volverán al fuego (la vida). De esta manera se preparan para vivir: "en la mitad del otoño / prepararemos la mesa / (...) / con tu guitarra en las alas" (ib.). Tanto aquí como en los sonetos amorosos, el poeta ve a Matilde como la inspiración constante de su nueva poesía.

IV. El retrato autobiográfico

El Neruda de 1966 se esboza en las últimas estrofas de "Flamenco". A pesar de los años caídos sobre el poeta, sigue viendo el flamenco como en su juventud. La pureza del "ángel rosado" transformado, a través de la creación poética en "una rosa que volaba" (II, 689) queda aún en su memoria. A través de la transformación del flamenco se ve que su habilidad de crear poesía mediante el mundo objetivo y natural nunca le abandona. El mismo espíritu proteico le acompaña a pesar de todos los cambios personales experimentados en el trayecto de adolescente a adulto.

El poema enumera los cambios exteriores que nunca llegaron al ser interior. Los muchos sombreros que se ponía y la pérdida de su inocencia de joven todavía revelan lo esencial de su espíritu. Puede decir: "me vestí de frac y de hierro" (ib.), pero éstos son los accidentes que nunca alteran la forma esencial. En otra parte anuncia que "cambié de idioma y de estatura" (ib.), pero este cambio literario es únicamente superficial porque la esencia del poeta no ha cambiado. Este largo ciclo que es su vida y su obra queda sin tocar a pesar de la crítica y de los problemas personales. La visión del hombre y poeta persiste siempre igual:

> sigue viviendo la visión
> de un ave o ángel indeleble
> que transformó la luz del día
> con el esplendor de su ser
> y su movimiento rosado (II, 690).

Surge la imagen de Neruda el poeta, a través de los versos de "El pájaro yo" - el pájaro volador de "una sola pluma" (II, 717), la con que escribe. Se autorretrata como el "volador de sombra clara / y de claridad confusa" (ib.). El oxímoron demuestra una sensibilidad que hace posible una profundización en la esencia última de todo. Por esta razón puede anunciar que "los oídos me retumban / cuando paso entre los árboles" (ib.). Sus contactos con la naturaleza se

agudizan tanto como los de la vida misma. Vacila entre la vida y la muerte siempre optando por la vida.

Cuando paso entre los árboles	(nota vital: VIDA)
o debajo de las tumbas	(nota lúgubre: MUERTE)
cual un funesto paraguas	(nota aisladora: MUERTE)
o como una espada desnuda	(nota aventurera: VIDA)
estirado como un arco	(nota aventurera: VIDA)
o redondo como una uva (II, 717)	(nota vital: VIDA)

Así entre la vida y la muerte, el odio y el amor, entre "quienes no quieren mi canto" y quienes vienen "a besar mi traje roto" (ib.) Neruda reafirma su existencia contradictoria que recuerda "Muchos somos" del Estravagario.[15]

> Por eso vuelvo y me voy,
> vuelo y no vuelo pero canto:
> soy el pájaro furioso
> de la tempestad tranquila (ib.).[16]

"El epílogo" del libro subraya el temple romántico del ser frente a una naturaleza vacilante entre soleada y lluviosa que parece compartir con él su estado de ánimo. Siempre interesado por "el barro primordial" y los "pretéritos desenterramientos" el poeta se retrata en versos que recuerdan la tónica de "Walking around" de la segunda Residencia.[17]

> no me acostumbro al nicho,
> prefiero el matorral y las torcazas
> atónitas, el barro, el desvarío
> de un ramo de choroyes ... (II, 718)

En este libro un aspecto de la naturaleza han sido los pájaros cuyo arte le enseñó la vida y que llegaron a formar parte del ser esperanzado: "pájaro a pájaro conocí la tierra: / reconocí donde volaba el fuego: / la precipitación de la energía" (II, 720). El fuego y la energía, símbolos de gran vitalidad y movimiento, le han inmortalizado. Tanto el poeta como las alas perdurarán en el tiempo": "Recibí aquellas alas en el alma y no me detuvo"(ib.).

Una casa en la arena (1966)

Con la publicación de sus Memorias (1974) el número de obras en prosa se acrecienta. El único estudio serio que se conoce sobre su prosa es el de Carlos Cortínez, en un artículo sobre El habitante y su esperanza que demuestra gran habilidad dentro de los límites de un artículo de revista.

Aquí en esta parte del sexto capítulo desfilan por lo menos dos de las cinco direcciones poéticas del último Neruda (I) La preocupación metafísica y (II) El autorretrato y la autobiografía.

Una casa en la arena, escrito tanto en prosa como en verso, demuestra lo que señala Amado Alonso como básico en todo ejercicio poético: una melodía acústica, tensiones y distensiones, correspondientes resultados de un ascenso o de un descenso de la carga emocional, sentimental y espiritual de lo dicho.[1]

I. La inquietud metafísica: la angustia frente al tiempo y a la muerte

Entre los primeros poemas dedicados a la inmensidad del mar contemplado desde su casa de Isla Negra, Neruda medita sobre el ser temporal, asunto desgarrador de estos primeros versos. Entre el mar y la arena receptora de constantes recuerdos de la mortalidad del hombre Neruda establece el contraste con la inmortalidad del mar, "el incesante proveedor". (II, 725).[2]

La preocupación metafísica llega a su completa elaboración poética a través de cinco párrafos de la selección "Premio Nobel en Isla Negra (1963)" cuyo despliegue cromático logra crear una atmósfera sentimental del tiempo y de la finitud del hombre. Las flores amarillas[3] se convierten con las estaciones en "una intensa floración violeta de azul y rojo", en un "pabellón de primavera" cuyos colores asumen

las características de "estandartes de la invasión" (II,728) temporal. Otros ejemplos del mismo fenómeno se advierten a lo largo del verde y del rojo de los cactus de la costa:

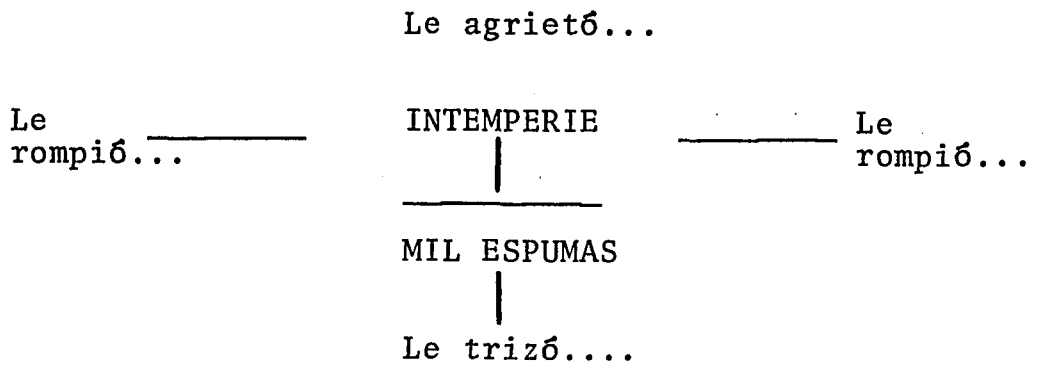
> Ahora los vi coronarse cada uno con veinte botones escarlata, como si una mano hubiera dejado allí su tributo de sangre. Pero se abrieron y frente a las grandes espumas se divisan miles de cactus encendidos por sus flores plenarias (ib.).

Colores y metafísica componen los grandes momentos de los próximos párrafos. La muerte se representa a través del agave una vez azul y amarillo, colores de una límpida pureza fecundante, reducida a ... "una poderosa lanza verde (...) apenas cubierta por polvillo de oro. Luego las hojas colosales (...) se desploman y mueren" (ib.). También se enseña la misma lección al referirse al chahual, planta adorada por los araucanos: "La sangre, la muerte, el tiempo y luego el arpa épica de Ercilla cerraron la antigua historia" (ib.). Los que la vieron y aquellos que la adoraron se desaparecieron convertidos en "Siglos de oscuros muertos" (ib.). Sin embargo, la planta florece aún y refleja su eternidad:

> Creo que el pasado de la tierra, florece contra lo que somos ahora. Sólo la tierra continúa siendo, defendiendo la esencia (II, 729).

Este es el "incendio verde" de la vida fértil, la "rosa verde" de gran perfección fecundadora, la "catedral verde" de gran reverencia frente a un misterio más allá de la comprensión humana.[4] El "polen de oro" florece como el "verde monumento de la ola" temporal. Es la forma humana la que se desmorona frente al tiempo. Ese es el concepto transmitido mediante la selección dedicada a "La novia". La pasividad del mascarón de proa se asemeja a la del hombre temporal. Sintácticamente, la preferencia por el dativo sostiene tal idea: "La intemperie le rompió la piel (...). Le agrietó el rostro, Le rompió las manos. "Le trizó los redondos acariciados hombros" (II, 744-5).

El eje de esas frases es "la intemperie", símbolo por excelencia del tiempo, cuya fuerza se extiende a las "mil espumas" de la siguiente frase y que se reduce y se modifica entre lo agudo y lo suave: "Su noble rostro agrietado se convirtió en una máscara de plata combatida y quemada por la tempestad glacial" (II, 745).



Esta acción surge de nuevo a través de las líneas iniciales de la selección dedicada a otro mascarón de proa cuyas facciones humanas se reducen a un "rostro impertérrito (...) vacía de corazón" (II, 746).

Tras las líneas y los versos iniciales de las selecciones ya comentadas se advierte una vuelta desde la angustia metafísica a la esperanza de la salvación ansiada. No obstante, el cambio se ve mejor reflejado a lo largo de las estrofas claves del libro. "Amor para este libro" contiene el embrión de todo lo que el poeta desarrollará a lo largo de las notas optimistas del presente texto.

Es la necesaria soledad la zona propicia para recoger las fuerzas y llegar a la fecunda alegría de la identificación con la naturaleza - "una herramienta alegre" (II, 748) expresada según las siguientes imágenes: "una hierba impune que suelta sus espigas" y "un perro que se revuelca en el rocío" (ib.). Espigas, hierba y rocío son símbolos de la alegría de vivir en el tiempo que va "gastando y encendiendo", matando y creando.

El transcurso a "otra piel", "otras uñas", "otros ojos", de la juventud a la vejez señala la línea recta hacia la

muerte ontológica. Frente a la naturaleza, el poeta percibe su propia finitud en el desgarrador "Sin nosotros" de "los nuevos días / que no conocerán nuestro destino" (II, 748)[5].

En esta frustración del hombre finito, el poeta se dispone a preparar un nuevo testamento basado en la soledad compartida del quinto tomo del Memorial de Isla Negra.[6] Por esta razón, las dos estrofas intermedias consideran el testamento desde el ángulo del no saber que forma una consideración de los aspectos múltiples de la naturaleza:

> Qué dejamos aquí sino el grito perdido
> del queltehue (...)
> [que nos] mantuvo en la luz de la pureza,
> como en el corazón de una estrella preclara?
> Qué dejamos viviendo como un nido
> de ásperas aves, vivas, entre los matorrales
> o estáticas, encima de los fríos peñascos? (II, 748).

Entre lo material y lo inmaterial de la naturaleza, la muerte es totalmente arrasadora y su conclusión se ajusta a la visión quevedesca del hombre como ser para la muerte. En el "Viaje al corazón de Quevedo" (1955) el tono ya está establecido.

> Hay una sola enfermedad que mata, y ésa es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce. Nos conduce adónde? Si al nacer empezamos a morir, si cada día nos acerca a un límite determinado, si la vida misma es una etapa patética de la muerte. Si el mismo minuto de brotar avanza hacia el desgaste del cual la hora final es solo la culminación de ese transcurrir. No integramos la muerte en nuestra cotidiana existencia. No somos parte perpetua de la muerte? No somos lo más audaz, lo que salió de la muerte? No es lo más mortal, lo más viviente, por su mismo misterio? 7

Todo eso está resumido así: "Así pues, si vivir fue sólo anticiparse / a la tierra, a este vuelo y su aspereza", el poeta, ya invernal, busca algún anclaje esperanzado en su soledad[8] y se dirige a las eternas olas del mar.

Resignado a la condición humana del ser entre la luz y la sombra, la vida y la muerte, puede concebir la vida co-

mo un largo día brillante y dorado "de miel y azul" o como una noche residenciaria rebosante del surrealismo ya renunciado y nunca totalmente abandonado: "como el párpado / de una grave mirada que abarcó / la medida del mar que nos rodeaba". (II, 749). Si ésta es la existencia del hombre, se plantea el beso del eterno amor en la zona penumbrosa entre el mar y la tierra: "fundamos sólo un beso, / sólo inasible amor que aquí se quedará / vagando entre la espuma del mar y las raíces. (ib.).

El mar da vida y derriba en el continuum eterno de "sacudimiento" y "sal". Se reitera el constante movimiento a través de vocablos tales como "procrear", "semilla", "esperma", "ovario" y "revolución" que proporcionan al océano lo vitalicio y renovador. Esta misma continuidad surge, por igual, en las últimas referencias de las selecciones iniciales dedicadas al mar. De nuevo se hace evidente el ritmo vital que une todo el movimiento cósmico.

> Y como en el territorio andino vuela el cóndor y sobre el mar chileno se reúnen planeando todas las familias del albatros y como el cachalote o ballena dentada se sumergió en nuestras aguas y aquí sobrevive, somos una pequeña patria de alas muy grandes, de cabelleras muy largas sacudidas por el gran océano, de presencias sombrías en las bodegas del mar. (II, 726).

Fácilmente reducible a una large serie de anáforas, el ritmo demuestra, entre sus tensiones y distensiones, una gran irregularidad.[9]

Las ágatas misteriosamente llegadas a la puerta de su casa logran captarse en toda su gloria palpitante de luz y de forma, de realidad y de mito. Estas son las piedras que recibieron la "pura pureza" mediante el eterno movimiento cíclico del océano fecundante.

> Y en la mano las misteriosas gotas de luz redonda, color de la miel o de ostra, parecidas a uvas que se petrificaron para caber en los versos del Genil de Espinosa, suavemente espolvoreadas por alguna deidad cenicienta, horadadas a veces en su centro por algún aguijón de oro socavadas como por la más diminuta de las olas (ib.). 10

La vitalidad de las piedras se expresa mediante colores simbólicos de la fertilidad extendidos a una serie cromática de gran variedad: "(...) neblinosas o celestes, suavemente carmíneas o verdiverdes, o avioletadas o rojizas o ensaladas por dentro como racimos moscateles". (II, 726). Esta precisión eventualmente conduce a la pureza del cristal: "y a menudo estáticas de transparencia, abiertas a la luz, entregadas por el panal del océano al albedrío de cristal" (ib.).

Frente a esta naturaleza de mar, piedras y flores que desafían la mortalidad al enseñar grandes lecciones sobre su propia perdurabilidad[11], llega el hombre dedicado "a su propia aspereza", a la continua muerte y resurrección de sus "deberes y derrotas" (II, 729). El poeta ve en esta nota un pacto especial y personal con la naturaleza expresada mediante una flor azul cuyo fuego de "múltiples florecillas infraazules" vuelve al concepto de color y metafísica previamente examinado. La alegría vital de la doca de dedos floridos ensortijados de amaranto se extiende al hombre tras los pétalos-dedos que se prolongan hacia la inmortalidad.

La inmortalidad del hombre se encuentra en sus acciones. El acto de amor del hombre se expresa a través de los versos del poema largo dedicado al diente del cachalote. La atmósfera de los versos iniciales establece la tónica de los demás movimientos. Aquí el cachalote es "monasterial" y habita un mar lejano visto como "una / torre / desmoronada y construída" (II, 734) del drama de sus destrucciones y construcciones constantes. Junto al "monasterial", otros vocablos como "bóveda", "cúpula", y "catedral" aparecen en contacto con las "ascuas de marfil" o la dentadura de la ballena.

Esa boca que respira también acepta el arpón de la muerte y, por eso, corresponde al ciclo vida-muerte-vida a que se entrega el mar. Este ciclo se extiende al mismo hombre cuyo acto de amor logra inmortalizar no solamente a sí

mismo sino también algo del gran cachalote en cuyo diente

> Grabó con un cuchillo
> dos retratos: una
> mujer y un hombre
> despidiéndose,
> un navegante
> por el amor
> herido
> una novia en proa
> de la ausencia (II, 736).

Sobre este punto medita el poeta. Lo llama "aquella / luna / de miel / marina" concluída por la separación de "doloroso amor" (ib.) inmortalizado en la pureza del marfil. La "suave línea del beso fugitivo" se eternaliza. El beso ni se planta ni se da; queda suspendido en un eterno acto de darse.

Si el hombre está condenado a la tragedia de su intenso drama mortal, el esfuerzo humano es lo que queda representado a través del grabado frente a la inmortalidad del mar que sigue "desatando y atando" en un constante desafío del tiempo.

> Y sólo de su vida
> quedó el dibujo
> hecho
> por el amor
> en el diente terrible
> y el mar, el mar
> latiendo
> igual que ayer. (II, 739)

La eternidad de la creación humana se encuentra entre las otras piezas del estudio del poeta. "El gran jefe comanche" conserva aún el aspecto amenazador y coloso que "resistió el oleaje férreo" (II, 743) del tiempo. La prosa mediante su frase clave "más de una vez" atestigua el eterno retorno dentro de la anécdota:

> Pues es sabido que fue estatua preferida de los perseguidores de ballenas y los artesanos de Nantucket los esculpieron más de una vez. Cuando sobrevino el vapor y fueron olvidados los veleros, los viejos artesanos siguieron tallando este Piel Roja, convertido en insignia de farmacia o de cigarrería. (ib.).

En "La Medusa" ofrece unas notas de interés. La mona o la estatua imprecisa empieza a coincidir paralelamente con el destino del poeta-prófugo. De la sombra de su escondite dirige Neruda la faena de desclavar el mascarón. De repente la oscuridad se extiende de la sombra del exilio del poeta a la oscuridad de la mona. El verbo clave es "esconder" dirigido al poeta exilado y a la estatua sepultada. Esta doble oscuridad se expresa en la última frase del párrafo: "allí [en una barraca abandonada] se la sepultó en un rincón mientras yo cruzaba a caballo las cordilleras" (II, 740).

El regreso tras el exilio es un retorno hacia la luz del nuevo día. Los versos van del exilio a la claridad brillante de Chile y de la oscuridad de la sepultura a la claridad cromática de un jardín: "Cuando volví del destierro (...), (...), la buscamos. Estaba honestamente erigida, en un jardín de tierra adentro. Ya nadie sabía de quién era ni quién era" (ib.). La última frase conlleva una distinta forma de oscuridad, la del misterio que conduce a la meditación poética. Este proceso poético llega a su cumbre una vez instalada en el jardín de su casa. El aire del misterio sigue a través de una serie de transformaciones: mona - Gabriela - mascarona - santa - virgen - pecadora.

> Encontramos a las beatas del caserío muy arrodilladas, rezándole al aventurero mascarón. Y por la tarde le encendían velas que el viento, antiguo conocedor de santos, apagaba con indiferencia. (II, 740-1).

Por fin, Pablo y Matilde las persuadieron "de no seguir encendiéndole velas que además podrían incendiar a la pecadora". (II, 741).

El proceso hacia la atemporalidad se expresa a lo largo de los siguientes renglones: "Pero por fin, contra las amenazas del cerote que ensucia, de las llamas que incineran, y de la lluvia que pudre, llevamos a Medusa adentro (ib.), para limpiar y conservarla. Finalmente esta atemporalidad conduce a la luz que deja descubrir todas las característi-

cas "como el follaje de un árbol petrificado que aún recuerda su pajarería" (II, 741).

> Vivió una vez más. (.....) salió a relucir su perfil decidido,sus exquisitas orejas,un medallón que nunca se le divisó siquiera y una cabellera selvática que cubre su clara cabeza (ib.). 12

El proceso hacia la luz de la eternidad vuelve a surgir en la prosa de "La Sirena". Oriundo de una zona de "oscuridad devastadora" (II, 743), Neruda la rodea de adjetivos como "pútrido", "grasiento" y "enhollinado" que tienden a modificar el patetismo de la mascarona perdida "en la lluvia fría"del fin del mundo. La encontrada eternidad de la casa en la arena encuentra su modo de expresión en la última sección:

> Sin embargo, cuánta vida y océano, cuánto tiempo y fatiga, cuántas olas y cuántas muertes hasta llegar al desamparado puerto del maremoto (II, 744).

La suerte de "La María Celeste" oscurecida debajo de "siete capas" de olvido, entre una enumeración de "camas desmanteladas" y "fierros torcidos" queda igual. Una vez destapada, la mascarona asume una "imponderable presencia" de proporciones religiosas. Esta forma juvenil de ojos ansiosos es de una dulce madera oscura que concentra la humedad del invierno donde están los ojos esculpidos y "algunas misteriosas lágrimas caen de sus ojos de cristal y se quedan por sus mejillas, sin caer" (ib.).

Estas milagrosas lágrimas se reducen metafóricamente a topacios. En la tradición de la transposición artística que data del Modernismo, Neruda la lleva un paso más adelante al incorporar estas lágrimas a la problemática metafísica de un tiempo invernal medido por la tranquila conciencia de un hombre resignado a ser en el tiempo.

En "La Medusa", como ya se señaló, la poderosa transformación nerudiana se demostró frente a una mona-Gabriela-mascarona-santa-virgen-pecadora. En "La Cymbelina", el poe-

ta vuelve a entrar en este terreno para cantar a la pureza de la "rosa de sal", de la "naranja clara", y de la sin par blancura del "nenúfar" (II, 745).

Su transcurrir de la sombra a la luz logra ejercer un poder transformador que se extiende del mascarón al poeta. Neruda llega a la cerradura de una casa abandonada y ve, oscurecida en plena luz del día y ocultada entre formas sombrías, este "algo" que carga el aire de un misterio transformador capaz de convertir al poeta en detective, héroe,[13] y ladrón y a la mascarona en algo, princesa cautiva, rehén.[14]

> Rondé por las afueras de la casa, expulsado por el propietario feudal como si hubiera sido un malhechor. El recurrió a la astucia y a la fuerza. Mis cartas de amor fueron devueltas, los regalos con que intenté sobornar al egoísta, fueron rechazados (ib.).

El asedio asume proporciones guerreras de combate y saqueo. El vocabulario es de igual fuerza: "asediar", "entrar a saco", "descuartizar", "pulverizar", con el objetivo de rescatar "a la nevada Cymbelina" (ib.) de las fuerzas del tiempo y del olvido medidas en la enumeración siguiente: "la edad marina, el transcurso, la estrellada soledad, las olas bruscas, los combates acérrimos" (ib.).

Esta suspensión temporal encuentra su contrapunto en una enumeración cuya clave es el adjetivo "pura": "pura noche, pura distancia, pura rosa y claridad sosegada, virtud celeste" (ib.).

Esta mascarona fiel al juramento de Neruda, navegará de nuevo desde los sueños del poeta y su creación artística. Se expresa esto último mediante una correlación:

> Nunca se sabe si volará o navegará de pronto, sin aviso, circulando en su noche o en su nave, estampada como una paloma en el viento (ib.).

II. El retrato autobiográfico

La doble soledad de la casa y de la isla influye en la elaboración del autorretrato del poeta en el año 1966. En "La casa" cuenta la historia de la compra de la casa "de piedra frente al océano",[15] a un viejo socialista español y capitán de navío, don Eladio Sobrino. Esta casa de Isla Negra se convierte en la prolongación del propio ser del poeta, nacida directamente de su persona a través de un proceso sensorial de lo interno a lo externo: "Por primera vez sentí como una punzada este olor a invierno marino, mezcla de boldo y arena salada, algas y cardos" (II, 731). A través del contacto sensorial se llega a una fundación mítica de la casa en la arena. El adverbio de lugar que encabeza la selección dedicada a Don Eladio conduce al lugar dictado por el destino. La casa adquiere forma viva: "fue creciendo, como la gente, como los árboles" (ib.).[16]

A este mundo solitario acude el pueblo humilde surgido de la naturaleza. D. Alejandro a cuyas manos no resiste ninguna piedra, encuentra una fuerza positiva mediante una labor constructiva expresada en una serie negativa de elementos y herramientas dominados por el homo-faber.[17] "No hay piedra que las resista. Ni clavo, ni tornillo, ni grapa, ni serrucho, ni martillo, ni perno, ni botella" (II, 732). Tanto en las herramientas como en los que las emplean, la forma de expresión es netamente correlativa e inconclusa,[18] fenómeno común de la poesía contemporánea.

A (elemento)							
a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8
piedra	clavo	tornillo	grapa	serrucho	martillo	perno	botella

B (obrero)							
a1-	carpin-	(carpin-	(carpin-	(carpin-	(carpin-	(carpin-	(carpin
bañil	tero	tero)	tero)	tero)	tero)	tero)	tero)
b1	b2	b3	b4	b5	b6	b7	b8
							tomador de vino

La correlación inconclusa se elabora según el siguiente patrón:

A-	a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8
B-	b1	b2	X	X	X	X	X	X

El aire misterioso casi mitológico del viejo D. Alejandro,[19] se comunica mediante sus apariciones y desapariciones. En un momento, desaparecido entre las vigas y en otro vuelto a aparecer con sus hombres: "Allá arriba, otra vez, trabajando como tremendos, cautelosos titanes. Allí están" (II, 732). Lo titánico del hombre crea un cuadro del ser parte y centro de todo movimiento vital y terrestre.

> Y don Alejandro García sopesando el adoquín, cortando las uvas del granito y haciendo crecer mi casa como si ella fuera un arbolito de piedra, plantado y elevado por sus grandes manos oscuras (ib.).

El gesto redentor del hombre finito cuyas creaciones le otorgan inmortalidad, se extiende a otro constructor, el carpintero don Rafita. Llamado "el poeta de la carpintería", la perfección de su obra se mide mediante dos calidades aparentemente contradictorias: los "ojos de San Juan de la Cruz" perdidos en una espiritualidad mística y las "manos que levantan troncos colosales" (ib.) entregados a trazar e inmortalizar los nombres de los amigos desaparecidos del poeta.[20]

La Baracola (1967)

Fiel a la vieja canción estudiantil transcrita en este libro, Neruda sigue el ritmo de las olas, medidas de la vida y de la muerte, ahora ajustadas a una canción que muere y renace. Los vaivenes de tales oleadas han visto ya guerras, revoluciones, terremotos, sequías, reuniones y separaciones, héroes y mártires. En la tradición clásica y medieval, Neruda expresa su inspiración a través del viaje imaginario del barco de la vida hacia la infinitud. Sin embargo, el sentido es diferente, hasta contrario; porque nuestro poeta navega

por aguas temáticamente conocidas: los amantes, Pablo y Matilde, van en busca de la vida. Esta "Residencia en al mar vital"[1] es el hilo común de todos los episodios de la obra.

El libro mismo se divide en una introducción más doce episodios y trece glosas u "oleajes"[2] que forman poemas clara u oscuramente vinculados al contenido sentimental o temático de las glosas. Los episodios, sean acontecimientos, evocaciones de figuras históricas, o experiencias autobiográficas parecen surgir desde las entrañas del mar conmovedor.

Estas experiencias o acontecimientos se comunican a través de símbolos de nombres históricos y literarios y de la presencia de su gran amor otoñal. Muchas veces la referencia personal cede el paso a lo geográfico o a lo temporal, los dos subrayados por el eterno retorno de los oleajes y por el movimiento cíclico y laberíntico del gondolero.

Tiempo y muerte, angustia y esperanza, separación y reencuentro, pesimismo y optimismo, condena y salvación, son los grandes ejes contrastados y contradictorios que se encuentran a lo largo de las cinco direcciones de este texto.[3]

I. La inquietud metafísica: frente al tiempo y a la muerte

Del primer episodio dedicado al "Terremoto en Chile", Neruda vuelve a la tónica emocional de "Cataclismos" de los Cantos ceremoniales. Al escribir de "una noticia que llega a través del firmamento hasta la barcarola",[4] el poeta vuelve a vivir la angustia inicial de las destrucciones ocurridas cuando él no estaba en Chile.

El presente poema escrito en papel color gris simbólico del cielo y del polvo de las repetidas sacudidas es breve sin llegar a la altura de los Cantos ceremoniales. Sin embargo, la creación del ambiente, sí, sigue las líneas básicas del primer "Cataclismos".

La descripción nocturna del barco que se desliza por las aguas oscuras y tranquilas aun conserva el aspecto eterno mediante referencias a una "bóveda negra" (24)[5] suspendida entre el cielo y la tierra; el escenario del diario existir de un hombre entregado a sus cosas y rituales diurnos distribuidos entre "la ropa, el reloj, la sortija, y los libros" (ib.). Son claras referencias al hombre temporal y finito que sigue su destino desconocido.

El adverbio de lugar "allí" (25) señala el punto en el espacio y en el tiempo cuando llegó la noticia del terremoto anticipado por los presagios simbólicos del "ave asustada y hambrienta" (ib.) y la "sal apacible del cielo" (ib.) que nada tienen que ver con la primavera marina. Al llegar la pareja a Europa, experimenta la tragedia a través de varios niveles sensoriales. El olor refrescante de la menta europea se convierte en el sabor amargo de la vieja tragedia ancestral: "Dios mío, tocó la campana la lengua del antepasado en mi boca" (ib.). El poeta vuelve a vivir las mismas angustias que sus antepasados, las mismas exclamaciones, y el mismo tañido incontrolable de las campanas oídas por todas partes.

El terremoto pasa de sabor amargo al "caballo iracundo" (ib.) que deja su huella en la gente humilde[6]. Es un castigo sin razón impuesto a una tierra "que dio en su angostura la uva celeste y el cobre absoluto ..." (ib.). La uva y el cobre, celeste y absoluto, son los elementos positivos que refuerzan los movimientos violentos y su efecto sobre la vida del pueblo sufrido medida por el espanto y la grieta abierta en la tierra. En versos de una gradual reducción hacia la muerte, Neruda resume la angustiada existencia de esa clase: "(el terremoto) aparta los pies y divide el volumen del alma / hasta hacerla un pañuelo, un puñado de polvo, un gemido" (26) y nada más. Tragados por la tierra, el hombre y la patria se entregan al dolor inaguantable de la completa oscuridad. Todo se reduce a caída, llanto, escombro, miedo, vacío, abandono, y negrura. La enumeración de versos paralelos resume la postura inquieta del poeta:

Por los muros caídos, el llanto en el triste hospital,
por las calles cubiertas de escombros y miedo,
por la mina que forma la sombra a las doce del día,
por el ave que vuela sin árbol y el perro que aúlla sin ojos.(26)

Frente a tanta muerte y destrucción, Neruda decide descansar y busca la vida entre los harapos de la rue Huchette cuyos "beatniks" y "grandeza" forman el "pobre esplendor" (33). La vida llevada en la luz de una aparente felicidad sigue acompañada de una sombra creciente:

Hace bien cuando lejos temblaba y llovía en la patria
descansar una vez en la vida cerrando la puerta al lamento,
soportar con la boca apretada el dolor de los tuyos, que es tuyo
y enterrar la cabeza en la luz madurando el racimo del llanto (ib.).

En París el poeta busca la tranquilidad de la serenata. Es la ciudad dada al eterno "recibiendo" y "despidiendo" cuyo ritmo atrae y traiciona al hombre. Los besos de la bienvenida y del adiós, como las olas del mar, son elementos de una fuerza renovadora que la vuelve a fundar en cada momento. París se convierte en mujer eterna que lleva el hombre en su propia barcarola hasta que más tarde el hombre, sin saberlo, ve el reflejo de la muerte en su espejo mientras "(...) París continúa caminando con pasos de niño / con alas aéreas, con aguas del río y del tiempo que nunca envejecen" (ib.).

Neruda experimenta esta tristeza frente a la ciudad que le parecía tan acogedora. En su soledad vuelve a meditar sobre su propia temporalidad a través de referencias al pasar del día. Su observación es meticulosa y su meditación profunda. La noche que le venía tantas veces en las alas de ciertos pájaros nocturnos ahora se le acerca "enredada" en la laca de una cabellera recién estilizada, en las cuerdas de una solitaria guitarra del "hippie", y en el "metal invisible" de una campana. La laca, la guitarra y la campana, son los sonidos y olores que configuran el vago silencio del anochecer. Las ondas producidas por estos elementos extien-

den "en la noche su círculo" (33) y reduce lo percibido al puro sonido nocturno. El círculo se cierra y el ciclo día-noche se completa para volverse a repetir.[7] Es el hombre, que habla y medita, el que no tiene esta certeza y, por eso, hace pesar su angustia sobre la noche.

El movimiento hacia la esperanza se inicia en los versos finales de "Lord Cochrane de Chile". La meditación que hace el poeta sobre su condición revela que es el "pobre minúsculo extranjero" (117) tanto tiempo separado del fenómeno natural - "abandonado de la naturaleza" (ib.) - y dependiente del mundo material subrayado por libros, carrocerías, sillas, camas, cucharas y tenedores. Se subraya su suerte en el mismo poema mediante la "feroz carcajada" del pájaro carpintero que parece burlarse del poeta y de su finitud. Totalmente rodeado de agua y silencio el poeta vuelve a contemplar la naturaleza fecunda de la isla Altuehuapi que emerge del centro del lago Rupanco: robles, maitenes, canelos, colibríes, copihues, y más adelante - "el follaje de los avellanos cortados por tijeretazos celestes" (ib.), las "gigantescas peinetas hirsutas de las araucarias" (ib.), y "colosales helechos que mueven la esmeralda fría de sus abanicos" (ib.).

Entre tanta descripción el poeta anuncia su deuda a la naturaleza y vuelve a ser el testigo de la continuidad de la vida. En el "desmantelado silencio donde nació la verdad de (su) canto", en el "ombligo del agua" Neruda recobra "el tesoro quemado" (ib.) de la esperanza. Las raíces cortadas se unen de nuevo y el poeta recoge otra vez el hilo entre la finitud y la eternidad. En la atmósfera meditativa y reflexiva de pureza y claridad el poeta se reintegra a la naturaleza, a "los escarabajos [que] pululan bajo [su] esqueleto" (ib.).

La separación del hombre, sea en el lago Rupanco o sea en la árida pampa desértica del Norte, le impone al poeta una visión de lo eterno que se extiende al hombre que trabaja la tierra: el que "cava en la puerta maldita" de las minas, el

que "rompe (...) la costra del astro escondido, nitrato, sulfato, bismuto", el que trabaja con toda su sangre, "la sangre maligna del cobre" (26).

Los verbos "cavar", "romper" y "entregar" son propios del trabajo colectivo del hombre-masa cuya "suave costumbre" le une tanto a la tierra que este ser "se llama también arenal o salitre o quebranto". La relación hombre-tierra es tan íntima que se confunden entre los granos, la pólvora, y el trigo. A pesar de las muertes y las destrucciones el hombre-masa sobrevive y la esperanza vence a la angustia.

La esperanza: el continuum y la eternidad

La continuada sobrevivencia se percibe en el constante movimiento de las destrucciones a las construcciones, de la separación y la ruptura a la unión y la reincorporación. De los escombros, las ruinas, la devastación, y la muerte provocados por el terremoto, el "nacer otra vez" señala la vuelta al continuum cíclico.

De la muerte surge la nueva vida en esta "patria de agua y de vino, hija y madre de mi alma" (ib.). La asociación entre agua-hija, madre-vino se explica a través de la insistencia del poeta sobre el origen de la vida. El agua pura siempre ha sido símbolo de la regeneración, así la hija del agua y, como ya visto en "Donde nace la lluvia"[8], la madre muerta será la raíz de las vides y las viñas (la vida regenerativa). A este proceso se une el poeta.

El remontarse a la juventud se anticipaba y Neruda evoca los días juveniles pasados en el Sur intensificados a través de los gerundios "galopando", "jadeando", y "rodando" que aumentan la rapidez de la transformación escenográfica entre volcanes, caballos y trenes: "y un olor de frío se extiende como si el color de la tierra cambiara y mi infancia / tomara su poncho mojado para recorrer los caminos de Agosto" (28). Un Agosto de letra mayúscula, un mes caluroso en Fran-

cia yuxtapuesto al Agosto frío de su juventud en Chile y colocado entre imágenes de gran poder llamativo: "la hoja quebrada del peumo" y "el olor del raulí mientras llueve se abrió como un arca" (28). Estas imágenes, más las alusiones a la tierra empapada (los rápidos ríos y la tierra mojada) convierten a todo en un vasto canto rebosante de la nueva vida en una patria en eterno peligro, una "patria temblorosa"[9]. La interdependencia entre hombre y patria se establece de nuevo y cada uno se completa en la esencia del otro:

> Porque mi sangre circula en mi canto si cantas,
> si cantas, oh patria terrible, en el centro de los terremotos porque así necesitas de mi, resurrecta, porque canta tu boca en mi boca, y sólo el amor resucita (ib.).

De esta manera la angustia experimentada en "Serenata de París" se disipa al volverse a reintegrar espiritualmente a su patria. La evocación abarca toda la realidad geográfica de Chile: (tierra y mar). El vocabulario demuestra una nueva vitalidad capaz de vencer todo el pesimismo anterior. Brota una vez más la hierba y la ola, el olor a sal y el canto de los truenos. El poeta anuncia una total resurrección de vida, amor y poesía:[10]

> La borrasca que enciende la espuma coronando el cenit del oleaje, me ha enseñado a limpiar las oscuras herramientas de mi desvarío, me ha enseñado a extender y secar en el viento el linaje de mi profecía (41).

En "Corona de archipiélago para Rubén Azócar", esta resurrección llega a otra dimensión, la de las múltiples existencias que conllevan la idea de la eterna trascendencia. El poeta llega a creerse portador del secreto aprendido a través del tiempo y de la naturaleza:

> Yo soy el distante que lleva en sus venas su vida y la mía
> y si participo de su alma comparto con él el otoño
> y en el movimiento estrellado de las estaciones floridas
> resguardo la parte de la primavera que le corresponde.
> Fue mi obligación transparente vivir otras vidas
> morir otras muertes y resucitar entre gentes que no
> me conocen (54).

El movimiento del otoño a la primavera, de la sombra nocturna al sol diurno, de la muerte a la vida se subraya en el goce experimentado a través del eterno retorno al cual pertenece. El poeta llega a su presentación de una de las más claras expresiones de su unión a las fuerzas naturales: "Yo duermo hecho noche, hecho niño, o naranja, / extinto y preñado del nuevo dictamen del día" (56).

A través de esta identificación el poeta busca imágenes que lo hagan extenderse y penetrar en la esencia de las cosas. La campana suspendida entre el cielo y la tierra, ya constante simbólica de su obra, se convierte, tanto aquí como en otras partes, en la voz viva y eterna del poeta y de su poesía, "el acto gratuito del canto, comunicación sin otro vínculo que el sentimiento"[11]. El pájaro visto ya como una "línea impecable de flechas hambrientas"[12] en un vuelo del desorden estéril al orden procreador vuelve a aparecer como una segunda constante cuyo vuelo marca el destino sin límites del poeta esperanzado.[13]

El poeta, mediante la identificación feliz, se hace parte y se cubre de la naturaleza topográfica de su Chile natal de lo más general a lo más particular: entre trébol y bosque, entre ríos y lluvias, entre Taltal y Ruca Diuca. El movimiento del poeta entre tanta abundancia natural estalla en una serie de imágenes de gran sonido, luz, y colores prismáticos que comparten con los mínimos seres emplumados una visión poética de eterna pureza.

> Oh delgada cascada de música silvestre!
> Oh burbuja labrada por el agua en la luz!
> Oh sonido metálico del cielo transparente!
> Oh círculo del mundo convertido en pureza! (115).

La tentativa del hombre finito se convierte en la del hombre infinito al llegar el poeta al onceno episodio dedicado al astronauta. Neruda, ahora poeta-explorador de nuevas posibilidades, busca un nuevo terreno para su empeño. El deseo de ser un nuevo Ulises, de lanzarse de nuevo a otra Odisea, se expresa mediante un vuelo de fantasía "a una estrella recién abierta" (147) cuyo transcurrir se percibe median-

te un gran despliegue cromático de "azufre inmenso y amaranto, fuego furioso de turquesa" (147). El juego cromático toca la zona de grandes matices y reflejos a través de plateados"espejos efervescentes" (ib.).

Hombre infinito y hombre terrestre, Neruda se resigna a contar y describir lo que experimenta a lo largo de lo que le es conocido. Así es que en ciertos momentos no encuentra otro modo de expresión que una imagen creada de estirpe vanguardista: "la calvicie del cielo" o volver, como hicieron los cronistas del Siglo XVI, a buscar conexiones entre los dos mundos. Describe una zona parecida a la extensión de Antofagasta, a la soledad de Atacama, a las alturas de Mongolia, dirigido a una descripción de la superficie lunar, un mundo viejo y virgen entre el morir y el nacer.

> .....recogí
> una suavísima, metálica flor, una rosa cuyo rocío
> cayó perforando el suelo como un torrente de mercurio
> y por ese cauce escuché de gruta en gruta el rocío
> bajar las escalinatas de cristal dormido y gastado
> (147-8).

II. El retrato autobiográfico

La autobiografía gira alrededor de los países representativos de distintos continentes: Francia y Brasil. "Serenata de Paris" yuxtapone tres visitas hechas por el poeta a Francia en 1927, 1937 y 1965. Que el poeta se inspiró en la forma circular de la rueda geométrica de la capital francesa hace obvia la referencia temporal al ser entre los círculos concéntricos cuyas esferas se confunden para dejar brumoso todo recuerdo. La contemplación continua del mapa callejero conduce a la concentración en un momento más preciso, la rue de Varennes.

Los ejes principales son "Tal vez" y "Más lejos", adverbios de tiempo y de lugar, uno hipotético y otro, aunque más preciso, más alejado. Neruda se remonta a un pasado más

remoto, a la Francia de los años veinte descrita según una metáfora ultraísta "porque duermen las niñas y el vino en las cubas prepara / la salida del sol, profesor de francés en el cielo" (147-8). El paso hacia los acordeones del bar en el distrito Menilmontant lo dirige al hampa y a la brutal camiseta del "Apache".

Neruda recuerda haber participado activamente en aquel entonces y nombra a ciertas mujeres. Olvidados los nombres del baile, el anhelo por aquella época está melancólicamente presente: "y vivir era entonces tan fácil como el pan que se come en los trenes, / como andar en el campo silbando, festejado por la primavera" (ib.). La mirada hacia atrás mediante su contemplación nocturna en la soledad resucita e ilumina con una luz fantasmagórica a los amigos difuntos: Vallejo, Crevel,[14] y otros que quedan sin nombrarse.

En el noveno episodio: "Santos revisitado" el puerto selvático que "olía como una axila" (133) ha cambiado. Los recuerdos se confunden y se superimponen. El poeta, al pensar en su primera visita a Santos en 1927, habla de la ciudad moderna empleando imágenes como "Ahora los frigoríficos establecieron catedrales [y] parecen / juegos de dados de dioses los blancos edificios" (ib.). El crecimiento de esta ciudad amazónica se debe al eterno sudor de hombres ya muertos que "fueron reemplazados para seguir sudando" (ib.).

La experiencia de su primera visita a Santos unida al pasar del tiempo recuerda la emoción de la primera Residencia, las cartas a Héctor Eandi, las Memorias, Estravagario, y el Memorial de Isla Negra. Debajo del calor existe otro cauce, el del tiempo y de la muerte que, para el poeta otoño-invernal, coge un significado más hondo.

El autorretrato se forja en el tiempo y el poeta declara que el hombre temporal es el producto de sus experiencias: "Somos la hora que desprendió el entonces / y cada día corre buscando aniversario" (134). Cuando Neruda une pronombres y verbos, las combinaciones toman en cuenta esta

idea: "tu hacemos", "yo hacemos" (134).

El hombre y la ciudad se encuentran unidos al fluir del tiempo. La vida sigue y tanto el bosque como la selva perduran. Como parte de una totalidad, los dos, hombre y naturaleza, se han sometido a transformaciones: "el temblor forestal se hizo ferruginoso" (ib.). El hombre de las zonas madereras del sur, por igual, ha cambiado logrando mantener sus vínculos con la naturaleza y con el hombre cuyos dolores son suyos: "Son nuestros dolores aquellos distantes dolores / y la resistencia de los destruidos es parte concreta de mi alma" (159).

III. El amor y su proyección hacia la eternidad

Los primeros episodios de La Barcarola forman una declaración de amor mutuo entre el poeta y su amada. El amor los coloca por encima de todo tiempo o tristeza. Los símbolos aplicables a este amor trascendente son días, meses, lluvia, trenes, casas, y árboles. Frente al mar y al tiempo, los amantes se enfrentan con optimismo "la tempestad de septiembre" (9), el principio de una nueva y renovada primavera compartida entre ellos.[15]

Sin Matilde su canto no puede continuar. En ella se reúnen los plenos poderes cuyos fulgores señalan la primavera que hace arder su propia sombra. Juntos los dos recorren un camino difícil entre separaciones y encuentros suavizado por el amor. Los pasos huecos que retumban como "tambores de piedra" parecen suavizarse en la delicadeza y en el deleite de los "rosales" y del "pan" (10) del dulce encuentro. El amor es una fuerza turbulenta entre resplandor instantáneo y conmoción prolongada "quemándose y volviéndose lava" (ib.).

El inventario de términos produce un contraste entre lo suave y lo duro: dientes - espadas - ortigas; besos - rosales - pan, fuego - furia - lava, reducible a vida - muerte - vida.

Este amor que siempre vacila entre el sufrimiento de la separación y el goce del encuentro vuelve a abrir las cicatrices del pasado dejando surcos en el espíritu del poeta. Son múltiples heridas compartidas en un ambiente de culpabilidad y anonimato[16], el período de la separación final de Delia del Carril y el momento de Los versos del capitán:

> Fue la ofensa tal vez del amor escondido
> y tal vez la incerteza, el dolor vacilante,
> el temer a la herida que no solamente
> tu piel y mi piel traspasara,
> sino que llegara a instalar una lágrima ronca
> en los párpados de la que me amó (10).

De esta manera el poeta demuestra una emoción contradictoria frente a la amada otoñal. La desesperación, la soledad, y la angustia lo ha sumido en una zona de ausencia en que su condición de poeta y de hombre se reduce a una ira total. Para ellos ya no hay "ni cielo, ni sombra, ni rama de rojo ciruelo con fruto y rocío" (ib.).

Neruda no puede sufrir más el dolor del anonimato y el capitán que desarrollaba versos "fugaces y duros, floridos y amargos" se identifica. Por no querer herir a Delia, su antigua y ejemplar compañera, demora la verdadera firma. Aquí en La Barcarola su agonía de aquel instante sale a la luz de una poética digna de uno de los altos momentos nerudianos después del Memorial de Isla Negra. Las heridas, las llamas y las lanzas demuestran lo desgarrador de este amor supuestamente ocultado: "te amo, oh amor, arrancándose con manos heridas / las llamas que queman, las lanzas de sangre y suplicio" (11).

El movimiento hacia lo suave y lo claro se abre a partir de: "un panal sustituye a la piedra del muro arañado" (ib.). La "impura miseria" se deja atrás y la soledad conduce a una nueva felicidad desarrollada a lo largo de la siguiente correspondencia:"de dar a los otros la miel [de la alegría y del amor] que buscábamos por agua y por fuego, / por tierra y por luna, por aire y por hierro, por sangre y por ira" (ib.).

a1	agua -	a2	fuego
b1	tierra-	b2	luna
c1	aire -	c2	hierro
d1	sangre-	d2	ira

Agua - fuego y tierra - luna son puntos contrastantes en sus extremos. Se alejan los puntos en c y d: aire - hierro para representar tiempo y oxidación a la vez que la relación sangre - ira queda obvia. También se puede volver a arreglar la combinación en una correlación incompleta que ilustra la búsqueda en todos sus niveles:[17]

(informe)	- a1	agua	- a2	fuego	- a3	aire
(sólido)	- b1	tierra	- b2	hierro	- b3	luna
(espiritual)	- c1	sangre	- c2	ira	- c3	-

El idilio de Capri se expresa a lo largo de versos de matices cromáticos y diferentes texturas: grietas, musgo, muros, enredaderas; de efectos fónicos: cítara, altura, sonora, cuerda, voz; y de gran soledad natural: enredaderas, fragante recinto, rocío[18].

En esta sección Neruda vuelve a uno de los procedimientos claves de los Cien sonetos de amor, Los versos del capitán, y los Veinte poemas de amor, la total identificación entre tierra y mujer:

Mujer	→	Matilde
greda	→	trigo, vino, pan, barro
patria	→	polen de los orígenes
pueblo	→	antigua y terrestre araucana
humanidad	→	ser uno y ser todos

Matilde es la mujer-tierra, la magna mater por cuyas venas fluye el vino y de cuyas raíces brota el barro, el trigo y el pan. La mujer, centro y móvil de toda creación, es la raíz germinante en cuyas caderas se reúne el móvil impulsor de los movimientos y crecimientos del campo. Centro y móvil, se transforma en la energía que une al poeta a la fertilidad de la tierra.[19]

La asociación mujer - tierra, también evoca recuerdos nostálgicos: "el hipnótico enjambre del campo de Chile", los "trenes hacia Antafogasta" (13), y la lluvia en el olo-

roso río Pillanlelbún. Los recuerdos de la "dulce patria" desembocan en una enumeración feliz de elementos estructurales que varían desde lo más elemental del sustantivo, más modificante adjetival, hasta unas cláusulas completas cuya totalidad otorga una dimensión de posesión y júbilo[20].

> Adjetivo + sustantivo: la tierra, mi tierra, mi barro, el boldo, el laurel.
> Sustantivo + forma adjetival: la luz sanguinaria del orto volcánico; la paz claudicante del día; la noche de los terremotos, el pastel de maíz, el collar de los ríos; el humo del campo.
> Adjetivo + sustantivo + gerundio: la araucaria ocupando; la corvina saliendo del horno silvestre; el latido del cóndor subiendo en la ascética piel de la nieve.
> Cláusulas completas: Los patos salvajes que emigran al polo magnético rayando el crepúsculo de los litorales; el hombre y su esposa que leen después de comida novelas heróicas (13-14)

En este júbilo de enumeración acumulativa todo empieza a asumir dimensión y profundidad. Las referencias topográficas recogen un nombre determinado: Rengo, Rancagua, Renaico, Loncoche. Las zonas ya tienen nombre: (Quirihue) y el poeta vuelve a cantar al "allí", adverbio de lugar, cuya fuerza se siente más que nunca.

Tierra - mujer - poeta forman el eje de la conexión radical. Matilde se convierte en "la voz de la férrea distancia", "el eco llamando a la greda que canta por las cordilleras" (ib.). Los vínculos entre los Cien sonetos de amor y el quinto tomo del Memorial de Isla Negra se establecen:

> Yo no suponía, chilena, que tú eras mis propias raíces,
> yo sin saber cómo entre idiomas ajenos leí el alfabeto
> que tus pies menudos dejaban andando en la arena
> y tú sin tocarme acudías al centro del bosque invisible
> a marcar el árbol de cuya corteza volaba el aroma perdido (14-15).

Las raíces del poeta configuradas a través del idioma de la naturaleza conducen al mito. El vellocino dorado del nuevo Ulises enamorado aparece otra vez bajo el símbolo de un movimiento entre lo sonoro y lo visual. El repicar de la

"campana" de una catedral sumergida impone ondas de vida, de movimiento, de sonido y de propagación:

> Así del letargo creció la corriente que nombra las cosas:
> tu amor sacudió los metales que hundió la catástrofe:
> tu amor amasó las palabras, dispuso el color de la arena,
> y se levantó en el abismo la torre terrestre y celeste (15).

Es un amor que sacude, amasa y da dimensión cromática a la arena. Todo lo que rodea a Matilde es movimiento, sonido y color. En suma, ella es la personificación de movimiento, fuerza, balance y ritmo. Surge a través de su presencia una resurrección de la esperanza que resume el poder de los Cien sonetos de amor y de Los versos del capitán.

Así el mundo simbólico del poeta que se dirige a la amada gira alrededor del mismo eje léxico: "torre del pan", "pétalo duro", "tu presencia y tu ausencia y el peso de tu cabellera, / el fresco calor de tu cuerpo de avena en la cama" (15). Todo el cuerpo de la mujer amada infunde vida y calor al poeta. La presencia de la amada es completa - cuerpo, piel, caderas, voz, y boca. Todo le brinda al poeta vida, humanidad y luz. El corazón que golpeaba en la piedra[21] se hizo hombre y comenzó a caminar en la luz de una puerta entreabierta que "une y separa a la luz de la sombra" (15). El poeta celebra el redescubrimiento de sus propias raíces al compás de la barcarola cuyo ritmo y el amor le han restituido el poder. El barco compartido con Matilde se encuentra dentro de uno más grande, el de la humanidad, descrito como el saco de compras del gran mercado desordenado y vital. La enumeración caótica de "alcohol, parafina, papas, zanahorias, chuletas, aceite y naranjas", encuentra su continuación en otra más precisa: "el vago desorden en donde cayeron / melífluas robustas, hambrientos tahures, popes, mercaderes" (16). El viaje temporal sigue su pasar y en la calma de un océano amenazador de un surrealista "queso azul con ojos espesos" el hombre existe siempre en su papel de ser para la muerte entre la movilidad y la inmovilidad: "cada hombre desea gastar los zapatos, los pies y los huesos / moverse en su horrible infi-

nito hasta que ya no exista" (17).

Los versos anteriores hubieran tenido un oscuro significado en otros momentos pero la muerte a la cual se refiere el poeta es la del ser humano cuya ontología cesa con la muerte física. Frente al cuadro total el hombre, hecho invulnerable por el amor, sobrevive. El poeta, fortalecido por el amor, intenta agradecer a la "espiga dichosa" (29), símbolo de su amor. El yo se extiende al ser querido a través de la corrección "pagaré, pagaremos" y la relación yo⟶nosotros encuentra otro cauce en la combinación mis⟶tus de "el amor de tus besos en mis besos" (ib.).

La unión de los seres es la "larga victoria" sobre la destrucción de la muerte. El ofrecimiento se hace en términos de lo sencillo y de lo eterno - vino y pan - en abundancia perdurable[22]. Porque tiene a Matilde puede sobrevivir cantando entre lo más negativo y amenazador. La persistencia y la firmeza de los invulnerables es la nueva sal que corroe la piedra venenosa. El tiempo y la constante renovación son suyos. Mediante la eternidad de su amor el mundo se reduce a la perpetuación de la luz y de la bondad. El tiempo ya perdió sus contornos, todo es una constante hora presente: "Es ahora la hora y ayer es la hora y mañana es la hora" (ib.).

Su barcarola navega entre la frescura y las multiplicaciones: "un racimo de abejas" y "la multiplicación de las rosas" en el zafiro. Navegan en "la mirada total del cristal" (130) en el brillo y en la transparencia de la luz conquistada y la sombra vencida: "no hay sombra arrastrándose desde los dormitorios del mundo / que cubra esta espada clavada en la espuma del cielo" (ib.).

Matilde Urrutia es su luz y a través de ella Neruda ve el mundo[23]. Entre tanto brillo el poeta se ve en una luminosa oscuridad conducido hacia la inmortalidad:

> y yo, oscurecido por tu resplandor cereal,
> oh amor, mediodía de sal transparente, Matilde en el viento,
> tenemos la forma de fruta que la primavera elabora
> y persistiremos en nuestros deberes profundos (ib.).

IV. La poética: una reiteración de la tónica otoñal

El amor efectuó un cambio de su estado de ánimo dejando que el poeta reflexionara sobre su propio arte. Su meditación le lleva a distintos momentos de su vida poética: al período de los Veinte poemas y de las Residencias cuando escribía "en cuadernos de melancolía" (39) y al período de las Odas "cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los optimistas" (ib.).

Los críticos lo declaran oscuro "como boca de lobo o de perro" o demasiado claro, especialmente en cuanto a su poesía política[24]. En todos los idiomas hay los que encontraron pasión y los que salieron a combatir su destino. Sin embargo, el poeta permanece fiel a su misión de ser el cantor de la luz y de la sombra:

> La luz brusca del sol en el agua multiplica palomas,
> y canto.
> Será tarde, el navío entrará en las tinieblas,
> y canto.
> Abrirá su bodega la noche y yo duermo cubierto de estrellas. Y canto.
> Llegará la mañana con su rosa redonda en la boca.
> Y yo canto.
> Yo canto. Yo canto. Yo canto. Yo canto. (40).

La poética de la luz y de la sombra es el empeño vital de quien intenta penetrar hasta la sombra interior para abrir su alma al mundo. Es la luz del "sol errante" (82) la que ayuda a explorar la sombra. El poeta se encuentra en el centro de un movimiento espiral cada vez más hacia adentro de acuerdo con su propia existencia.

La evolución de dicha poesía claroscura es el asunto principal del largo estudio dedicado a Rubén Darío. El poema enviado en forma de grabación al Centenario de Rubén Darío celebrado en la Universidad de California es uno de los grandes poemas de La Barcarola. Neruda arma un "nítido diseño de imágenes"[25] que expresan a través de ciertas palabras claves una elaboración resumidora de los principales movimientos de

la vida artística de Rubén Darío: (1) la juventud o el período de gestación literaria de Chile, (2) el momento de la gloria, Azul (1888), (3) su triunfo y consagración en España (1896), y (4) su decadencia y muerte en Nicaragua (1916).

La conversación marítima sirve para establecer dos puntos principales: (1) la identificación entre los dos y (2) el período de gestación poética del mestizo de Metapa. Visto como un "esmirriado aduanero" (99) y un "singular ruiseñor que nacía" (ib.), Neruda establece la estancia en Valparaíso como uno de los grandes momentos en la vida del poeta joven.

El poeta que "nacía" en aquel momento tiene mucho en común con el poeta que también "nacía" en otra ciudad chilena. Los términos para la identificación son intercambiables: "un delgado estudiante desprendido del fuego" de su Temuco tanto como lo fue Darío de su Metapa. El largo gabán del joven Darío, tan repleto de espejos y cisnes, se transformará en la larga capa de nuestro poeta cuyos bolsillos se llenarán de escarabajos y colibríes de la naturaleza chilena.

Lo más interesante de la construcción de estrofas gira en torno a la completa sensación de abandono que los rodea en la forma "abandonadas bodegas"[26], "invencibles depósitos de mercaderías", y "almacenes inmensos" (ib.). La misma sensación experimentada por el Neruda del Crepusculario vuelve a surgir en el joven Darío, por igual perdido.

En Valparaíso el joven desterrado de indígenas "manos de oro" capaces de grandes creaciones se somete al mismo abandono, frío, y lluvia que el joven Neruda. Por esta razón la conversación entre el tú y el yo llega a un gran nivel de intimidad. El mensaje, vedado en el mundo de símbolos, tiene por su eje la palabra "sombrero": "No dejes que el frío atormente tus cisnes, ni rompa tu espejo / sagrado / la lluvia de junio amenaza tu suave sombrero" (ib.). El "suave sombrero" simboliza el pensamiento (poema) o la idea (poesía) naciente.

La estructura de la conversación hace vislumbrar la gran maestría de Neruda, tan presente en los efectos de la

lluvia, de la melancolía, y del abandono. Darío, a través de una sustitución, es evocado joven en un desdoblamiento de la personalidad de Neruda. Darío es la luz en la oscuridad del puerto: "la rosa que enlaza el aroma y la nieve" (100), el "corazón de azafrán" (ib.) y el origen de la fuente del "canto clarísimo" (ib.).

Esa luz que brilla en la oscuridad vacía se quema y se apaga en el viento lluvioso. Por eso Neruda construye una estrofa de tres imperativos que infieren separación: ahuyenta, escapa, corre hacia la circunstancia que era parte de su vida. La vuelta a su Nicaragua se expresa a través de términos modernistas - "serpentina quimera" y "río de mármol" (ib.). Es un huída hacia la luz constante lejos del humo, del invierno, del "marchito crepúsculo". Dentro de tanta atmósfera sombría, su "padre poeta" temblaba. Los terremotos de la tierra chilena - la "vibración de campana", la "conmoción mineral", el "relámpago de un escalofrío", juntos al movimiento físico de la salida, poéticamente se concentran en el poeta callado. Tras el silencio y la sombra, la gran luz poética del Modernismo se prepara a nacer[27].

El silencio se irrumpe con un clamor de imágenes y metáforas que recuerdan el barroco y que caracterizan el Modernismo. Cada elemento queda ordenado por el poeta chileno en la configuración de su movimiento literario: "delgada sonata", "torrente de trinos", "cascada de clan cristalino" [la musicalidad de los versos] , "alas de oro", "racimo de nieve del cisne" [la plasticidad de la descripción], "pámpano jádico" [la palabra culta latinizante], Flora, Pomona, Tritón, [el regreso a términos mitológicos] , "tetas de nácar marino", "labios de mármol", "estatua yacente" [la transformación artística] (101). Casi cada característica del primer período de Darío se expresa y se comunica en la majestuosidad de los versos nerudianos.

Toda la luz poética se extingue en la muerte del poeta, "no hay luna, no llegan / estrellas, la fiesta se acaba" (102). El poeta muere en la más inmensa soledad entregado al

coñac, al alcoholismo y a los falsos amigos "filibusteros". Los elogios vienen demasiado tarde y el poeta, tanto aquí como en el soneto dedicado a Gabriela Mistral, lamenta tal tardanza[28]: "el pobre perdido allí solo entre condecorados, no oía gastadas palabras / sino que en la ola del ritmo y del sueño cayó al elemento / volvió a la sustancia aborigen de las ancestrales regiones" (102).

V. La ideología: una extensión del enfoque

Aún más fuertes que los versos heroicos dedicados al "Robin Hood criollo"[29], Joaquín Murieta, son los episodios dedicados a Lord Cochrane, a José Artigas y al ficticio Chivilcoy. A través de estos personajes, la poesía social de Neruda se viste del ropaje de un personaje-eje alrededor de quien gira un mensaje distinto[30].

"Lord Cochrane de Chile", desde su prólogo, advierte el tema social que es el móvil del episodio. Escrito en contra del sistema autocrático inglés de los primeros años del Siglo XIX y proyectado a la autocracia del presente, Neruda maneja el diálogo de manera que Cochrane denuncia a los lores por su sinecura mientras que los inválidos y las viudas no pueden sobrevivir:

> Es decir,
> que lo que se lea da a todos los heridos de la flota británica
> y a las viudas e hijos de los muertos en combate
> ni siquiera alcanza a la sinecura de Lord Arden (107).

Por tal denuncia empieza el peregrinaje de Cochrane. Su huída se expresa a lo largo de referencias a una sombra tentacular que le persigue: "Niebla", "Octopus", "Pulpo". Esta oscuridad gelatinosa se desliza por las calles de Londres en una rápida transformación de lo tentacular a lo bucal. Aparece el vocablo hambre y la frase vuelve a reunir los dos puntos de referencia: bucal - hambre; tentacular - octopus.

"El octopus de muerta boca amarilla" le busca. Neruda teje un hilo de mandatos que trazan el itinerario desde la sombra nebulosa hasta el sol apacible.

Ya libre de toda una clase despersonalizada[31] mediante el "octopus" y el "pulpo", la imaginería se entrega a una serie de transformaciones de lo oscuro a lo claro, de "gases", "pulpos", "octopus" y "niebla" a los "imponentes pistilos del mástil", a la "rosa más dura del mundo" (108) del barco que le conducirá a la inmortalidad. La estrofa acaba en una gran panoplia de colores e imágenes cuyo movimiento se refuerza a través de versos poderosos que insisten en la dureza de lo inmortal, "silbante es el viento en los pétalos, / la ola levanta la rosa en las torres del agua / y el hombre revuelve el camino cerrado, cortando la gran esmeralda" (ib.).

El Chile a que llega su héroe naval, es el del combate revolucionario y cada referencia al país andino va acompañada de elementos negativos: "la espada de piedra ...", "el mar oprimido" (109), "mi pobre patria harapienta y sangrienta", "los pobres laureles manchados de sangre y de lluvia", y las cicatrices volcánicas del Sur"(110).

El bloqueo español llega a ser simbólico de la opresión que cierra, amarra y estrangula. El apóstrofe de los demás versos señala su destino: "Lord del mar, en el puerto te esperan el llanto y la ira! / Lord del mar, te reclaman los Mares del Sur!" (ib.). Como si toda la ira y todo el llanto se quedaran anticipando su llegada, llega el almirante en los movimientos del vaivén oceánico.

Todo aparece en un doble plano. Los laureles, símbolos de la victoria, se confunden con la ignominia de las "carreteras confusas del alba"; la patria cubierta, "envuelta en ropajes de nieve", son a la vez las montañas y una sombra nocturna que espera la llegada de las luces del alba.

La séptima sección se proyecta sobre el hoy triste de Latinoamérica: "El hombre maldice de pronto la aurora recién descubierta / y rompe las nuevas banderas golpeando al hermano y matando a sus hijos" (ib.). Los gerundios dirigidos

a la familia humana intensifican la tragedia de la guerra. De esta manera la familia se ve en el doble plano de la vida y de la muerte, una condición vista como endémica en Hispanoamérica:

> Así pasó entonces, así pasa ahora y así pasará por desdicha. Y no hay más amarga campana en el mundo que aquella que anuncia con la libertad, la agonía de aquellos que la construyeron (110).

Lord Cochrane representa una luz que brillaba en la oscura historia nacional de Chile. Su ojo avispado de halcón se convierte en el ojo eterno de los que, como él, "navegan, indagan [y] acechan" (111) en una gran y continua colectividad.

La labor de Cochrane en contra de la sinecura y el bloqueo, el sufrimiento y la noche sirven como el canto y el baile, la miel y la verdad de un nuevo día iluminado por el "invulnerable esplendor" (113) de la libertad.

El mismo movimiento de la sombra a la luz se percibe en el "Octavo episodio: Artigas". El poema es un ejercicio de aliteración: un homenaje lírico a un nombre melódico - Uruguay. Según la elaboración estructural de los versos, el Uruguay es un país cuya riqueza armoniza con el ritmo de su nombre y su descripción en melífluas combinaciones de vocales velares (/u,/o/), vibrantes (/r/,/r̄/), y oclusivas (/t/) consagradas a la poesía: "las aves turpiales, la tórtola de voz malherida, la torre del trueno / uruguayo" (125).

A pesar de semejante descripción plástica, el Uruguay de Artigas se encuentra ensombrecido por la violencia de guerra y revolución. El héroe surgido del "campo creciente" (ib.) rápidamente asume las proporciones de una sombra que prefigura su eventual exilio. Las combinaciones de sustantivo y modificante crean esta atmósfera: sustantivo (positivo) + modificante (negativo), "centauro de la polvareda", "jinete del escalofrío" (126).

La atmósfera ensombrecida lo rodea completamente y, al lado de sus hermanos en sufrimiento, los "frutos podridos"

explotados por la "trenza del látigo" y "los cepos", - comienza su marcha.

En la misma estrofa las imágenes se tiñen de mayor fuerza negativa. La transformación se intensifica y los "frutos podridos" se convierten en "cuerpos roídos por escarabajos" (126). El cambio cromático de verde a morado inicia el paso de la vida y la esperanza al exilio enlutado. Desde la negrura de la separación se dedicó al "amargo trabajo" del destierro. Cesó toda la movilidad y el héroe guerrillero se encontró en el abandono vacío de la eterna noche de soledad, sufrimiento y muerte.

De nuevo la fuerza de la colectividad, "la voz de los mudos" (127), le devuelve la luz de la invencibilidad:

> Los muertos, por fin encontraron partido,
> por fin conocieron su bando patricio en la muerte.
> Y todos aquellos sangrientos supieron que pertenecían
> a la misma fila: la tierra no tiene adversarios (ib.).

La enumeración final encuentra la luz del movimiento, sonido y color de la transparente primavera fragante y pura: "palabra de pájaro", "idioma del agua", "sílaba de una cascada", "tormento de cristalería", "la voz de las frutas", "un beso fluvial de los bosques" (ib.).

La ideología extiende aún más el enfoque al paso del héroe al antihéroe en la persona del ficticio Chivilcoy, inventor del status quo. Es un ejemplo de poesía "picaresca": una especie de Buscón o Guzmán adaptado al Siglo XX. Se cuentan las experiencias vitales de un hombre que no es nadie y, sin embargo, representa toda una clase de malhechores. El polisíndeton de los primeros versos firmemente lo establece como el "everyman" antiheroico: el autodictata, el soldado de fortuna experto en el arte de vivir sin pasar trabajo que echa "a la mierda el escrúpulo" (141) y que confiesa "saber más que todos sin haber aprendido: / lo que ignoro no vale la pena" (ib.). Los versos siguientes subrayan el "everyman" que surge a través de él:

> Yo cambio de rumbo, de empleo, de bar y de barco, de pelo
> de tienda y mujer, lancinante, exprofeso no existo,
> tal vez soy mexibiano,argentuayo, bolìvio,
> caribián, panamante, colomvenechilenomalteco:
> aprendí en los mercados a vender y comprar caminando:
> me inscribí en los partidos dispares y cambié de camisa
> impulsado por las necesidades rituales ... (141) 32

Es hombre de extremos, pobre o rico, cuyos zapatos quebrados y corbatas raídas son capaces de tornarse en lujos a costa de otros. Para demostrar estos cambios radicales, Neruda maneja el desdoblamiento del yo entre sujeto y objeto: yo⟶me. Por su charlatanería los inocentes de toda clase social le colman de bienes: "Me planchan por dentro y por fuera, me perfuman, me cuidan, / me peinan" (ib.). Se moldea dentro de distintas situaciones como burócrata, lacayo de generales, y esposo polígamo. Se mueve entre los países y las clases sociales sin perder nada: "voy llegando a viejo en las malas pensiones sin plata, pasando por rico / y pasando por pobre entre los ricos, sin haber ganado ni perdido nada" (142).

La conmovisión de Chivilcoy es deprimente, unilateral y negativa igual que la del antihéroe picaresco. Este es "el inventor del status quo"[33] latinoamericano, el aprovechador que aparece en todo y en ningún sitio, el alguien y el nadie - la "piedra en un río que no tiene nombre en el mapa", "el pasajero de los autobuses gastados de Oruro", el hombre sin existencia propia, sin dimensión ni corporeidad, el ser que vive entre el algo y la nada, entre los barrios y las ciudades. Es el antihéroe eterno, el ser sin comienzo ni fin. La existencia de Chivilcoy[34] crea la tragedia de los necesitados que eternamente piden y que no saben"a quién pedírselo" (ib.). Neruda asume la postura de estas víctimas de Chivilcoy y canta. El "no se qué pedir" del "roto" se repite y lleva al poeta a distintas zonas del país, a las de los volcanes y de los terremotos que conducen a la muerte. La frustración lo lleva a tanta tensión emocional que piensa en una sola petición que no puede otorgársele: "Quiero pedir que no se mueva la tierra" (144).

Arte de pájaros

[1]Hernán Loyola, Antología esencial, P. 33.

[2]C. D. Hamilton, Pablo Neruda ..., p. 249.

[3]Véase en especial los poemas dedicados a las siguientes aves: tenca, zorzal, choroy, diuca, flamenco, jote, jilguero, loica, chirigüe, picaflor, piden, pingüino, y chincol.

[4]Las citas textuales vienen de Arte de pájaros del segundo tomo de las Obras completas (Buenos Aires: Losada, 1968) citado como (II, página) en el cuerpo de este texto, y lo subrayado de estos versos es nuestro.

[5]Véase la "Oda a la migración de pájaros," (I, 1483).

[6]El mismo procedimiento temporal se advierte tanto en las referencias a la nave como en el encadenamiento verbal del poema "Albatros errante" (II, 677). Además la misma soledad salobre del primer poema vuelve a aparecer en este mismo poema y se extiende al desgaste amargo y frío de la temporalidad en "Aguila" (II, 678) cuyo tema de los límites humanos se expresa en términos de una eternidad estática.

[7]Además de esta enumeración el sistema de construcciones paralelísticas y correlativas se emplea en este presente libro para ilustrar el movimiento rápido y ligero de las aves.

El vuelo ligero de la codorniz se desplaza a la manera barroca ("flor de plumas," ramillete con alas")

una fruta, una flor de plumas — A1 B1
una pera, pájaro puro (II, 682) — A2 B2

El vuelo entre movilidad e inmovilidad se da en "Intermedio" de una manera parecida:

en la velocidad, y en el reposo
en la pausa, y (...) la prisa de la nieve (II, 695)

A1 velocidad — B1 reposo
A2 prisa — B2 pausa

La suave pureza del vuelo del zorzal se expresa de la misma manera

y grita con la voz del agua, — A1 grita — B1 voz ...
canta, su líquida canción, — A2 canta — B2 canción
como una gota o una uva — B3 gota
o una saeta que tembló (II, 708) — B4 uva
B5 saeta

El mismo procedimiento se ve, por igual, en el vuelo del barbitruqui, en el movimiento rápido del cernícalo, y en el poema dedicado al tordo. Véamos el dedicado al cernícalo:

una liebre (a) — un ave (a)
algo que corría (b) — algo que volaba (b)
algo que existió ...
(a) (b)

Se recomienda Carlos Bousoño y Amado Alonso, Seis calas en la expresión literaria española, pp. 227-278.

[8]Se observa en este presente libro una alteración de la total identificación entre poeta y estación. Los versos de Navegaciones y regresos tienden a ilustrar este punto. Véase la quinta estrofa de "Oda a las alas de septiembre," pp. 16-7.

[9]Esta misma angustia aparece de nuevo en poemas tales como "Perdiz" (II, 697-8), "Torcaza" (II, 706), y "Quebrantaluna" (II, 711) del mismo texto que analizamos.

[10]Tal sobrevivencia llega a considerarse a través de lo más minucioso de su actividad diaria. Los "peces previos" proveen la necesaria sustancia nutricia para la existencia cíclica en "Albatroz" y en "Martín Pescador" (II, 694).

[11]El movimiento de la movilidad a la inmovilidad también se expresa mediante la misma enumeración negativa en el poema dedicado al cóndor. Véase las tercera y cuarta estrofas de (II, 682).

[12]Véase los poemas del cuarto tomo del Memorial de Isla Negra.

[13]Símbolo constante en la poesía nerudiana: véase Amado Alonso, Poesía y estilo ... , p. 265.

[14]A través de la sexta rima distribuida entre versos de nueve y diez sílabas en vez de los endecasílabos, Neruda, en "Picaflor (II)" se refiere a un amor ilícito e ilegal que alude a la primera época de su amor otoñal al lado de Matilde Urrutia.

[15]Véase Estravagario, pp. 57-8.

[16]El oxímoron final subraya su condición otoñal de "viajero inmóvil.

[17]Véase (I, 219).

Una casa en la arena

[1]Amado Alonso, Materia y forma en poesía (Madrid: Gredos, 1966), pp. 258-260. Véase su comentario valioso sobre la prótasis y la apódosis junto con sus juicios críticos sobre el ritmo de la línea, del verso, y de la estrofa. Se ilustrarán estos puntos a lo largo del análisis de las selecciones que mejor ejemplifican la teoría.

[2]Esta y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda, Una casa en la arena del segundo tomo de las Obras completas y citado (II, página) después de la cita textual. Lo subrayado entre los versos es nuestro.

[3]Véase (I, 1454) que, por igual, insiste en las flores amarillas como manifestación del hombre temporal.

[4]Véase "Entrada a la madera" (I, 233) que emplea el mismo término dentro del mismo marco de respeto y reverencia.

[5]La temática de Cantos ceremoniales, "Fin de fiesta," de Estravagario, "Pido silencio," y de los Cien sonetos de amor, sonetos XC y XCIV vuelve a aparecer en este poema de Una casa en la arena.

[6]Véase "Las comunicaciones," en Memorial,V, pp.99-103.

[7]Véase (I, 14).

[8]Véase los versos paralelos de los tercetos del soneto XCIII de los Cien sonetos de amor, p. 111.

[9]Al escoger solamente un fragmento ésto se hace evidente: "...somos↘ una pequeña patria↗ de alas muy grandes, /→ de cabelleras muy largas sacudidas por el gran océano,/→ de presencias sombrías en las bodegas del mar."

[10]La tensión-distensión, los tonos ascendentes y descendentes se distribuyen con la arritmia constante de una distensión momentánea causada por las intercalaciones que bajan el tono a su nivel normal.

[11]Véase del mismo libro la prosa dedicada al ancla. Desgañitada y oxidada por el tiempo, ésta también se queda en constante desafío del viento corrosivo. En esta selección los vocablos "desgañitar," "oxidar," y "corroer" contribuyen al hecho de que el ancla encontró la intemporalidad entre las plantas arenosas de Isla Negra (II, 747). Esta selección paralela la "Oda al ancla" de Navegaciones y regresos.

[12]El proceso de la oscuridad a la luz se da a través de selecciones más cortas como "Ceremonia" cuya mascarona encontró la oscuridad al "enterrarse en una fosa arenosa de la playa" debido a sospechados poderes de desorientar y aterrorizar (II, 742). De nuevo es la mano del hombre la que la salva e inmortaliza. Aunque se repite el mismo tema ya estudiado en Navegaciones y regresos, la ironía de la eternidad de lo humano frente a la finitud del hombre-creador no se advierte. Por el contrario, hay una nota, en este libro de 1966, de una tranquila resignación.

[13]Hasta está presente un juramento: "Juré que volverías al mar, al mar de Isla Negra" (II, 745).

[14]Otras transformaciones surgen en "La Bonita" (II, 746) (mascarona - lámpara - mascarona) y en "La Micaela" (II, 747): mascarona marítima - mascarona agrícola.

[15]Véase las Memorias, p. 197.

[16]Véase Plenos poderes, "A la Sebastiana," p. 36.

[17]ibid., "El pueblo," p. 79.

[18]Véase Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas..., pp. 232-233.

[19]Cirlot considera el símbolo del anciano como la personificación del saber ancestral de la humanidad. Véase J-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 74.

[20]Los bosquejos de este libro resumen los que se publicaron en las Memorias, pp. 58-61, 409, 157-164, 383-384, 163-165, y 276-277.

La Barcarola

[1]Jaime Concha, "Sobre La Barcarola," Atenea, CLXVII, No. 420, Santiago, (1968), 388.

[2]ibid.

[3]El detalle originalísimo de la edición de Losada (1967) se encuentra en su manera de impresión. Los papeles de diversos colores establecen la diferencia entre los distintos y siempre recurrentes planos de los episodios y de las glosas. A través de estos colores el poeta da forma a su reflexión y meditación mediante un dominio de imágenes y ritmos que se despliegan en toda su dinámica brillantez.

[4]Fernando Alegría, "La Barcarola: Barca de la vida," Revista Iberoamericana, Nos. 82-3, (enero-junio 1973), 80.

[5]Esta y las demás citas textuales provienen de Pablo Neruda, La Barcarola (Buenos Aires: Losada, 1967). Las páginas consultadas se colocarán entre paréntesis al lado de la cita. Lo subrayado de los versos es nuestro.

[6]Véase las mismas referencias en Cantos ceremoniales, "Cataclismos," pp. 73-83.

[7]En los versos dedicados a Joaquín Murieta, el movi-

miento cíclico de la noche es multidireccional y espiral hacia fuera y hacia adentro. Neruda, hombre finito, se considera arrastrado por la corriente otoño-invernal hacia la muerte que parece ser el denominador común de la enumeración temporal de algas, hierro negro, inútiles ovarios, gérmenes, espora, vástagos rotos, tristes corales, y nardos del frío (83).

[8]Véase Memorial de Isla Negra, I, "Nacimiento," pp. 9-11.

[9]Véase Cantos ceremoniales, "Cataclismos" XIII," p.83.

[10]En "Campanas de Rusia" el renacer se tiñe de tonos ideológicos frente al espectáculo de la revolución rusa. El movimiento de la guerra y de la destrucción a la paz y a la reconstrucción que recuerda el "Canto a Stalingrado" (I,296) se vuelve a evocar en este presente poemario. El paralelismo confuso y desordenado, como la misma guerra, acaba en la nota positiva del renacer: "raíces y rezos, entierros y novias, soldados y santos, abejas y lágrimas, cosechas, incendios y recién nacidos" (90). El juego entre destrucción y construcción, muerte y vida se distribuye según términos positivos y negativos.

[11] Véase Fernando Alegría, op. cit.,p. 87.

[12]Véase Arte de pájaros, "Migraciones," (II, 673-6).

[13]Véase "Fulgor y muerte ...," La Barcarola, p. 84.

[14]La referencia a Vallejo como "una llama que ardía" que, al apagarse, le dejó ciego se expresa con una falsa modestia mientras que el recuerdo del joven suicida Crevel convence más sin otro comentario que "su cabeza dorada rizada en el horno como el pan para un rito" (36).

[15]En "Serenata de París" Neruda vuelve a insistir en la eterna renovación del amor a través de un encadenamiento de verbos cuyo tiempo (presente) subraya la acción cíclica de su amor: "construye una rosa que vive, palpita, perece, y renace" (43).

[16]Véase Memorias, pp. 300-1.

[17]Véase Bousoño y Alonso, Seis calas ..., pp. 232-3.

[18]Las Memorias se refieren a Capri en casi los mismos términos de belleza: "mil pequeñas huertas," "plantas y flores diminutas," "rocas y minúsculas viñas de gente modesta" (300).

[19]Las referencias a la mujer-greda de los Veinte poemas se encuentran en la introducción de este estudio. Algunas de las referencias presentes en Los versos del capitán incluyen: "reconocí esa greda / y ese color de trigo" (20); "pequeña, grano de trigo" (30); "tus senos son como dos panes hechos / de tierra cereal" (31); "si toco la cicatriz de piedra / tu cuerpo me responde" (37); "voy por estas colinas, ..." (46); "Todo tu cuerpo ... / como un racimo blanco de la luna" (91); "la tierra que tú eres" (97). En los Cien sonetos de amor casi las mismas referencias se encuentran en los sonetos I, III, V, XIII, XV, XVI, y XXIX. En "Sonata" de este presente libro la dimensión antropocéntrica llega a su cumbre. Matilde es la mujer-cántara; la mujer-piedra del río; la mujer-pámpana de agua; la mujer-tesorera del bosque; la mujer-edificio del ámbar; etc. Véase el despliegue total en la siguiente letanía:

> oh guitarra de greda sonando en la paz polvorienta de Chile,
> oh cazuela de aceite y cebolla, vaporosa, olorosa, sabrosa,
> oh expulsada de la geometría por arte de nube y cadera,
> oh máquina de agua, oh reloj de pajarería,
> oh mi amorosa, mi negra, mi blanca, mi pluma, mi escoba,
> oh mi espada, mi pan y mi piel, mi canción, mi silencio, mi vida (57).

[20]Hay versos anteriores que trazan el movimiento hacia tal júbilo. El trayecto se presenta desde lo más triste del exilio hasta la alegría del amor.

[21]Véase Las piedras de Chile, "La estatua ciega," p. 33.

[22]El episodio sobre "El astronauta" fija bien el concepto de ofrecimientos hechos a Matilde. Es un segundo testimonio de otoño en que elabora los regalos según su importe natural e íntimo. Véase la página 151 de nuestra edición.

[23]Véase Navegaciones y regresos, "Oda al buen ciego," p. 57.

[24]Los críticos se encuentran como el objeto del simbolismo duro e hiriente en este libro. Son "clavos" y "arroz negro" (95) que hablan "el lenguaje del cuervo" y son "crueles enanos" que destruyen la belleza en otra parte.

[25]Véase Fernando Alegría, op. cit.,p.90.

[26]Rubén Darío trabajó un tiempo en las bodegas de la aduana de Valparaíso y, luego, en Santiago donde ejerció el campo del periodismo y escribió Azul.

[27]La identificación entre los dos poetas llega a una nueva dimensión: la inspiración poética frente al mismo estímulo, la geografía chilena.

[28]Véase los Cien sonetos de amor, Soneto LIX, p. 74.

[29]Véase Fernando Alegría, op. cit., p. 88.

[30]Joaquín Murieta o el ajusticiado, Lord Cochrane o la sinecura de los imperios colonizadores, José Ortigas o el despertar de la claridad uruguaya, y Chivilcoy o el inventor del status quo.

[31]Véase nuestro estudio de Canción de gesta.

[32]Véase Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares, "La ilustre fregona," (Instituto nacional de cultura: Caracas, 1969), pp. 212-3. En el texto cervantino el mismo movimiento sirve de antecedente: "¡Allí, allí está en su centro el trabajo junto a la poltronería. (...) el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta. Allí campea la libertad."

[33]Véase F. Alegría, op. cit., p. 94.

[34]Los sonidos de tal nombre son comunes a la lengua mapuche.

CAPITULO 7

DE LAS MANOS DEL DIA (1968) A AUN (1969)

Como se ha visto ya en La Barcarola, casi toda la obra nerudiana desde el Memorial de Isla Negra es un recuento de la existencia del poeta. En Las manos del día se unen los hilos de un gran intimismo provocado por la angustia frente a una muerte cuya "certidumbre del adiós" (109)[1] se le aproxima poco a poco. Sin embargo, la angustia, la tristeza, la frustración, y el dolor no marcan un regreso a la vieja angustia y melancolía que impregnaba y corroía las Residencias. Aquí se advierte una toma de conciencia como advierte Hernán Loyola: "Tal sentimiento de la muerte acercándose fue la clave del libro, el núcleo organizador de su estructura".[2] El sentimiento yace debajo de otros temas y subtemas que aparecen en los distintos poemas del texto correspondientes a las direcciones de la poesía de la última etapa nerudiana: la inquietud metafísica, el autorretrato, la poética, y la ideología.[3] Si se pudieran encasillar las direcciones bajo un solo término, se tendría que escoger la palabra "destino". En este libro ese vocablo funciona como el móvil principal. Es el destino personal del hombre otoño-invernal frente a un momento decisivo de su existencia y de su empeño vital.

El título mismo se mueve en esta zona decisiva porque desde el período remoto de los egipcios la mano significaba, según Cirlot, la acción, la donación, y la labor[4] mientras que el término "día" siempre mide la temporalidad del hombre.

I. La inquietud metafísica desde la angustia hasta la resignación.

La angustia de la frustración frente a la finitud

El libro abre con una declaración de la inabilidad de crear objetos de utilidad y de no haber usado las manos excepto para escribir una poesía sinestésica, ocular y terrestre:[5] "Para qué me sirvieron / si sólo vi el rumor del cereal / si sólo tuve oídos para el viento" (7). El hecho de no haber fabricado una escoba de raíces naturales subraya una frustración expresada en una cadena de versos negativos. Los "tallos tiernos", el "haz áureo y la "falda amarilla"[6] se reducen a una triste ausencia experimentada por el ser angustiado:

> y no puse a secar los tallos tiernos
> y no los pude unir
> en un haz áureo
> y no junté una caña de madera
> a la falda amarilla
> hasta dar una escoba a los caminos? (ib.)

El poeta vuelve a insistir en la frustración frente a la finitud a través de referencias a la incapacidad de poder hacerlo todo a lo largo de una vida que se escurre entre los dedos. Frente a esta crisis de su existencia, su creación poética parece ocupar un puesto inferior a la anhelada creación física y manual. El anhelo de dominar toda la creación en sus niveles múltiples se revela en la frase "no tuve manos", - el talento, el don de aspirar a esa grandeza:

> y así, como podía
> aspirar con razón a la grandeza
> si nunca fui capaz
> de hacer
> una escoba
> una sola
> una? (8).

Tanto la repetición de "una" en los últimos versos como el adelgazamiento de los versos demuestra la desesperación del poeta frente a una situación cuya emoción le impone concluir abruptamente.

La tensión poética sigue a través de otro poema dedicado al hombre limitado. El mar se convierte en la base de la comparación entre lo limitado del hombre frente a lo ilimitado.[7] El mar "hirviente y permanente", un inmenso ser en cuyo calor materno se produce un movimiento perpetuo[8] y renovador, encuentra su expresión en dos palabras claves "olas" y "ovarios". Es un movimiento que puede conducir al hombre hacia la muerte. Las "naves muertas" del hombre se contraponen a un vasto organismo que lo reduce todo al "nadie", "un sirviente inservible", y "un molusco roto" (10)[9].

El desgarrador "no hice" se repite para aumentar el lamento humano por la ausencia de los plenos poderes infinitos que hacen imposible la total creación. Se extiende el lamento desde el mar hasta todo lo que viene en contacto con él:

> No hice la sal dispersa
> ni el viento coronado
> por la racha que rompe la blancura,
> no, no hice
> la luz del agua ni el beso que estremece
> la nave con sus labios de batalla,
> ni las demoliciones de la arena,
> ni el movimiento que envolvió en silencio
> a la ballena y sus procreaciones (ib.).

La soledad de la contemplación de algo tan inmenso y eterno e incomprensible se examina en el triste papel nerudiano de testigo perdido en el vacío de su propia intimidad[10]. El "no hice" se extiende de la escoba y el mar a la silla bajo sus múltiples funciones y usos[11]:

> en el trono,
> en la asamblea,
> en el vagón del tren,
> en la capilla,
> en el océano,
> en el avión, en la escuela, en el estadio ... (11)

Constante es el lamento de no haber producido nada palpable. Si su destino le llevó a estar sentado entre la gente, su pregunta nunca contestada asume proporciones de mayor frustración: "por qué no me dejaron / implantar cuatro patas / de un árbol extinguido"? (11) o, por qué no me dejaron construir algo para utilidad humana? Hacer una silla es un rito que lleva en su realización la trascendencia de lo humano por encima del hombre. El hecho de no poseer ese vínculo con la inmortalidad le entristece y le hace reconocer su finitud. De esta manera llega a su noche oscura del alma, de su destino y de la eficacia de su obra, una especie de confesión "in extremis" frente al hombre-obrero. Más allá del alcance de su mano está el mundo entero que no tocó ni hizo. Este acto creador es obra de una mano central desvinculada de la del poeta. Neruda celebra la madera recién cortada, el trigo recién convertido en pan y el carbón por cuyas cenizas surge el acero. Al mismo tiempo se siente frustrado de no haber participado directamente en tal energía. Esta disatisfacción llega a su cumbre emocional a través de los versos del poema XXXV, "El sello del arado":

> En esta tienda
> quiero comprar manos,
> quiero dejar las mías:
> no me sirven. (63)

Estos versos son una clara indicación de la angustia y la frustración frente a un empeño vital y finito. El resto del poema es una pregunta cargada de duda e incertidumbre. Los tres verbos subrayados en la transcripción miden la profundidad de su tragedia personal y parecen registrar un cansancio físico y espiritual:

> Quiero saber
> si ya con tantos años
> puedo
> <u>empezar</u> otra vez,
> <u>trabajar</u> otra vez,
> <u>continuar</u>. (63)

Insatisfecho, anhela otro tacto capaz de proporcionarle una participación más directa en la esencia de las cosas que garantice la inmortalidad:

> Quiero tocar con otro tacto
> el mundo,
> los cuerpos,
> las campanas,
> las raíces,
> nacer
> en otros dedos,
> crecer en otras uñas (63).

Se identifica el anhelo mediante el verbo "infundir", móvil de una encadenación de infinitivos que conducen a la comunicación: "cortar madera, dominar metales, / construir maestranzas, acueductos, /triturar la tierra hasta que el polvo / y el barro nos infundan, ..." (64).[12]

La frustración frente a los límites humanos conduce a la soledad sombría y al ensimismamiento que se remontan, por un instante, al momento de las primeras Residencias, una época que cantaba de las bodegas surrealistas del buque de carga[13] y cuyo mensaje era el mismo de la despedida y del adiós, de la ausencia y de la separación, de la soledad y de la frustración. El naufragio momentáneo se expresa en los siguientes versos:

> la agricultura nunca se ocupó de mis libros
> y sin tener que hacer, perdido en las bodegas,
> reconcentré mis pobres preocupaciones
> hasta que no viví sino en las despedidas (13).

Revive aquella época en que nunca llegó a la esencia de las cosas a base de manos inútiles que servían sólo para despedirse:

> Adiós, dije al aceite, sin conocer la oliva,
> y al tonel, un milagro de la naturaleza,
> dije también adiós, porque no comprendía
> como se hicieron tantas cosas sobre la tierra
> sin el consentimiento de mis manos inútiles (14).

Las "manos inútiles" se convierten en las "manos de sombra" y "redes sin peces", símbolos del oscuro vacío del

poeta que ve toda participación en el ciclo eterno relegada a otros. Alejado y separado por el mar, por no saber hacer una escoba, por no haber fabricado nunca una silla y por no haber sembrado nunca nada, el poeta elabora versos de completa enajenación:[14]

> el heroismo de las otras manos
> y la procreadora construcción
> que dedos muertos levantaron
> y continúan dedos vivos. (15)

Todo lo que unía al poeta a sus raíces le aleja más. Anclas, martillos, clavos, cucharas, tenazas, tornillos, rieles, lanzas, locomotoras y proas[15] parecen hundirle más en el oscuro pozo de la tristeza que es su presente agonizante. Es poesía de un oscuro pesimismo, un cambio ya aceptado en el Neruda que vacila entre la angustia y la esperanza.

En un poema escrito en bastardilla para señalar un mensaje especial, el poeta angustiado anhela poseer los objetos para sentirse unido a la realidad de un mundo aparentemente fuera de su alcance. Los quiere antes de su muerte y, a la vez, anhela una reunión con los demás. El verso que empieza "como si fueran míos" (22) indica tal ansia y el encadenamiento de pretéritos engloba todos los sectores de la fabricación humana: "labré, corté, compuse, remendé, completé, dejé moviendo" (ib.) entre los mortales.

El juego verbal del futuro "me preguntarán" / "yo responderé" es una medida de la separación entre el anhelo y el destino. Es la esperanza del poeta la que contesta: "esto es lo que hice, es esto lo que hicimos", la unión del yo y del tú a través de su experiencia con las cosas elementales. Este mismo acercamiento del yo y el tú se ve a través de "Ausentes", un sinónimo del prójimo visto como el mismo hombre sencillo que es el poeta. Sin embargo, la reunión llega demasiado tarde y el poeta sigue cayendo hacia el fondo pesimista de su pozo.[16]

Perdido en su más profundo pesimismo, el poeta se da cuenta de la angustia constante que siempre le ha acompañado. El poema "Adioses" subraya la tristeza de la perpetua despedida del poema IV al insistir en la condición del ser hacia la muerte.

Víctima del "papel amargo" de la temporalidad, el poeta opta por la cara negativa del continuum, el transcurrir de la vida hacia la muerte: "y vuelve adonde comenzó a llorar, / vuelve a gastar su dosis de yo mismo, / vuelve a irse con todos sus adioses" (16). El mundo angustioso del poeta se estructura a lo largo de imágenes que giran en torno a un presente desgarradoramente eterno: "el alma de hoy" estancada y muerta "hecha de luna / sin aire" (35). La angustia trae la oscuridad a su alma a través de una "incertidumbre celeste" (ib.) que le impulsa hacia una duda de su propia existencia: "doy testimonio de que no fue nada, / de que no fui nadie / de que no fui" (36).

El poeta busca definirse en términos más positivos y, a la vez, absolutos. Por esta razón intenta penetrar más allá de los fenómenos, llegar a las raíces, y la crónica de su vida estudiada desde el Canto general hasta el Memorial de Isla Negra se reduce en Las manos del día a ocho versos. En ellos no se describen ni fronteras, ni bosques, ni infancias. El pasado se resuelve en una despedida, en un retorno al silencio de los orígenes, a la luz sombría del Memorial de Isla Negra.

El poema LVIII ejemplifica el comentario: "no volverán aquellos anchos días / que sostuvieron, al pasar, la dicha" (100). Así, en una perífrasis becqueriana, Neruda inicia la despedida de su juventud en un "rumor de fermentos" (ib.). Lo que fue la alegría primaveral es ahora la tristeza otoñal. La repetición del adiós en los versos de dicho poema es un símbolo de la marcha a la muerte.

En el poema "El enfermo toma el sol", el patético monólogo interior acaba en el mismo adiós final de los poemas anteriores. Aquí el tú habla en grandes imágenes que tienen

por su eje emocional el pesimismo de la muerte: "Suposiciones lacerantes", "el túnel sin salida", "la oscuridad con su final dictamen", "el silencio del corazón", "otra víscera amenazada" y, por fin, "la certidumbre del adiós" (109) final tan hondo que el poeta cambia frente a su muerte inexorable. Neruda seguirá tocando su guitarra poética: "levántala quemando: / es tu bandera" (117). El desdoblamiento del yo al tú señala la victoria sobre la angustia.

La esperanza de la resignación invernal

La sombra de la angustia deja su sitio al sol "lleno de uñas" (26) cuyos rayos rasguñan la tierra. El poeta, ya unido al prójimo, anuncia a través de la primera persona del plural que "ya llegamos, volvimos, / ya estamos esperando / todos juntos / en el corral del día" (ib.).[17] El movimiento va del luto a la luz mediante símbolos de gran claridad vital: "espátulas de luz", "dedos" solares, y "concubinato de semillas" (27). Estos ponen en marcha la insistencia sobre las manos y el trabajo positivo en la forma de una enumeración:

> corra a buscar su pala,
> su palanca,
> su artesa,
> su termómetro,
> su pito, su pincel o sus tijeras,
> su esparadrapo,
> su monta cargas, su buró político,
> sus papas en el mercado (ib.).

En una referencia directa a las manos del día, el tiempo avanza hacia la oscuridad y el día paulatinamente se convierte en la noche para "comenzar de nuevo", para renovar su ciclo de eterno retorno. El pasar de sol a sombra no es una triste experiencia porque siempre lleva la promesa de su renovación en otro día. La noche es transitoria ahora tanto como la luz.[18]

En otra parte este movimiento de la sombra a la luz, del silencio de la noche a la claridad de semillas esparcidas, se convierte en una celebración manifestada en bellas imágenes poéticas:

> Llego como azucena a mi albedrío
> el blanco talle que traspasa
> la eternidad inmóvil de la tierra,
> empujando una débil forma clara
> hasta horadar la arcilla,
> con rayo blanco o espolón de leche. (48)

La vuelta a los eternos ciclos naturales aparece en el poema "Ciclo" que esquematiza la idea central del cuarto tomo del Memorial de Isla Negra, "El cazador de raíces". La búsqueda de la inmortalidad aparece a través del ser identificado con las raíces y con su proceso renovador:

> Yo dormía allá abajo,
> yo dormía.
> Abre sus labios verdes,
> se levanta:
> es hombre, o planta, o río,
> es ávida cintura,
> es boca de agua. (32).

El hombre solitario, el cazador de raíces, es uno con los ciclos de la naturaleza: "Estoy muerto, / estoy asesinado / estoy naciendo / con la primavera" (ib.) hasta confundirse con las raíces y las germinaciones de la nueva primavera espiritual.[19]

En la tradición del Estravagario y del cuarto tomo del Memorial de Isla Negra, el dolor de los procesos naturales es su dolor. Es un dolor que invade todo su ser: "Me duelen las raíces, / el pelo ..." (37). En el dolor se advierte la sonrisa de una vuelta hacia la luz - "Porque ha salido el sol" (ib.).

Con la salida del sol, la naturaleza encuentra su expresión en poemas de una melodía y ritmo de aliteraciones y contrastes. En el poema XLIX se crea toda una atmósfera a base de patrones. Los "bigotes verdes" de las hojas, la "música" del viento, y la dureza de los "peñascos o armadillos"

forman el contraste entre lo duro y lo dulce, lo suave y lo amargo. Igual que la caída del "pétalo suave" y de la "semilla negra" del pino reintegrado a las raíces, todos comparten un movimiento vertical en al ciclo vida→muerte→vida.

El poeta se convierte en receptor del ritmo de la naturaleza y lo comunica mediante poderosas imágenes y metáforas. Toda la gama de la inspiración se percibe en un solo árbol:

> Caen
> gotas del árbol,
> puntuaciones,
> vocales, consonantes,
> violines,
> cae lluvia,
> silencio,
> todo cae del pino,
> del aire vertical. (86-7)

La clara realidad contemplada desde el pino se transforma en materia poética y también sirve de recuerdo del pasar del tiempo:

> .....cosen
> las agujas del pino,
> otra noche a la luz,
> otro día a la noche. (87)

La luz y la sombra quedan como una parte integral de su poesía.[20]

Esta poesía más esencial y más profundamente terrestre conduce hacia una nueva manera de vivir en el tiempo. El examen acucioso de "algo de ayer [que] quedó en el día de hoy" (93) se presenta muriendo a cámara lenta en un desgaste que hace vislumbrar el ciclo vital de una manera original. De vida→muerte→vida, se experimenta, en la primera estrofa del poema LIV, la relación vida→muriendo que subraya el "algo" que quedó como vestigio de ayer. Las imágenes demuestran una renovada energía creadora. En un verso aparece "fragmentos de vasija" o una huella del ayer; en otro fragmento "de bandera" o una parte de la victoria de ayer transformada en la derrota del hoy; en las próximas, "una noción de luz" pasando a la penumbra y a la sombra; "un alga del

acuario de la noche" que se halla muriendo de día: y al final, "una fibra que no se consumió, que se está consumiendo, un algo" muriendo en las "saetas" de los rayos solares del nuevo día.

El ayer y el hoy, partes integrantes del ciclo, encuentran su continuidad en sí mismos como una mezcla de azules, nocturnos y diurnos. El "muriendo" se convierte en el "viviendo": la muerte llega a ser la vida y vice-versa. A todo esto se integra el hombre al aminorarse el alma hasta extinguirse para seguir creciendo en las ondas temporales del nuevo día. La nueva manera de vivir en el tiempo le inspira a considerar todo como parte de un gran movimiento eterno y cíclico:

> Y entre morir y renacer
> no hay tanto
> espacio, ni es tan dura
> la frontera.
> Es redonda la luz como un anillo
> y nos movemos en su movimiento. (94)

Este gran movimiento eterno y cíclico engloba y confunde todos los niveles temporales: el día y la noche, la claridad y la sombra, el nacer y el morir, y el presente y el pasado. Son las creaciones del pasado que parecen imperecederas y que "siguen ardiendo, vivos, / actuales, ancestrales[21] llenos de sangre y sueños y sonidos" (106).

El aceptar no solamente la sombra, sino la luz también, surge de nuevo en Las manos del día mediante términos como "amamantar", "ubres", "regazo", y "maternidad" que parecen explicar su estado de ánimo frente a la noche, madre y nodriza de su espíritu.[22]

> Amamántame,
> noche,
> déjame sacudir
> vaciar el líquido
> de tus ubres nocturnas,
> húndeme en tu regazo
> horizontal, ... (55)

Vuelven, además, las referencias a las "duras mamas" de la Tentativa del hombre infinito[23] sin la angustia y las muertes de las Residencias. Aquí, aunque su obra vacila entre la angustia y la esperanza, la luz y la sombra, estos extremos se reconcilian en ese poema de movimiento y síntesis. Llega a la paz nocturna guiada por "las frías antorchas" estelares y tras la espera duerme "como un nuevo nacido", otro indicio de una vuelta a la consideración de la noche como elemento positivo y contribuyente al renacimiento y a la renovación.[24]

II. El retrato autobiográfico: la actitud juvenil proyectada hacia el retrato del poeta invernal

El aspecto biográfico de la poesía de Neruda se advierte a través de referencias que parten desde su actitud juvenil evocada en el poema X. Estos versos resumen la actitud entre la adolescencia y la primera Residencia. El joven derrotado y nocturno percibido a lo largo de un trasnochar prolongado es el ser que surge.

La adjetivación gira en torno a una negatividad violenta ("áspera e iracunda"). Neruda, extraviado en el mundo o perdido en la lluvia, busca las raíces ocultas del pasado en la soledad de una selva misteriosa que revela su secreto de un pie "quebrado en el tobillo" (23) de un dios largamente ausente y escondido. Así el contacto con las raíces de su canto y de su ser se considera una experiencia cuasi-religiosa.[25] En la selva se ha quedado entre la clara oscuridad de las germinaciones y fecundaciones:

> Y aquí estoy cuando nacen las semillas,
> y se abren como labios:
> todo es fresco y profundo (36-7) 26

En este mundo tan presente en su obra, Neruda profundiza más en la autodefinición de su ser actual. Se descubre el hombre existencialmente insatisfecho con todo lo que ofrece su siglo expresado por la triste guerra de su "cada día de

trabajo" (42). El zeugma expresa la dimensión de esta insatisfacción[27] tan constante que lleva al hombre tan inadvertidamente que "ya no sabe que llora" (43):

> Su ropa de oro el rico, el coronel su espada,
> su pie cansado el pobre, su maleta el viajante,
> su impecable corbata el camarero,
> el banquero su jaula, su uniforme el gendarme,
> su convento la monja, su naranja el frutero,
> su carne el carnicero, el olor de farmacia
> el farmacéutico, su oficio la ramera. (42)

El hombre total que vacila entre la luz y la sombra sufre una eterna ausencia con presencia cuyo origen es el asunto de la conjetura de "El que cantó cantará". La ausencia con presencia asume la dimensión constante entre el ser y el no ser.[28] En una referencia a la época de la primera Residencia (1931) yuxtapone dos momentos contradictorios que el poeta acusa de formativos en cuanto a su postura penumbrosa del presente. Hasta la estructura de los versos señala tal yuxtaposición[29]:

> Viví una época radiante y sucia
> vagué sobre las olas industriales b
> comiendo la ceniza de los muertos a (45)

Así "radiante" y "sucia" se distribuyen entre "las olas industriales" de la ciudad y "la ceniza de los muertos" mencionada ya en "El entierro en el este" (I, 197).

A B
b
a

El autorretrato del poeta invernal se forja con mayores esfuerzos a través de una ceremonia temporal desarrollada en el poema XXXII. El poeta y el árbol de ramas muertas son dos seres otoñales frente al largo y trágico invierno. El árbol y el poeta se convierten en el solitario receptor de una música fúnebre mediante las hojas caídas de un pasado irrevocable.

Este viaje hacia la muerte es una ceremonia que "dura una vida entera" (59). Esta es la dirección del ser dado a

ciclos que acaban en la nada.

Al dirigirse al árbol, los versos trazan su estado de ánimo en una enumeración de gran transparencia que conduce a la tragedia angustiosa del ser invernal cuya caída es indetenible. Los versos cada vez más esbeltos marcan tanto la dirección como el despojo de toda materialidad y no admiten ninguna posibilidad de renovación.

> eres tierra, eres semilla,
> eres tacto,
> eres tronco,
> eres hojas,
> eres trino...
> eres
> de nuevo
> barro,
> silencio negro,
> sombra (59-60).

A partir de "Invierno" el poeta se enfrenta a su propia vejez por medio del contraste entre lo más fuerte de las estaciones y su muerte venidera. Es un invierno que el poeta ve con sentimientos ambivalentes: "amigo-enemigo", "guerrero". Es un frío que penetra y sube desde los huesos y que, al mismo tiempo, le lleva al "pleno sol" (107) de su producción poética[30].

Con el invierno de sus años su aspecto de viejo se acentúa sin quitarle la ambición de seguir produciendo una poesía de despedida[31]:

> Con estos dedos, sin embargo,
> torpes, vagos
> como si se movieran en el agua,
> debo desarrollar este día de invierno
> y llenarlo de adioses (ib.).

Los dedos torpes y vagos señalan el adiós invernal, la última conversión del estudiado adiós juvenil cantado ya en otra parte:

> Adiós,
> adiós, resbalan
> tantos adioses
> como las palomas
> por el cielo, hacia el Sur, hacia el
> silencio. (100).

El Neruda que surge es un hombre frustrado y limitado frente al tiempo. Toda la tercera estrofa es una larga pregunta en forma de lamento que contrasta con el movimiento entre su lentitud física y la fugacidad temporal. El acto de "agarrar" el penacho en el aire se opone a los "dedos fríos" y entumecidos de la vejez: el acto de "correr detras del pez" fecundo de movimiento penetrante se opone a "los pies inmóviles" (107). Le entristece saber que el hombre infinito nunca llegará y que la tentativa de las nuevas posibilidades permanecerá intocada. Las chispas que arden por debajo de los escombros arderán para otro que cantará y correrá con pies más ágiles que los de los "zapatos gruesos" del poeta invernal.

Frente a esta triste perspectiva el mundo abierto de tantas posibilidades se convierte en imágenes de ruptura y fragmentación frías: "intemperie del frío", "pobre escarcha" de congeladas germinaciones, y "estrellas despedazadas" (108). Son imágenes que conducen hacia el derrumbe final de un mundo contemplado por un enfermo que toma el sol, un mundo transformado en una maleza de frustración y de confusión. En este caos concluye: "Yo no sé nada" y la incertidumbre lo coloca "en el perímetro y la exactitud / de ciencias inexactas" (III).

III. La poética: de la crisis de su arte al desarrollo de su teoría

Para el poeta angustiado poetizar es energía gastada. El hombre dedicado a su misión abre el alma para hablar de las dudas que tiene en cuanto a su propia carrera. Son dudas que se originan en su finitud o en su incapacidad de hacerlo todo: "Y porque anduve tanto sin quebrar / los minerales ni cortar madera / siento que no me pertenece el mundo" (29).

El mundo es de "los que clavaron, cortaron y levantaron" (ib.), de los que trabajaron físicamente, de otras ma-

nos. Por esta razón advierte la atormentada proclamación final: "yo no tengo derecho a proclamar / mi existencia: fui un hijo de la luna" (29). Lo seco, lo yermo, y lo inerte se subrayan en este final y conduce a la crisis experimentada en el invierno de sus años.[32]

Contra la desesperación frente a los límites, el repudio de su empeño, y la resultante incomunicación y ensimismamiento, Neruda no tenía otro remedio que su canto: "no tuve adonde ir sino a mi canto" (45). Esta ida explica su condición de creador de una poesía proteica que, frente a todo obstáculo, sigue renovándose: "cuando todos los días me mataban / me acostumbré a nacer, y por supuesto, / éste es mi oficio, ..." (ib.). Con esta renovación el poeta vuelve a la esperanza de otros momentos y vuelve a reafirmar su fe en la poética personal.

Acepta en el poema XXIII la culpabilidad de todo lo que hizo y no hizo, de su ensimismamiento y hermetismo, "de no haberme incitado a poblar tierras, / de haberme mantenido en los desiertos / y de mi voz hablando con la arena (46). La desesperación y el resentimiento se suavizan y Neruda vuelve a la belleza esencial de su canto. Se advierte esta belleza perfecta y sencilla frente al hombre complejo e imperfecto que no "me merece la ternura" dada a los mínimos animales[33].

El desarrollo de una teoría poética

Al ver que la línea temática de su poesía corresponde tanto a la sombra de la angustia como a la claridad de la esperanza, Neruda recomienda la penumbra para producir a través del oxímoron "la luz más oscura" (58). Entre los dos extremos de luz y sombra se declara:

> sé que otros pueblan
> la sombra indeclinable,
> que la extienden
> como si fuera alfombra
> y de otros es la luz, el alfabeto.

Yo no descanso
en esta latitud:
acabo de llegar:
quiero seguir el viaje (58)

En el poema XLVI titulado "Verbo", Neruda vuelve a la palabra "espacial"[34] que le llevará hacia el cultivo de un estilo original, "una manera [única] de enfrentarse con el mundo y de ser en él"[35]. El proceso de este llamado "modo de ausencia"[36] se esboza a lo largo de las tres estrofas del poema.

Primera estrofa: la palabra usada o "lisa" se expresa como si "un gran perro o gran río / le hubiera repasado lengua o agua / durante muchos años" (102). El desgaste se advierte a través de la construcción paralelística que se resuelve en los verbos "arrugar" y "torcer" para producir la imagen de una nueva experiencia, una nueva realidad, las palabras en nuevas asociaciones:

(a) perro río (b)
(a) lengua agua (b)

hacia la nueva expresión

Voy a arrugar esta palabra
voy a torcerla, ... (ib.).

Segunda estrofa: la proyección hacia la palabra nueva y plenamente comunicativa:

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 (ib.) 37

Que se vea en la palabra poética las grandes verdades: la "aspereza" y la "sal" del desgaste o de la conservación en el tiempo[38]. Que se vea también en la palabra poética "la

fuerza desdentada / de la tierra", una fuerza germinadora que no hiere y que se vincula a las generaciones pasadas y futuras. Es decir que la "palabra espacial" debe asumir las proporciones de gran trascendencia capaz de brincar las fronteras entre la vida y la muerte, la esperanza y la angustia, la eternidad y la temporalidad.

Tercera estrofa: En la sílaba y el sonido se ve la necesidad de transmitir la emoción que comunica esta realidad nueva, virgen y, sin embargo, objetiva:

> 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 (102-3)

Así que "todo / comienza con palabras" (111) al principio duras o "detestables" (ib.) que luego se integran al uso a través del tiempo. Son palabras

> que se meten en nuestros armarios,
> en nuestras camas, en nuestros amores,
> hasta que son: hasta que comienza
> otra vez el comienzo por el verbo. (112).

"El canto" celebra la nueva realidad poética. La mano de Dios ha sido reemplazada por la del hombre antropocéntrico que participa en el universo:

> La mano en la palabra,
> la mano en medio
> de lo que llamaba Dios,
> la mano en la medida,
> en la cintura del alma. (104).

Para aclarar la nueva realidad poética, Neruda intenta definir la palabra en términos de su propia realidad personal: lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro. El poeta terrestre busca esta palabra, este canto, y cuando

> un poeta encuentra su palabra, la reconoce:
> ya estaba en él y él estaba en ella. La palabra

> del poeta se confunde con su ser mismo.... La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. 39

En las palabras de Neruda: "yo sigo trabajando con los materiales que tengo y que soy. Soy omnívoro de sentimientos, de seres, de libros, de acontecimientos y batallas. Me comería toda la tierra. Me bebería todo el mar".[40] Puede cantar hacia el final del poema que es su deber trabajar con lo que tiene y lo que es:

> hay que amasar
> el barro
> hasta que cante,
> ensuciarlo con lágrimas,
> lavarlo con sangre,
> teñirlo con violetas
> hasta que salga el río,
> todo el río,
> de una pequeña vasija:
> es el canto:
> la palabra
> del río. (104).

IV. La ideología: extensión y suavización

La nota social surge en el poema dedicado a Viet Nam cuyo espectáculo de horror forma la base de una intensa emoción frente al dolor humano. Sin embargo, en un fondo de sonidos apocalípticos: "una piedra / contra el muro," ".... un trueno con sangre", ".... un monte muriendo" (69), el poeta se resigna a la triste condición de su mundo. Aquí no hay la condena fuerte frente al mismo asunto del libro anterior, La Barcarola[41]. Hasta las preguntas que parecen buscar la causa sencillamente preguntan en vez de censurar. El "Quién" repetido a lo largo de los primeros versos claramente se refiere a los Estados Unidos sin el ataque violento dirigido a Lyndon Johnson o al general Westmoreland. Lo que causa la gran tristeza es la muerte de una nación "que parecía estar naciendo" (ib.).[42] Esta tristeza inmediatamente se concreta y se con-

centra en la imagen de la mujer con su niño que cumplen con su destino de volver a los elementos terrestres que fueron sus raíces. La reintegración al continuum vista en otras partes como el optimismo se ve como un grito angustiado frente a un futuro arrasado. Todo se expresa a lo largo de versos cortos y largos de entre dos y catorce sílabas junto a una aliteración de consonantes de gran estrépito:

> Se esconde la mamá con su niño y sus senos,
> en el barro.
> Duerme en la cueva esta mamá y de pronto
> la guerra,
> viene grande la guerra,
> viene llena de fuego
> y ya quedan muertas,
> muertas
> la madre con su leche y con su hijo (70).

Una vez más en el último verso Neruda demuestra como los elementos tan positivos de vida: "madre", "leche", "hijo", se tergiversan para deletrear la muerte y la vuelta al barro.

El intenso dolor experimentado penetra y se extiende a encubrir su ser total enterrado en las trincheras en una vida de lucha hasta la muerte: "cantando y disparando" (ib.). La tensión estrófica queda inconclusa a través de una larga presentación del yo poético al tú del lector y del vietnamés y luego al "nosotros": el mismo enemigo común que sigue quemando y matando. La estrofa comunica la sinrazón del conflicto que llega al fratricidio en el momento de los nuevos comienzos. Padres, parientes, hijos, esperma, lo que representa la esperanza y la alegría "tenían que morir tan repentinamente / y sin saber jamás de que se trata" (ib.).

La relación yo → tú → nosotros une a todos en la tristeza y en el dolor: "ya no son nadie, / son de todos, / son nuestros huesos" (71). Los mismos enemigos que destinaron a los vietnameses destinan a todos al mismo barro de las siete capas.

Fin de mundo (1969)

En Las manos del día se estudió la existencia del poeta en un plano principalmente íntimo. En este nuevo libro el recuento va desde adentro hacia afuera en el plano de la circunstancia histórica de la época en que vivía el poeta. Los resultados de su meditación, aunque parten de una profunda tristeza, vacilan, como el resto de su obra desde Estravagario, entre el pesimismo y el optimismo, la angustia y la esperanza, la sombra y la luz. Es una poética que va desde el extremo de haber sido el testigo de una esperanza mundial nunca realizada y a la vez de la nueva ternura en el mundo donde sobrevive "el hombre infinito" (182).[1] Fin de mundo reúne los hilos de la unidad mencionadas por el poeta en su "Discurso de recepción del Premio Nobel."[2]

> Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos. Y es preciso atravesar la soledad y la aspereza, la incomunicación y el silencio para llegar al recinto mágico en que podemos danzar torpemente o cantar con melancolía ..." 3

Sea la melancolía o la alegría, lo necesario es la conciencia de "ser hombres y creer en un destino común."[4]

De esta manera el poeta participa en el drama humano a través de sus versos como el poeta metafísico y social siempre proyectado hacia el infinito.[5] El poeta llegó a darse cuenta que su deber de poeta era aliarse al pueblo en toda la profundidad de su ser porque "de su henchida torrentera pueden recaer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos."[6]

Cronológicamente el período de este libro cubre el de la campaña presidencial de Salvador Allende[7] brevemente esbozada por Hernán Loyola:

> Durante esos meses Neruda recorrió una vez más el país de norte a sur haciendo alarde de energía y vitalidad, no en plan de figuración honoraria sino encabezando un tremendo trabajo político en pro de la unidad de la izquierda chilena. Más tarde fue propuesto para representar a Chile como embajador en París. 8

En el "Prólogo" del libro se plantea la triste situación del mundo y el poeta pregunta "Cuándo caerá?" (9). Es un siglo visto como permanente e inmóvil y tal presencia subraya la prolongada angustia del momento. Expresiones como "caer de bruces" y "agonía" contribuyen a la atmósfera de un planeta donde la esperanza se vuelve desilusión y engaño.

> Siempre fue una agonía:
> siempre estaba muriéndose:
> amanecía con luz y en la tarde era sangre:
> llovía en la mañana, por la tarde lloraba (ib.).

El paralelismo de los últimos dos versos conduce a la cumbre de la angustia:

	A mañana		B tarde
a	"amanecer" "luz"	b	"tarde" "sangre"
a	"llover" "mañana"	b	"tarde" "llorar"

Esa transformación sigue a través de otros versos mediante términos como "la torta nupcial" y "heridas," "hombres cósmicos" y hombres finitos a quienes la verdad siempre les evade. Las fuerzas negativas que vencieron al optimismo también impusieron un silencio aislador y la distancia entre los hombres se extendió a toda posibilidad de comunicación. El mundo del hombre existencial callado e impotente se encuentra condenado a una babel eterna cuyos únicos sonidos son el ladrar incomunicable de los perros. El hombre del siglo veinte asume la figura de un crucificado[9] sujetado por el "diente amargo" (10) de un dolor interminable. El testigo residenciario del desgaste y de la lenta disolución surge de nuevo como partícipe en una agonía y en una culpa entendidas como suyas: "Yo estoy en la puerta partiendo / y recibiendo a los que llegan" (11).[10]

La agonía de vivir entre explotación y guerra, entre calabozo y destierro en un transcurso cuya única salida es la muerte es propia de la humanidad. El acusativo "nos" yuxtapone las tristes experiencias personales y extrapersonales de todo ser humano:

Nos libertaba un preso y cuando
lo levantábamos sobre los hombros
se tragaba a un millón el calabozo, ...
otro millón entraba por un horno
y se convertía en ceniza (11).

A pesar de todo intento de huir de la condición hedionda del siglo,[11] el hombre, por sus límites terrestres, se encuentra frustrado por pies que no podían ni caminar debido a la grave vergüenza "de ser hombre / iguales / al desintegrador y al calcinado" (12). Frente a la desesperanza sin fin reconocible y reducido al "hasta cuándo" de una vieja canción chilena, el poeta logra ver por encima de la continuada presencia de la muerte y sale a la luz renovadora de la esperanza.

El prólogo plantea el mensaje que se desarrollará a lo largo del poemario. El hombre oprimido por la angustia habita una atmósfera sombría e inextricable. Se encuentra de nuevo entre los terribles símbolos de una destrucción cercana que recuerda la primera Residencia con sus "vagas leguas ... acompañado de pobres esperanzas"[12] y con sus "muertos terribles" juntos a su grito y su humo.[13] La esperanza se encuentra a través de su canto y a través de la renovación del "regreso" de los últimos versos de este prólogo. Es una afirmación de su fe en un final positivo y optimista ya expresado en otras ocasiones desde el Estravagario hasta la recepción del Premio Nobel al citar los versos de Rimbau: "A l'aurore armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes."[14]

Fin de mundo es un libro de contrastes que vive entre grandes dudas catastróficas y fé optimista: entre la desesperada perdición y la anhelada salvación; entre la oscuridad más tenebrosa y la luz más brillante; y entre una tristeza agotadora y una alegría cierta. En este mundo de contradicciones y contrastes Neruda consigue definir la función del poeta en el mundo: "vivir, morir, vivir" (12). El Hombre colectivo sobrevive al hombre individual a pesar de las muertes pequeñas. El deber del poeta es comunicar tal empeño.

De las cinco direcciones observadas en la poesía nerudiana entre 1958 y 1971, Fin de mundo claramente responde a cuatro dentro de las cuales se puede encuadrar toda la gama contradictoria ya mencionada: I. La inquietud metafísica entre angustia y esperanza, II. La proyección hacia el retrato autobiográfico, III. La persistencia de su arte poética, y IV. La cosmovisión ideológica entre angustia y esperanza.

I. La inquietud metafísica entre angustia y esperanza

La preocupación por la muerte se demuestra a través del símbolo del oscuro cortejo del adiós final.[15] El "carruaje de terciopelo" y el "navío que nacía" (16) son los indicios de un movimiento que engloba el tiempo escurrido en toda su dimensión entre tecnológico y natural, entre las locomotoras y la selva, entre los rieles y los caimanes confundidos en un humo grisáceo transformado en "la diadema"del mar que invade y devora.

La impotencia del hombre frente a los plenos poderes del mar se mide a través de la música fúnebre producida por el ritmo de las olas que conducen hacia la muerte. El poder natural del mar roe, desgasta, agrieta, muerde, y escupe con la fuerza metafórica del bramido de "un tren repleto de leones" (30). El mar se entrega a continuas construcciones de entes temporales que ven reflejada su propia finitud e impotencia.[16]

El poeta se enfrenta a los límites del hombre y llega a preferir "las cosas" sobre los seres, lo inmortal sobre lo mortal, "los anillos / que se apartaron de los dedos" (31). En este mundo de las cosas el poeta encuentra sólo la frustración de la incomunicación. El tono juguetón del "Si yo pudiera hablar ..." del primer bestiario se convierte en un triste lamento frente a un ser tan elemental como el perro.

La desesperación deifica a este animal y hace al poeta dirigirle una plegaria incomprensible de una profunda angustia.

Entre tantas angustias y tristezas que le asedian, Neruda vuelve la mirada para adentro porque, como víctima del tiempo, ve que los cambios externos de la realidad circundante son rápidos. El poeta se ensimisma para buscar la solución y encuentra solamente el lamentable recuerdo suprimido entre lo desvencijado y lo olvidado, lo triste y lo inútil: "los muebles rotos," "las lámparas apagadas," "las tristes rupturas," "los secretos que se pudrieron, / las llaves tiradas al mar" (38). El pasado residenciario se le presenta como el infierno personal o "el recuerdo inoxidable" que lo llama y la soledad intensa que no quiere oír.

Los versos se cargan de una negrura dolorosa que hace vagar al poeta entre lo impreciso y lo incierto, entre lo puntiagudo y lo mordente, entre "los vegetales armados" espinosos como "caimanes" o "cuchillos," o "dientes de alambre," o un "cactus de hostil estatura / como obeliscos espinosos" (64). Neruda asume el aspecto de un solitario caminante perdido en la sequía cósmica de "estrellas polvorientas" (64-5). Este naufragio residenciario en la soledad le abre grandes puertas poéticas ya estudiadas en detalle en su ensayo Sobre una poesía sin pureza (1935)[17] y en el surrealismo del "Fantasma del buque de carga."[18]

> se destapan cosas cerradas,
> baúles que creías muertos,
> frascos que asumen la advertencia
> de una invariable calavera,
> se abren algunas cerraduras,
> se destapan ollas del alma (64-5).

El poeta se mueve en un mundo de materia inestable siempre sujeta a transformaciones: "cosas cerradas" - "baúles" - "frascos" - "calaveras en una caída" hacia la muerte indetenible e inextricable.

Esta transformación se ve a través del onirismo en que esa caída se hace más evidente. El poeta se sueña montado sobre un caballo ya esqueleto y símbolo, por eso, de la vida

diaria cuyo paso lo lleva a la muerte. El transcurso sigue una topografía de base real: arboleda, peñascos, olas, siempre perseguido de "la polvoreda" de lo mortuorio. Este caballo transformado en "montura de ceniza" (90) rodeado del viento y del frío glacial gradualmente se despoja de su forma[19] y el poeta, por fin, se halla echado al día próximo a su muerte, su condición invernal.

La vuelta al movimiento renovador del ciclo natural se advierte a través de una reafirmación de su fé en la tierra. Anuncia el poeta que "todas las cosas son de tierra" (67) y por estas palabras, Neruda regresa al tono de las odas.[20] En "Metamorfosis" el poeta hace otro viaje a la semilla[21] para intentar una llegada a sus orígenes y a la esperanza de la salvación. Su nueva guerra del tiempo logra borrar los confines temporales lo que facilita el viaje.

El movimiento hacia atrás se expresa primero según la hora en un cambio brusco de la una a las ocho y cuarenta. Luego, según el movimiento del mes de abril al de marzo, la temporalidad se plantea más aún. El eje verbal de fuertes pretéritos concluidos en un retroceso esbozan la caída al olvido de todo lo que importaba y que ahora ya no tiene significado.

> Los papeles se me perdieron,
> no se encontraban los recibos,
> se llenaron los basureros
> con nombres de contribuyentes,
> con direcciones de abogados
> y números de deliciosas (67).

Esa transformación exige una total participación del ser y el movimiento hacia la inmovilidad implica breves períodos de dolor en un mundo ya olvidado vuelto a evocar en el subconciente.

> ... , olvidado ...
> en una valija en un tren
> que rodara a ninguna parte
> sin conductor ni pasajeros (68).[22]

En esta zona penumbrosa la distinción de sonidos y de varios contactos visuales junto a las escenas o impresiones tienden a desorientar mezclando "la travesura de los pájaros / entre las hojas y la niebla" (68). El resultado es el despertar confuso entre preguntas inquietantes: "Adónde voy? Adónde vamos?" (69).

La zona oscura se aclara y el poeta demuestra los mismos temores[23] de la juventud. La misma soledad y la misma pobreza se perciben mediante "una casa perforada por las goteras".[24] Yuxtapuestas a las imágenes juveniles son las de su condición de hombre temporal. El proceso llega a su punto final a través de una catarata de recuerdos destruídos que acaban en la destrucción del ser personal al entrar en esta nueva fase del regreso. El nuevo adiós cede el paso a un mundo basado en modificaciones personales entregadas a un movimiento constante hacia atrás y hacia el ayer remoto.

> Pero yo me pude ver.
> Sentía que se me perdía
> el corazón precipitado
> y mis brazos disminuyeron,
> se desmoronó mi estatua,
> a toda velocidad
> se me borraban los años,
> regresó mi cabellera,
> mis dientes aparecieron (69-70).

El paso del movimiento se incrementa. El poeta siguió contra el tiempo hasta llegar a su punto mínimo de "un microscópico huevillo / volviendo otra vez al ovario" (ib.). El origen del hombre es el de todos los hombres y esta vuelta a la greda fecundante y silenciosa señala la infinitud de lo ilimitado. Todo conduce al movimiento renovador de los ciclos eternos de la naturaleza que otorgan esperanza y luz. Al contemplar el ciclo nuevamente, el día brillante se convierte en la noche germinadora a través de la que el poeta ve el constante nacer de la naturaleza, parte de sí mismo.

Neruda responde al llamado de la selva y de la lluvia al reafirmar su propia participación del ser confundido con

los ciclos dinámicos de la naturaleza. "Día" y "noche," "primavera" e "invierno" vuelven a la luz de un sol eróticamente fecundante y procreador. Su viaje poético entre la rejuvenecida "iglesia del mar" o entre "las piedras saladas" y conservadas o entre los ríos en "su discurso" es el peregrinaje vital que ahora tiene significado. La tercera estrofa de "Cayendo" subraya su condición de sobreviviente, parte de un maravilloso mundo natural. En "alejarme de mi mismo" implica un olvido del viejo dolor y de la vieja sombra para marcar la entrada al optimismo de la eterna renovación. El simbolismo corresponde a este estado de ánimo:

> ... después de nadar debajo
> de la inexacta primavera
> salgo a la luz en cualquier parte
> con el mismo sombrero gris
> tocando la misma guitarra (44-5).

La identificación del poeta con el mundo natural le descubrió secretos y universos nunca contemplados. La imaginería llega a la cumbre de creatividad poética. Se percibe la abeja como una piedra preciosa de un amarillo vibrante, "una habitación de topacio," "una caricia peligrosa," una "inquietud de ámbar" (80). El amarillo de la abeja se transfiere al brillo del sol que hace posible una visión intensa del hombre en su trabajo diario. Estos símbolos de trabajo, diligencia, obediencia y elocuencia[25] aparecen como entes del mundo en movimiento a través de los poemas dedicados a los mínimos seres de la naturaleza.[26] El hombre es parte y centro de tal mundo maravilloso y a lo largo de los versos de "Alianza" logra confundir los ojos y las hojas en la gran unidad de "tiempo dorado" (85) o prolongado otoño. Esta extensión temporal permite otra transformación dentro de la que se coloca el hombre: ojo - hoja - flor - fruto - árbol en una unidad de ritmo y movimiento.

Del mundo real visto en la gran ternura de abejas, rosas, y agua, el poeta sigue adelante con otro ejemplo de una renovada energía creadora dirigida hacia lo fantástico. En el "Bestiario (I)" el "antílope clandestino" se desarrolla

en términos del fuego.[27] "Fogata" "fuego," y "humo" (87) forman el origen y el final del animal fantástico, un ser rodeado de las "llamaradas" y nutrido por "ardientes alimentos" (ib.). En "Bestiario (II)," poema de mayor elaboración, la creación va más allá de los "Pajarantos" del Arte de pájaros. De la realidad es dotado del plumaje del cóndor pero la fantasía lo confabula salido de un "huevo exquisito, / rectangular y tricolor" (88).

Acabado el "loco frenesí" (ib.), la maravillosa repetición eterna manifestada en la naturaleza surge en el poema breve "Animal" mediante el escarabajo que se somete a una serie de transformaciones que repiten el proceso del continuum cíclico matizado en "cereza infrarroja (ib.), en "incendiario infrarrojo" (ib.), y devuelto al mundo en el rojo prismático del "síntoma del arcoiris" (89).[28]

Para Neruda el día feliz rebosante de vida y movimiento es su preferencia porque a través de su claridad se percibe la esperanza en todas sus formas múltiples y variadas. Es "este día delgado" (129) entre tanta "tristeza circundante" (ib.) el que recibirá la gran carga del optimismo nerudiano.

Del bestiario y el día claro, el poeta considera la vida en su forma mínima de átomo y vuelve a subir la escala de toda germinación y fecundidad: átomo, minerales, tierra, movimiento, relámpago. Para Neruda todo es poetizable y digno del canto creador.

> Vengan a ver sobre la abeja
> una cítara de platino,
> sobre la cítara la miel
> y sobre la miel la cintura de
> mi amorosa transparente (130) 29

Abundan los símbolos positivos y optimistas: la abeja, símbolo del ardor vital; la cítara, símbolo de la alegría del canto; la miel que reúne toda la dulzura, la ternura, y el amor; y la cintura, símbolo del amor de la mujer cuya transparencia deja vislumbrar la claridad del día. El empeño del poeta es repartir esta luz y, por eso, hace la autorreferen-

cia siguiente: "Soy un pequeño profesor / doy clases de luz a la tierra" (ib.)[30].

De esta manera Neruda mira el futuro con un optimismo y un vigor extraordinarios. La emoción se sitúa por encima de cualquier sintaxis al proclamar que las experiencias felices "nos hicieron vivir mañana, / nos enseñaron a después" (132). El adverbio de tiempo "después" junto al sustantivo "mañana" señala este futuro anticipado con optimismo.

II. El retrato autobiográfico

La afirmación del "pequeño profesor" (130) representa la cumbre del optimismo frente al autorretrato en Fin de mundo. Este autorretrato se somete a una serie de modificaciones debido al mundo exterior del poeta.

Frente al triste siglo XX tan falaz y tan negativo, hay momentos en que el poeta ya identificado con el prójimo se considera como uno de muchos mentirosos[31] y asesinos. En "Sepan lo sepan lo sepan" anuncia que "la mentira que vivimos / fue el pan de nuestro cada día" (32) y procede a ilustrar su situación de mentiroso mentido:

> Mentíamos con los amigos
> en la tristeza o el silencio
> y el enemigo nos mintió
> con la boca llena de odio (33).

Frente al exterminio de parte del prójimo, el dilema surge de nuevo y el mentiroso mentido se vuelve el asesino asesinado, culpable e inocente. Delante de dicho escenario el poeta intenta una identificación del yo otoño-invernal mediante el triste movimiento temporal de las estaciones y de las cosas mínimas en un transcurso casi imperceptible: "una sola rosa muerta" (43), "los pétalos" que caen del cielo, y el florecimiento del día invernal que, poco a poco, se recoge en "una copa" nocturna. Por eso su ir y venir personal junto a su "no saber" presenta parte del retrato temporal. Entre

la rosa que muere y los pétalos que caen, el poeta narra la historia del día elemental, su gran defensa frente a un mundo que cae de bruces y a una muerte que se le acerca. Interpreta al invierno como un llamado a las raíces que tiende a borrar, por el momento, las palabras negativas de actitudes tan ominosas como "padecer," "escarmiento," y "desdicha."[32]

El poeta vuelve a la flexibilidad del "obrero pescador" (45) que se mantiene dentro de los límites de una pureza del "papel limpio / frente a la luz" (32) en un mundo impuro cuyos elementos de insatisfacción se comunican a lo largo de la siguiente zeugma:

> He visto cómo preparaba
> su condición el oportuno,
> su coartada el arribista,
> sus redes la rica barata,
> sus inclusiones el poeta (ib.).

La tristeza o la alegría escondida de la vida interior es difícil de explicar. En "Siempre yo" tal expresión ocupa la zona gris[33] entre la comunicación y el balbuceo, entre la lógica y la ruptura en una desarticulación de la sintaxis: una "enredadera, / que es mi siempre libro naciente" (119). La combinación adverbio-sustantivo es un propósito de borrar la temporalidad y eternizar la vida y la obra. Hacer de su vida un canto general de toda la existencia es lo que intenta al explicar los dos niveles de su yo, el subjetivo y el objetivo:

> abrí los cajones al viento,
> los armarios, los cementerios,
> los calendarios con sus meses
> y por las grietas que se abrían
> se me aparecía mi rostro (ib.).

Al abrirse el mundo subjetivo del poeta para recibir las impresiones del mundo objetivo, Neruda llega a comprender que los dos mundos están íntimamente vinculados. Las señas del mundo descritas son las del poeta. De esta manera, su antropocentrismo admite el ser y el mundo en unión estrecha:

Y así sigo siendo feliz
sin que jamás se entere nadie
de mi enfermedad insondable:
de lo que sufrí por amarme
sin ser, tal vez, correspondido (121).

Estos versos resumen su condición de poeta en el año 1969. El pronombre "me" no se entiende como el narcisismo del "Ritual de mis piernas" de la primera Residencia sino como un "me" que incluye a todos en un amor centrífugo (maduro). El amor expresado abarca toda la existencia a través de la feliz benevolencia del hombre que recibe "las estaciones / con cortesía del poeta" (43). El amor brindado frente a la adversidad es sin fin y simbólico de una armonía entre el mundo subjetivo y objetivo.

Siendo feliz en el amor, el poeta otoño-invernal anhela la prolongación de la alegría del instante como un remedio contra el silencio que le acecha. Se une de nuevo a los hombres mortales que, como él, se tienen que enfrentar con el destino. El yo poético se dirige al tú universal en un diálogo entre hombres resignados a su edad, vida, y ser. El hombre condicionado por las experiencias acumuladas resulta contradictorio frente al temor, al orgullo, a la culpa. Los golpes de la vida se aceptan por muchas y variadas razones como atestigua la anáfora: "de haber nacido, de crecer, / de comprar uvas en la tienda, / de desistir y de llegar" (149).

III. La poética: la persistencia de una teoría

El poeta coleccionista elabora sus "vocaciones espaciales" (71) mediante gerundios como "clasificando," "estimulando," y "educando" (ib.). Es un trabajo cuya labor exige paciencia y tiempo hasta poder despertar "la fosforescencia del vidrio" y "el frenesí de los metales" (ib.). Así las "botellas rotas," "los clavos torcidos" y las "herraduras deshabitadas" se incorporaron a una poética que persiste sin

pureza. Todo es poetizable. Sus vidrios y metales, el "tesoro" de su mundo, "subsuelo," "subterráneo natal" o "total ferretería" (72) se conviertieron en materia poética, en "ráfaga" y "vuelo de luciérnagas" (71), movimientos rápidos y turbulentos de luz y de oscuridad.

La construcción de las estrofas deja percibir otros movimientos. Los ejes verbales giran en torno al yo creador de "yo logré," "yo construí," y "yo desencadené" (71-2) y en torno a la estructura que relega a la persona al nivel de complemento. De esta manera se elabora el "estadillo celeste" de su poesía.

A través de un arte poética Neruda presenta un resumen del proceso poético desarrollado a través de su vida. La abundancia de referencias a lo terrestre, a lo marítimo, a la total compenetración según los dos niveles de existencia (el consciente y el subconsciente) demuestran la persistencia de un limitado naufragio surrealista y del gran intimismo lírico en su obra.

En "Arte poética (I)" el poeta constructor de la "casa de las odas"[34] y dueño de su casa de Valparaíso[35] vuelve a su papel de "poeta carpintero" para demostrar la sensibilidad poética en cuanto a la formación de su obra. La búsqueda de la madera, materia prima, lo ancla en la greda. La compenetración con la esencia de su materia le permite llegar a una zona de identificación entre poeta y poema. Los infinitivos "dormirse" y "transmigrar," "desnudarse" y "sumergirse" llevan consigo la nota onírica como base de esta identificación. Así que Neruda se acerca al "instante privilegiado"[36] de la escritura automática mientras que, por la coherencia de la sintaxis, el surrealismo sigue controlado.

Mientras que el surrealismo en el plano más ideal se reduce a obedecer las órdenes de la voz del pensamiento y a adormecer la razón a fin de mantenerse en un estado afin al sueño para poder escuchar y escribir siguiendo el curso acelerado del pensamiento[37], Neruda compone y se mueve entre los planos según un plan premeditado.

Unido al ritmo confuso de la tierra y del mar a través de un vocabulario bien fundamentado en la realidad, el movimiento que se concibe como multidireccional en la elaboración de un poema se hace más evidente: "Como poeta panadero / preparo el fuego, la harina, / la levadura, el corazón," (77). Los ingredientes terrestres se incorporan al horno espiritual del poeta y

> ... me complico hasta los codos
> amasando la luz del horno
> el agua verde del idioma,
> para que el pan que me sucede
> se venda en la panadería (77-8).

Como los elementos del mundo objetivo van entrando en el horno de su subjetividad, Neruda anuncia complicaciones. El verbo "amasar", se emplea, otra vez desde el punto de vista terrestre del trigo y del pan, para indicar la acción de mezclar con "la luz" o la inspiración del "horno" (el mundo subjetivo del poeta). Además se incorpora a la masa "el agua verde," fértil e ilimitada del idioma. La inmortalidad que el poeta busca no solamente llega mediante la reintegración al continuum natural sino también a través de su obra trascendente. El maderero, panadero, y herrero logra identificarse con los metales y los vegetales provistos de la dimensión eterna del mar.

Nutrido de elementos del mundo natural, de los "escombros" y "herraduras rotas" (78), la subjetividad se logra al trasladarse a "otra región sin habitantes" (ib.), a la soledad del ser ensimismado. En esta región claramente señalada por el adverbio de lugar "allí" el poeta encuentra los "nuevos metales" que se convierten en palabras e imágenes devueltas al mundo objetivo en la forma de su poética.[38]

Fin de mundo ofrece un cambio en cuanto a la visión nerudiana de la crítica. El crítico ahora se entiende como el hombre "encerrado en su verdad" (146), o en su "castillo" (ib.) o en "una caja de hierro" (ib.). Neruda ve al crítico como un ser temporal sujeto a los mismos límites que el poeta. En el que fue su enemigo, Neruda encuentra un alma gemela:[39]

"dos ciegos que defienden / cada uno su oscuridad" (147).

Seguirán investigando sus llamados "ridículos secretos" (80): el mundo de gatos y castañas, de sapos y animales escondidos, del arco-iris y pústulas de cemento. La reacción de Neruda a estas investigaciones recuerda el estilo juguetón del Estravagario:[40]

> Me van a seguir preguntando
> mis relaciones con los gatos,
> como descubrí el arcoiris,
> por qué se vistieron de erizos
> las beneméritas castañas,
> y sobre todo que les diga
> lo que piensan de mí los sapos,
> los animales escondidos ... (ib.)

Surge esta misma fuerza contradictoria de gran ironía al considerarse "el único ignorante ... entre los sabios." Concluye que "yo siempre supe un poco menos / y fue tan poco mi saber / que aprendí la sabiduría"(81).

IV. La cosmovisión ideológica entre la angustia y la esperanza

El hombre ya llegó a un estado caótico y el poeta no se desliga de lo humano tan fácilmente. Le duele la condición agonizante del mundo. Este es el siglo de la agonía que convierte al hombre en asesino y asesinado condenados al mismo destino. El poeta es testigo de un siglo cuya sangre infiltra, invade, y penetra en todo a través de acciones intensas: "Bajó de las secretarías ... / y cruzó el campo, ... / la sangre cubría las zanjas / y saltaba de guerra en guerra ..." (32).

El libro es la herencia de Neruda, su testamento sobre la condición del mundo a lo largo de los primeros setenta años del siglo, un resbalo constante y continuo en la sangre hasta la muerte. Es el angustiado momento de la mentira experimentada por dentro y por fuera.[41] El estímulo sigue

siendo "la mentira que vivimos" (32) que encubre el mundo y causa de disimulo, amenaza, guerra, y muerte. El poeta anda confuso por un mundo de valores negativos en que la inocencia está sometida al martirio. Los niños son las trágicas víctimas de guerras que no entienden. La guerra y la muerte aparecen en todas partes del orbe y acentúan el aislamiento y la orfandad surgidos frente al fracaso de las creencias en un dios impotente, finito, y ausente.

En la sección "las guerras" el lirismo de Neruda llega a nuevas cumbres de emoción frente a la destrucción llevada a cabo por las guerras, las hijas de la mentira. Las estrofas presentan una enumeración patética de los objetos que pertenecieron a seres ya muertos en estos conflictos. La ternura del poeta está omnipresente y su visión del mundo brinda símbolos que, a lo largo de su obra, siempre tenían una tradición de negatividad y que ahora tienen cierto signo positivo. Los "anteojos," símbolo anterior de lo repulsivo de la vida, ahora llegan a significar la frágil finitud del hombre frente a la guerra. Lo mismo ocurre con el "zapato quemado" dirigido hacia la tumba o el "sombrero" caído o simplemente con la "ceniza" ya no celeste[42] sino en su forma inerte. Abundan referencias a la "nieve negra" de la soledad siberiana, a los "restos raídos del dolor," a la muerte, y a "la noche sin explicaciones" caídas sobre la humanidad. La condición angustiosa del hombre se expresa a través de un juguete que sobrevive a su dueño, una niña vietnamesa, víctima inocente de la guerra. La "Muñeca del Asia quemada" (34) está abandonada por una pequeña infeliz que intentó escaparse "bajo los muros incendiados / o en la muerte del arrozal" (35). Los ojos vacíos, las cuencas negras son la medida de la ceguera causada por la mentira y la guerra. Los "aéreos asesinos" son igualmente ciegos a lo que pasaba en la tierra, una clara denuncia de la violencia bélica.

De esta manera la muerte siempre es más triste al asociarla con los objetos, sean anteojos, sombreros, zapatos,

o muñecas que formaron parte de una triste existencia diaria.[43] Estos son los objetos que sobreviven al ser frágil y finito que, al mismo tiempo, aumentan las hondas notas melancólicas. Frente a eso Neruda quisiera denunciar la injusticia. Los mismos amigos desaparecidos alrededor de la mesa[44] contribuyen a la amargura experimentada por el poeta.

> objetos que quedaron solos
> cerca de los asesinados
> de aquel tiempo en que yo viví
> avergonzado por la muerte
> de los otros que no vivieron (35).

Se notará que la angustia del poeta llega al extremo de sentirse avergonzado de haber sobrevivido a los muertos e igualmente avergonzado de su prójimo y el asesino, con quien también se identifica. Ahora la ropa tendida, un recuerdo triste de la condición humana[45] refleja la ausencia del ser mutilado por la muerte en una edad de guerra y de mentira cuyos grandes temas son la persecución, la tormenta, y la humillación.

El tema del inocente como víctima se extiende al poema "Siglo" en que la incertidumbre y la traición se trazan desde sus orígenes. Aquí desfila el tranquilo principio de siglo "con apenas alas y ruedas" (105) junto a sus "treinta y dos trompetas heroicas" de la esperanza (49) encaminadas a los "fuegos derrotados" (ib.) de la desilusión y del desengaño. Esta caída se mide a través del sufrimiento del ser mutilado provocado por la tecnología del mundo moderno.[46]

En los poetas (artistas) perseguidos se ha vaciado todo el dolor del siglo. Ellos son las figuras atormentadas que miran el cielo con los "ojos de los torturados" (106),que presentan una imagen algo persistente en la poesía nerudiana, desde los párpados forzados de las Residencias hasta las cuencas vacías de la muñeca del Asia. La nota del ojo torturado se repite aquí para evocar un sentimiento de gran dolor físico. La desesperación ya llegó a puntos desmesurados, no hay remedio. No se puede "alejar la mirada de la agonía"(ib.).

El siglo veinte, "árbol de amarguras," está en el otoño perpetuo, un constante estado de "muriendo" en un escenario cargado de la más horrenda violencia. Desde lo más inanimado hasta lo más animado, desde lo más exterior hasta lo más íntimo el poeta expresa la profundidad del dolor a través de una serie reducida a los simbólicos "secretarios de la pobreza" para quienes los años

> siguen podridos ...
> parados en medio del tiempo
> como los huesos de una res
> que devoran los roedores
> y salen de la pestilencia
> libros escritos por las moscas (49-50).

La perspectiva del futuro humano es una absoluta negatividad. Tecnología, progreso, adelantos, engaños, mentiras, y guerras contribuyeron a formular una confusión de valores que hacen destacar lo contradictorio e inestable que puede ser el hombre.[47]

Un resultado es la reconsideración de la postura del poeta frente a Stalin. Desde la tercera Residencia Neruda ha ido modificando su opinión sobre el dictador ruso de héroe a antihéroe, de salvador a asesino. "El episodio" del quinto tomo del Memorial de Isla Negra empieza el repudio que vuelve a surgir en Fin de mundo. En "El culto (II)" los "horribles retratos" de un hombre de bigote "de jaguar" aparecen en forma de un perdón que pide el poeta por no haber sabido que la nieve superficial "de la pradera" cubrió la tristeza y la muerte de la historia. Ahora por la muerte del ruso, Neruda incorpora a la estrofa dos ejes verbales del nuevo momento, "descansamos" y "respiramos" (108) en la luz de la razón:

> recuperamos el amor
> y seguimos de pueblo en pueblo
> mostrando al hombre la verdad
> y la bandera venidera (109).

Influido por "aquella locura tan larga" Neruda no pudo ver de inmediato la "grandeza demencial" del mariscal ruso. Seguro del error común de hombre y de partido, Neruda afirma, medi-

ante la primera persona plural, la alianza ideológica en lo que se refiere a Stalin.

En el poema "El culto (III)" se repite el mismo culto a la personalidad en la China de Mao Tse Tung: "otra vez aparece un rostro / sin sonrisa ya para siempre / multiplicado en los retratos:" (110). Ve la deificación, el maotsetunguismo, de una figura como un Dios que "se disimula / bajo unos ojos amarillos ..." (ib.). Es una deificación medida por la multiplicación de sus estatuas y en las "oraciones reunidas" en el libro de sus citas, las que "formaron el frasco infalible / de píldoras medicinales" (ib.) de la revolución cultural. El culto a la personalidad se agrega a los otros males del "siglo eléctrico".[48] Reducida la coexistencia a cenizas muertas de una "olla de continentes" (111) que ardía, el único remedio apetecible a Neruda es el comunismo que, en sí, no ofrece soluciones fáciles. El poeta ofrece el ejemplo de Rusia, que después de la Segunda guerra mundial y los horrores de Stalin "elevó su torre" de nuevo a través del tiempo y del progreso.[49]

Este espíritu de renovación lleva al poeta hacia el encuentro de la esperanza entre las gotas de sangre derramada. Ya sin fuerzas, el mundo sin lágrimas y sin sangre como el Stalingrado de Las uvas y el viento[50] levantó sus ciudades y su vida "sobre los árboles quemados" (25).

La esperanza brota de las tristes muertes de figuras exageradamente barajadas como Lincoln, Whitman, y "Che" Guevara. Para Neruda la muerte del último es un regreso al silencio de una naturaleza en perpetua germinación que brinda las múltiples posibilidades de una renovación dinámica. Las nuevas raíces del continuum florecen en las "lianas" y los "ciervos" del amanecer de una futura paz, la "voz verde de raíces" (55).

Neruda, testigo del desgaste y de la degeneración de las Residencias, es ahora "testigo de las esperanzas" (180). Habrá la continuidad que garantiza la esperanza y la sobrevivencia del hombre infinito. Esta recién descubierta alegría

le hace proclamar ante su prójimo: "encontraremos la alegría / en el planeta más amargo," juntos "a l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes."[51]

Aún (1969)

A través de los veintiocho breves poemas de este libro, Neruda cumple medio siglo de creación poética. El título puesto a este libro, Aún, sinónimo de todavía, marca la renovación anunciada al final de Fin de mundo[1]. Gravemente enfermo en Caracas en 1968, Neruda nunca pensó sobrevivir para seguir escribiendo. Sin embargo, sobrevivió y, por ende: todavía, Aún.

En este librito se considera como una unidad inseparable la vida y la poesía, el hombre y la tierra. Es una síntesis de las direcciones surgidas a través de la poesía concentrada y condenada, "pequeños compendios de sus largos memoriales, cifras de largas historias, [y] abstractos resúmenes de extensos 'navegaciones y regresos'."[2]

I. La inquietud matafísica: De la angustia del hombre finito al despliegue del eterno retorno

Al considerarse el hombre finito frente a lo eterno de la naturaleza, el optimismo se ausenta, tanto aquí como en los poemas ya estudiados en el Memorial de Isla Negra, IV y V, y en Las manos del día. En estos momentos, sumamente sombríos, se da cuenta, una vez más, de que la muerte se le acerca con el invierno. Se identifica a sí mismo e identifica a todos los seres humanos con la palabra "perecederos" (43)[3]. Entre lo inmóvil, lo ardiente y lo perdurable, el poeta percibe su destino resumido en dos acciones: "amar" y "despedirse". Se resigna a su condición finita únicamente capaz de descubrir y nombrar la existencia pero, a la vez, incapaz de

compartir su inmortalidad. La desesperación experimentada es igual a la que sufrió en Las manos del día frente a sus límites personales. Se siente solo y, sin embargo, se identifica con el prójimo.

> Para mi la dicha fue compartir cantando,
> alabando, imprecando, llorando con mil ojos.
> Pido perdón por mi mal comportamiento:
> no tuvo utilidad mi gestión en la tierra. (45).

Su empeño vital se reduce al movimiento intenso de cuatro gerundios: cantando, alabando, imprecando, llorando, indicios de una momentánea vuelta a la duda y al pesimismo.

El primer poema del libro marca el reencuentro con el país de su juventud y con la lluvia invernal. A través de referencias al país natal el poeta "se siente renacer y renacer"[4]. Sus recuerdos se elaboran frente al doble invierno, personal y terrestre. La topografía del poema con su volcán terrestre y su Cruz del Sur celeste es la de su infancia lluviosa. El reencuentro se basa en la misma lluvia eterna destinada "a devolver [le] el agua / despolamada en el techo de [su] infancia" (7)[5].

Se disponen los recuerdos en términos de una "oblicua lluvia" (ib.), cuya forma de espada curva alude a lo cíclico de un recuerdo "que agradece (...) [su] corazón amargo" (ib.) del estado de ánimo anterior estudiado en gran parte de Fin de Mundo.

El canto a la tierra, su musa, le obliga a "reanudar" y "aclarar" en el Sur de sus raíces. Esta renovación y aclaración se lleva a cabo en distintos niveles a través de una gran parte de los poemas del libro. La "rosa mojada" y fértil de su Araucaría forma parte integral del ser del poeta en su conjunto de hombre → tierra → raíces, elementos que, al final, completarán el ciclo.

Su reencuentro con el sur, visto a través de imágenes cada vez más intensas y personales como "los alerces rotos", "las araucarias muertas" y "las copas de los desenterrados"[6], subraya los poderes generatrices del continuum y, por igual,

marca las posibilidades frente a la inmortalidad.

Reluce el sur, brilloso y vital, en sus capítulos, mediante expresiones de intensos valores cromáticos y acústicos: "patria plateada", "peces pescados", y "canasto amarillo" (9), imágenes de gran vitalidad fecundante y renovadora.

La unión de poeta y de tierra se inicia en el plano histórico a partir de la Conquista presentada como un gradual despojo del conquistador mediante una integración a la tierra sureña. Llegaron los españoles "para perder la espada, la pared, la Santísima, / y luego perder los pies y las piernas / y el alma" (11). De esta manera el sur logra tres conquistas: la sentimental, la física y la espiritual.

Este es el deseo del hombre-poeta de unirse a la historia, a "don Alonso, el claro Ercilla" (ib.), que inmortalizó la conquista y la lucha por la libertad. Llamado "el ramificado", el árbol dividido en ramas cósmicas, extendidas hacia la inmortalidad, Ercilla se considera en una perspectiva múltiple, distribuida entre dos adjetivos: "diamantino" y "polvoroso". El primero recoge lo puro y lo transparente de su canto y el segundo la suerte del desprestigiado "petimetre" considerado por los españoles un cortesano más, una "carta sobrante" (13) devuelta a España para perderse entre las piedras, el polvo y los buitres. La carga negativa de la "España pedregosa y polvorienta" gira en torno al concepto de un país malagradecido visto sin ninguna trascendencia. Ercilla, poeta de la luz cenital (...) ha llegado a estrellarse victoriosamente contra las tinieblas y las piedras de España"[7].

La deuda a Ercilla es un "duradero amor ensangrentado" (13) dentro del cual se encuentra una historia nacional que pasa de lo histórico a lo personal mediante movimientos enlazadores entre sus antepasados "eximios, medidores, chilenos, meditativos / que hicieron casas húmedas en que yo me crié" (17) y lo nacional ("levantaron la bandera chilena" (ib.). Los próximos versos lo unen definitivamente a los que vivie-

vieron, sufrieron y murieron "en aquel frío para que se helara, / en aquel viento para que viviera / en plena lluvia para que llorara" (17).

La identificación de nivel personal-directo se logra a través de versos que recuerdan Infancia y poesía[8] "mi padre me regaló una capa / desde su poncho invicto de Castilla" (ib.) cuya continuación establece al poeta como parte de un gran libro de historia nacional y personal. Esta historia es la tierra chilena que formó a Neruda así como a los araucanos y a los españoles. Lo puro y lo impuro de esta naturaleza se expresa mediante combinaciones metafóricas de piedras, sacos, vertiginosos y ángeles. El hombre y la naturaleza se encuentran entregados al movimiento cíclico del continuum:

Arauco ↓ Huinca[9]

hojas↓
sacos↓
vertiginosos↓
ángeles↓

t i e r r a

Por eso el poeta pide perdón a su lector y establece significativamente la relación entre el hombre y sus raíces terrestres: "perdón si cuando quiero / contar mi vida / es tierra lo que cuento" (19)[10].

Se determina la dimensión de compenetración entre el hombre y la tierra mediante el indefinido "algo" que forma la compañía íntima de un hombre-volcán que lleva por dentro el "fuego vital creador" y una gran "fuente de energía espiritual"[11], ajustados a la anáfora y al polisíndeton de los siguientes versos de autoalusión:

de Buenos Aires, lejos
de donde me hice yo,
de donde me hice mi 12
en Katiabar, en Sandokán, en Praga,
en Mollendo, en Toledo, en Guayaquil
con mi volcán a cuestas,
con mi nieve,

con fuego austral y noche calcinada,
con lenguas de volcán, con lava lenta
devorando la estrella (33)

El volcán que lleva dentro se identifica como la "fábrica de las llamas patriarcales" (ib.), el origen del fuego vital que heredó y que es parte integral del poeta.

Así el hombre es centro y parte de una gran unidad cuya cadena se extiende a toda la realidad: Pedro → Pablo → Río → Árbol.

Crece el hombre con todo lo que crece
y se acrecienta Pedro con su río,
con el árbol que sube sin hablar
por eso mi palabra crece
y crece (37) 13

Por dondequiera que Neruda peregrine, la llamada de sus raíces terrestres puede despertar una navegación sentimental o física a su país. Entre la feliz enumeración de todo lo que le proporciona Europa: jardín, balcón, jazmines, vino, Partenón, Racine, Petrarca, mármol, oro, etc., hay otra de mayores fuerzas que llama a los sentidos del poeta: "el penetrante signo del ají", "ciertas comidas", "los tomates frescos" (39) y al concretarse la llamada:

las guitarras de octubre, las ciudades
inconclusas, las páginas del bosque
no leídas aún en sus totales:
aquella catarata
que en el salvaje Aysén cae partiendo
una roca en dos senos salpicados
por la blancura torrencial, la luna
en las tablas podridas de Loncoche (39-40).

Los últimos versos refuerzan la identificación entre poeta y patria. La imagen de los senos es materna, y la "blancura torrencial", al ser propia de la leche materna, es un símbolo constante empleado para referirse a la pureza infantil.

El poeta se siente "vagamente tricolor" (39), entre las banderas de dos países que llevan los mismos colores: el rojo, el blanco, y el azul de Chile y de Francia. Entre es-

tas dos naciones los colores parecían imprecisos. La llamada invade e impregna el espíritu del poeta, quien se siente capaz de oler las fragancias del "mercado pobre", de la "iglesia"[14] y del "alerce". Es una llamada a lo más íntimo de su ser: "mi casa", "mi partido" y, por supuesto, Matilde, la compañera sureña de su alma[15].

Es el universo poético la unidad que invade, encierra y forma parte de todos. Todo el movimiento hacia sus raíces se resume en el vuelo de abejas configuradas como la "dulzura ardiente" o la "amargura enfurecida" (19). Además, es el vuelo que une la miel al dolor, la alegría a la tristeza, la esperanza a la angustia, la luz a la sombra, la vida a la muerte.

Esta unión se contempla en el movimiento de un eterno ahora percibido en los días que "no se descartan ni se suman" (ib.). En este vasto movimiento cósmico, ora "flecha" ora "piedra" y ora "fogata" se encuentra el hombre elemento y partícipe.

> El sueño no divide la vida en dos mitades,
> ni la acción, ni el silencio, ni la virtud:
> fue como una piedra la vida, un solo movimiento,
> una sola fogata que reverberó en el follaje,
> una flecha, una sola, lenta o activa, un metal
> que ascendió y descendió quemándose en tus huesos (ib.)

Este eterno ahora se convierte en el largo día cuyo amanecer se percibe en una descripción en cámara lenta. Todo tiene su origen en el mar, hasta "el sol nuevo [del día] amontona sus espadas [rayos penetrantes] / desde abajo [debajo del mar] y enciende el horizonte" (63) del cielo nocturno. Las entrañas del mar establecen el continuum en la agonía de un constante parto y simultánea muerte: "el mar abajo muere y agoniza / y nace y muere y muere / y nace y muere y nace" (ib.). El mar ofrece grandes posibilidades de inmortalidad y el hombre, parte de la misma unidad, encuentra su optimismo.

El gran momento poético del libro es esta gran reafirmación. La identidad cósmica deja que el poeta trascienda todas las cosas. Neruda es piedra, ráfaga, ola, incendio,

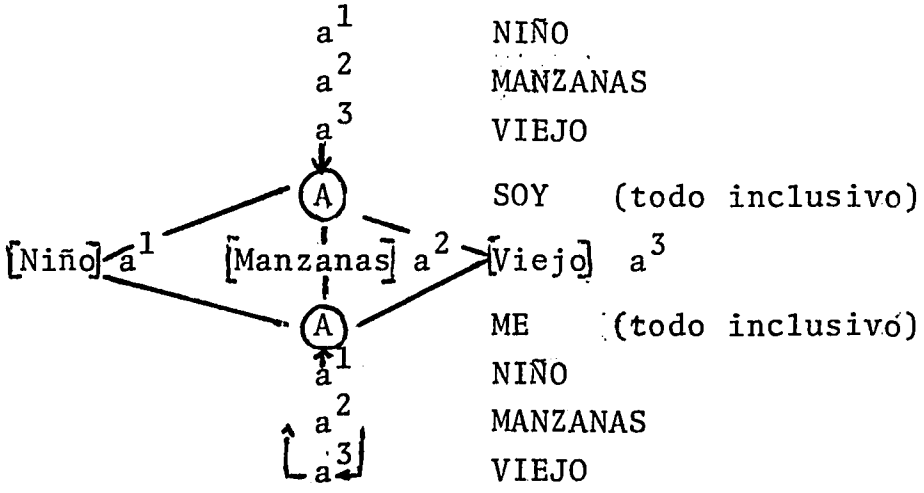
niño, manzana y anciano. La suya es una poesía de reconciliación entre los hombres y las cosas:

> Si hay una piedra devorada
> en ella tengo parte:
> estuve yo en la ráfaga,
> en la ola,
> en el incendio terrestre (73).

La identificación aun más se concreta en la última estrofa, una combinación de correlación recolectiva y diseminada:[16]

> Si hallas en un camino
> a un niño
> robando manzanas
> y a un viejo sordo
> con un acordeón,
> recuerda que yo soy
> el niño, las manzanas y el anciano.
> No me hagas daño persiguiendo al niño,
> no le pegues al viejo vagabundo,
> no eches al río las manzanas (ib.).

La correlación se distribuye así:



Los leves cambios son casi imperceptibles: el "yo" todo inclusivo y sujeto del verbo "SOY" se convierte en el complemento "ME" que se integra a la diseminación última de la serie (No..., / No..., / No... / y el orden de la última enumeración cambia: a^1 a^2 a^3 frente al a^1 a^3 a^2.

El hombre problemático e impuro se completa al lado del orden puro y variado para asegurar el continuum. Este

orden es la naturaleza: "lo que crece a pesar / del tiempo amargo" (75). En el ritmo natural se encuentra el perpetuo renacer. El poeta muere y vive y muere con cada ola cada día: "Pero el día no muere / nunca" (77), ni tampoco la ola, ni tampoco el poeta.

II. El retrato autobiográfico: la persistencia de la soledad

En el momento ya comentado que aludía a la desesperación del hombre finito frente a sus límites personales, Neruda, en su soledad, recuerda y sobrepone dos viajes: uno real ya emprendido en la juventud y otro, aunque imaginario, muy presente al poeta invernal.

En el primer viaje, el de Temuco hacia Santiago, del Sur al Norte, se advierte la soledad del "ser remoto" (47). Se experimenta esta misma soledad a través del viaje temporal hacia el sur invernal de su muerte.

De esta manera recuerda sus primeros contactos con la vida y con el dilema que le acompañaría en su vida poética: lo hermético y lo ensimismado frente a las ansias y los anhelos de comunicarse con el otro: "Mi poesía me incomunicaba / y me agregaba a todos" (ib.), las dos cosas a la vez: ensimismamiento y solidaridad.

III. La poética: la visión resumida

La etapa de su vida recordada en el autorretrato marca el principio de su poesía. Cuando anuncia: "Aquella noche a mí / me tocó declarar la Primavera" (ib.) anuncia también la frescura germinante de una poesía juvenil de trabajos nocturnos escrita como raíz de sus primeros contactos con la metrópoli: "A mí, pobre sombrío, / me hicieron desatar la vestimenta / de la noche desnuda" (ib.). El joven solitario

y nocturno buscó su inspiración en la noche estrellada, en el "fuego oscuro", un oxímoron que reúne el fuego de la inspiración y la oscuridad. Al reconocer la importancia de esta misma soledad como fuente de su obra, la evocación también le hace admitir "la urgencia imperiosa del contacto" (47)[18].

Este mismo silencio llevado al nivel personal del hombre en unión íntima con la naturaleza da origen a la palabra poética de la misma manera en que las raíces germinan bajo tierra. El mundo subjetivo del poeta elabora los elementos del mundo objetivo para devolver su propia flor, sus imágenes y metáforas: en total, su palabra poética. La anáfora teje la enumeración que es su canto y parte del universo físico sea sólido (trigo, caballo), líquido (agua, lluvia, río), o vapor (sol, aire):

> de los días del trigo,
> de aquellos gérmenes intransferibles,
> del agua extensa,
> del sol cerrado sin su consentimiento,
> de los caballos sudando en la lluvia. (37)

La visión poética es ilimitada en su alcance y en su dimensión, sea realista o fantástica. Surge a raíz de sus contactos íntimos con la naturaleza uterina y seminal[19], de sus viajes y experiencias en otros países[20], y de los viajes inmóviles de la más absoluta fantasía: "y en otro reino estuve de color amaranto / en que todos y todas eran reyes y reinas / de color amaranto" (55). De lo personal a lo natural, de lo geográfico a lo fantástico, su enfoque se extiende a la dimensión intrapersonal, a la de la poesía comprometida.

Estos dos extremos se encuentran en el poema XXI entre "patrias no nacidas", "colonias que aún no sabían nacer", entre países de "banderas inéditas", en "el fogón de pueblos malheridos" (57) donde se logra, una vez más, la identificación con el prójimo, "comiendo el pan extraño con mi padecimiento" (ib.), el pan de pueblos que todavía están experimentando el dolor revolucionario de su propio parto.

DE LAS MANOS DEL DIA A AUN

Las manos del día

[1]Esta y las demás citas de texto provienen de Pablo Neruda, Las manos del día (Buenos Aires: Losada, 1968). Lo subrayado es nuestro.

[2]Hernán Loyola, Antología esencial, p. 34.

[3]En Fin de mundo (1969) se observa la misma angustia y la misma esperanza frente principalmente al mundo exterior.

[4]J-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 308.

[5]Estas notas se extienden a toda una dirección más adelante.

[6]En sí los tres términos son otro ejemplo del poder transformador que incorpora el poeta a sus versos.

[7]Véase nuestro estudio de los límites del hombre en Estravagario y Navegaciones y regresos.

[8]Véase los versos dedicados al mar en Una casa en la arena.

[9]El poeta demuestra una actitud semejante frente al mismo estímulo en Estravagario. "Las viejas del océano," "Estación inmóvil," y "Desconocidos en la orilla."

[10]Más adelante el poeta vuelve al "instituto" y a la "universidad" del mar ya mencionados en Estravagario y en el quinto tomo del Memorial de Isla Negra. Reafirma su deuda al mar como móvil principal de su ser y de su obra (57).

[11]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a la mesa" y "Oda a la cama."

[12]A esta lista de actividades manuales se puede añadir otras de distintos poemas: construir, fabricar, formar, brindar (17); golpear, cubrir, esculpir, pintar, sacudir, manejar (25); labrar, cortar, componer, remendar, completar, dejar (22); alcanzar, poseer, tocar, entrelazar, despedir (54).

[13]Véase la segunda estrofa de "El fantasma del buque de carga" (I, 201) que ofrece el mismo estímulo.

[14]De otra perspectiva el poema puede ser una "mea culpa" frente a los obreros que siempre han tendido el apoyo del poeta burgués.

[15]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a las cosas" que presenta un estado de ánimo contradictorio.

[16]Véase Estravagario, "Vamos saliendo" que hace alusión al mismo símbolo dentro del mismo estado de urgencia.

[17]Se advierte el mismo tono más adelante en el poema XXXIX a través del empleo exclusivo de la primera persona del plural expuesta a contrastes coexistentes: padecimientos y felicidad, sombra y luz, angustia y esperanza que pertenecen a la totalidad (68).

[18]El poema XXXIV introduce, mediante el sonido de la /s/, el movimiento resbaladizo del día a la noche, sujeto a una transformación cuya base son elementos considerados partes de la naturaleza a la que pertenece el poeta: ágata - limón - uva. Lo liso y lo suavizado ceden el paso a otros elementos duros y cortantes, gastados y renovados: el cuchillo gastado y el cuchillo azul que corta, taja, y divide el día que, a su vez, se convierte en "herramienta de la luna" que inicia la repetición del cielo (62).

[19]Esta misma alegría se extiende a poemas tales como el XVIII, el XIX, y el XX. El XVIII es un poema matutino cuyo sol y cuya campana despiertan la claridad y la fecundidad. Junto a los poemas XXV y XXVI, las manos vuelven a su elemento positivo de recuerdo de la infinitud del hombre centro del universo. Vocablos como "prolíferos" y "fecundantes" extienden la finitud numérica del hombre hacia lo infinito de su propia creación (50-1).

[20]Véase el antecedente emocional de tal estado de alma que ya se estudió en Plenos poderes.

[21]Lo subrayado es nuestro.

[22]Véase Plenos poderes, "A la tristeza," p. 75.

[23]Véase "mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas" (I, 112).

[24]El poema XXX insiste en la palabra "penumbra" como la definición de la zona entre la luz y la sombra (57).

[25]Octavio Paz, El arco y la lira (México: Fondo de cultura económica, 1967), p. 117 en que se incluye el acto poético en la zona de lo sagrado.

[26]Claramente el poeta se autodefine como hombre ligado al mundo exterior sea el del presente o el recordado del ayer. El poema XLIV lo aclara mediante el uso de verbos que llaman la atención a los sentidos:

Veo las plantas, las personas vivas
las camas del recuerdo ...
Veo el silencio de mi casa

Ando por el terreno que conoce mis pies,
Toco la enredadera que subió
por los arcos oscuros de granito
y resbalo en las cosas ... (95-6).

[27]Véase "Walking around" de la segunda Residencia (I, 219) que ofrece un tono parecido aunque limitado únicamente al enfoque del poeta.

[28]El mismo tono ya se advirtió en el poema XXVII cuya primera parte presenta una larga escena otoñal fácilmente aplicable al poeta encaminado hacia la triste estación de invierno. Se repara en grandes vacilaciones entre la vida y la muerte simbolizadas por "el agua y la sombra," "el oro y el río" (53) extensiones del concepto de la "ausencia con presencia"(51) del poema XXI.

[29]Véase Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas ..., pp. 68-9. Estas páginas tratan en detalle el fenómeno de verso híbrido entre correlación y paralelismo.

[30]Desde 1964 hasta su muerte publicó un total de diez obras y después de 1973 se suman ocho libros póstumos que completan las dieciocho obras poéticas hasta el día de hoy.

[31]Véase también los poemas III, XVI, XXII, LVIII, y LXIV de este mismo libro.

[32]En este mismo poema las referencias a la ropa y las camisas, elementos negativos de la falsa vida ciudadana, se combinan a los cuerpos y las caderas del erotismo igualmente visto como negativo. Estos elementos se unen a los "libros, libros, libros" (15) de la obra poética y se suman a la nada personal que es su lamento de ser finito extendido a su propio empeño.

[33]Véase el desarrollo de este concepto a través de "Enigma con una flor" que celebra la concreción de la inspiración poética que trae la luz a la oscuridad, la victoria de la blanca y suave azucena sobre las duras tinieblas que la rodean (48).

[34]Véase Memorias (363) que se refiere al cultivo de un estilo original: "El uso del idioma como vestido o como la piel en el cuerpo, sus mangas, sus parches, sus transpiraciones y sus manchas de sangre o sudor revela al escritor."
Esta referencia a la poética espacial sin límites, surge de nuevo en el último poema del libro al pedir "manos grandes" o la habilidad de escribir tal palabra:

> Pido unas manos grandes
> que me ayuden.
> a cambiar el perfil de los planetas:
> estrellas triangulares
> necesita el viajero:
> constelaciones como dados fríos
> de claridad cuadrada: (115)

Las manos que busca son las de la fraternidad humana capaces de impartirle la trascendencia a través de la abundancia terrestre y marítima: "un regalo / en cada una de las manos del día" (116).

[35]Johannes Pfeiffer, La poesía (México: Fondo de cultura económica, 1966), p. 67.

[36]ibid., p. 68.

[37]Estos versos forman una clara referencia a la tendencia espacial, ilimitada "que no se satisface en una habitación"(Memorias, p. 364). Las Memorias aluden al hecho en palabras más directas; "Mi frontera tenía que sobrepasarla yo mismo; no me la había trazado en el bastidor de una cultura distante" (ib.).

[38]Véase el valor simbólico de la sal en Amado Alonso, Poesía y estilo, p. 259.

[39]O. Paz, El arco y la lira, p. 45.

[40]Pablo Neruda, Memorias, p. 367.

[41]Véase La Barcarola, pp. 157-60.

[42]El hombre visto como el destructor en el poema a Viet Nam aparece como el "alguien" indefinido enamorado de su trabajo en perfecta armonía con la naturaleza en el poema XL. La tranquilidad del almuerzo aparece de nuevo a través de los constructores del puente celebrados en el poema XLVIII. El "poeta de los puentes" y el "cantor de construcciones" retoma lo positivo de su posición social.

Fin de mundo

[1]Esta y las demás citas de texto provienen de Pablo Neruda, Fin de mundo (Buenos Aires: Losada, 1970). Lo subrayado entre dichas citas es nuestro.

[2]Véase Taller de letras, No. 2, p. 10.

[3]ibid.

[4]Taller de letras, No. 2, p. 10.

[5]Véase Taller de letras, No. 2, p. 11 en que comenta Neruda:

> Cada uno de mis versos quiso instalarse como un objeto palpable: cada uno de mis poemas pretendió ser un instrumento útil de trabajo: cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signo de reunión donde se cruzaron los caminos, o como fragmento de piedra o de madera en que alguien, otros, los que vendrán, pudieran depositar los nuevos signos.

[6]ibid.

[7]Véase Memorias, pp. 460-65.

[8]Hernán Loyola, Antología esencial, pp. 35-6.

[9]La alusión a una figura cristoide se encuentra de modo especial en Canción de gesta.

[10]Desesperado y angustiado el poeta ve en la muerte la resolución de una agonía continua. La necesidad de establecer una ausencia de no dejar nada fijo parece haber sido su vademécum en estos versos.

[11]Obsérvese la triple repetición del adverbio de lugar "aquí," "lejos," "más lejos" lo que acentúa el deseo convertido en ansia. La referencia simbólica al caballo aparece con mayor fuerza.

[12]Véase "Entierro en el este" (I, 190).

[13]ibid., p. 197.

[14]Véase Taller de letras, p. 11.

[15]La insistencia sobre el "adiós" se encuentra también entre las notas angustiosas del libro anterior, Las manos del día.

[16]Véase Las piedras de Chile, "Los naufragios," "La tumba de Victor Hugo," y "A una piedra arrugada." En este mismo texto la imagen de la muerte asume la proporción de un "encarcelado," "malherido," e "incomprendido" que subraya la amargura de una muerte inextricable (118).

[17]En el ensayo de 1935 se lee "Es muy conveniente en ciertas horas del día o de la noche observar profundamente los objetos en descanso ... De ellos se deprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado

poeta lírico. ... la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo" (II, 1040).

[18]"Bodegas interiores, ...: sacos que un dios sombrío ha acumulado / como animales grises, redondos sin ojos, con dulces orejas grises ..." (I, 201).

[19]Véase "El desterrado" de la segunda Residencia que enfoca el proceso al revés: el conde de Villamediana se resucita y se vuelve a incorporar (I, 247).

[20]Véase, por ejemplo, la "Oda al diccionario" cuyo último verso es "de tierra soy y con palabras canto" (I, 1245).

[21]Alejo Carpentier, "Viaje a la semilla" en Angel Flores, Literature of Spanish America, IV, (Nueva York: Las Américas, 1967), pp. 451-472.

[22]El mismo sentimiento de soledad y de abandono ocurre en Estravagario, "Sueño de trenes," p. 111.

[23]El mismo temor se advierte con una pequeña modificación. Emplea escalofríos (el temor del presente proyectado hacia el pasado) en vez de colibríes y coleópteros.

[24]Véase la misma referencia en el primer tomo del Memorial de Isla Negra, p. 26.

[25]Véase J-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 57.

[26]En "Abejas (II)" la relación miel - muerte establece la dulzura de un alegre comienzo a través del continuum. En "La Rosa del Herbolario" la dulce muerte vista en el "polvo enamorado" implica una reintegración al ciclo renovador. Las transformaciones abeja - flor y rosa - medicina, rosal, siguen a través del breve poema "Agua" que también conduce hacia la eternidad del continuum ("agua eterna"). La transformación es casi simultánea: agua - rocío - ojos o las circunstancias del día visto bajo el sol en el brillo de cada gota: "a la flor le nacen ojos / y estos ojos miran el mundo" (83).

[27]Véase Estravagario, "Bestiario," pp. 158-63.

[28]De esta manera el poeta busca la eternidad a través de la naturaleza. El poema "Pez" lo vuelve a mencionar" "Se deslizó a revivir / ... en el agua" (92). Si el pez logra liberarse de la muerte por pura intuición, el poeta concluye que el hombre, parte de la totalidad, lo puede hacer mediante su trabajo.

[29]La concatenación también sirve de buen ejemplo de lo que considera Bousoño un buen ejemplo de una variación sobre

el tema de la correlación reiterativa. Véase en Seis calas en la expresión literaria española, el estudio del "Cancionero apócrifo de Abel Martín," p. 236.

[30]La llamada "luz a la tierra" se ve en el feliz recuerdo de varios sitios recorridos por el poeta: Punto del Este (131-2), Río de Janeiro - Venezuela (132), San Paulo y Brasilia (132-3).

[31]Aquí el tema de la mentira surge con más fuerza y angustia que en los últimos poemas del quinto tomo del Memorial de Isla Negra.

[32]El poema "Fundaciones" concreta el llamado a las raíces de su invierno a través del antropocentrismo percibido en los ciclos naturales a que el poeta pertenece.

[33]La zona gris de la vida de por dentro se expresa también a través de los recuerdos atesorados en la subconciencia. Los recuerdos surgen del sueño en un surrealismo totalmente abandonado. Esta vida subconsciente encuentra su base en el intimismo del mundo subjetivo del poeta, el cauce rico y fertil de sus grandes imágenes poéticas. El sueño aparece como manifestación de una síntesis de actividades de nivel consciente y subconsciente. El poeta que anhela volver "a la recherche du temps perdu," busca resucitar de un rincón olvidado de su memoria el mediodía alegre, "el punto en que se saludaron / el horario y el minutero" (144), la hora pura de penetración en la frescura. Esta vuelta se logra sin necesidad de "mover / los cinco dedos de una mano" (ib.). Así, al reflejar y al meditar, es capaz de evocar "la naranja prometida" del empeño poético. Véase la tercera estrofa del poema "Regresando" (143-4).

[34]Véase Nuevas odas elementales, (I, 1203).

[35]Véase Plenos poderes, "A la Sebastiana," p. 36.

[36]Marcel Raymond, De Baudelaire al surrealismo (México: Fondo de cultura economica, 1960), pp. 242-3.

[37]ibid.

[38]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a Ramón Gómez de la Serna, pp. 103-6 y Estravagario, "Repertorio," pp. 24-5 y "El ciudadano," pp. 131-3.

[39]El encuentro con el alma gemela no se limita solamente a los críticos sino también a sus hermanos o hijos autores como Cortázar, Vargas Llosa, Cabrera Infante, García Marqués, Carlos Fuentes, Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, y Augusto Roa Bastos que comparten, con él, un deber común de "llenar las panaderías / destinadas a la pobreza" (162) y aportar la dimensión universal a la

literatura hispanoamericana (163). En la selección "Vienen de lejos" se ve la extensión de tal universalización hacia la trascendencia y hacia la unidad de los hombres en un planeta harapiento y caído de bruces.

[40]Véase "Sobre mi mala educación" y "Muchos somos."

[41]Se aclarará este término al llegar a lo que considera el poeta el único remedio de esta situación. Véase nuestro comentario sobre la angustia metafísica.

[42]Véase Estravagario, "No me hagan caso," pp. 134-5.

[43]Véase Jorge Luis Borges, Obra poética completa, "La noche que en el sur lo velaron," p. 111.

[44]Véase Cantos ceremoniales, "Fin de fiesta," pp. 77-83.

[45]Véase la segunda Residencia, "Walking around," (I, 219).

[46]Véase "Bomba (I)," pp. 99-101 que alude a la misma tristeza.

[47]En otra parte esta confusión de valores se aclara más al referirse el poeta al "tristísimo siglo" entre "desterrar" y "desenterrar". El hablante comenta el sufrimiento en términos de mutilaciones y desapariciones: "manos cortadas," "sollozos separados," y "montañas de cenizas" junto a símbolos, una vez negativos, ahora tristes recuerdos de los dueños muertos (173). El caos y la confusión pueden conducir al exilio y su falsa esperanza y definitiva angustia transmitida por la geminación de dos versos principales: "pensando que tal vez tal vez / y sabiendo que nunca nunca" (174).

[48]Entre los otros tristes acontecimientos Neruda enumera la Segunda guerra mundial cuya triste forma recuerda la tercera Residencia y subraya el horror del fratricidio lo que a través de los versos de "Praga (1967)" rige todavía. La imaginería del mundo vacío convertido en cenizas y silencio gira aún en torno a una crucifixión sin cruz y un constante y lento muriendo entre asesinos buenos y malvados (107).

[49]Tal reafirmación de su apoyo del partido comunista y del comunismo en general parece ser la respuesta a una carta escrita unos años antes por un grupo de escritores procomunistas que acusó a Neruda de haber cambiado en cuanto a su línea básica y partidaria. Véase "Carta abierta a Pablo Neruda," Casa de las Américas, 38 (1966): 131-135.

[50]Véase Las uvas y el viento, X, (I, 835).

[51]Véase "Discurso de Premio Nobel," Taller de letras, p. 11.

Aún

[1]Véase Fin de mundo, "Canto," p. 182.

[2]Véase Jaime Alazraki, Revista Iberoamericana, XXXIX, "La poesía de la penumbra," p. 287.

[3]Esta y las demás citas de texto provienen de Pablo Neruda, Aún (Barcelona: Lumen, 1971). Lo subrayado de los versos es nuestro.

[4]Véase C. D. Hamilton, p. 257.

[5]El escenario es el del Memorial de Isla Negra, I, "La mamadre," p. 20.

[6]Véase La copa de sangre, (II, 1054).

[7]Véase Latorre, Prado y mi propia sombra, (II, 1095).

[8]Véase (I, 36).

[9]Es una voz araucana que significa no indio o chileno.

[10]El goce de este reencuentro se expresa a través de la fonología. Los poemas VIII a XI señalan el disfrute fonológico del nombre geográfico: Yumbel, Angol, Temuco, Boroa, y Osorno forman una poesía depurada de todo menos la sonoridad fértil de su nombre (21-31): sea la sinestésica luz sonora, el puro movimiento y color, o las fortalezas y las fuerzas que se transforman en constante continuum. La unidad se logra mediante un encabalgamiento suave de los versos que aluden el movimiento de una continua germinación.

[11]Véase J-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, pp.476-7.

[12]"De donde me hice mí" es una ruptura de la sintaxis para dar mayor énfasis a la emoción frente a la relación hombre/tierra.

[13]Estos dos últimos versos se explicarán al considerar la poética.

[14]La referencia se remonta al Crepusculario, "Esta iglesia no tiene," (I, 42) y a Infancia y poesía (I, 31).

[15]Véase los Cien sonetos de amor, "Soneto XXIX," p. 39.

[16]Véase Seis calas en la expresión literaria española, p. 258.

[17]Véase Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos, (II, 1116-7).

[18]Una urgencia que florecerá en la poesía comprometida dirigida al hombre social.

[19]Todo concretamente resumido a través de la evocación del abuelo, José Angel Reyes (53).

[20]Resumido mediante su referencia a Ciudad Bolívar, símbolo de los países" ferruginosos" (55).

CAPITULO VIII

LA ESPADA ENCENDIDA Y LAS PIEDRAS DEL CIELO (1970)

La espada encendida presenta una interpretación originalísima del Génesis que trata principalmente de la creación y del pecado original entre otros temas. Después de Fin de mundo y el breve interludio Aún Neruda vuelve al mundo de las grandes destrucciones y propone un nuevo comienzo de acuerdo a su cosmovisión materialista.

Las direcciones giran alrededor de la angustia del tiempo y de la muerte, de los límites y de la soledad frente a la esperanza de la inmortalidad proporcionada por el amor y por el mundo de los nuevos comienzos.

Los primeros siete poemas forman el prólogo del drama. En "El poeta comienza a cantar", el escenario es el de la soledad silenciosa de casi todo el libro: la "cordillera necesaria", el "volcán de siete lenguas" (11)[1], origen y fuente de toda energía y de todo el movimiento del libro. Es el sur de Chile, el nuevo Edén magallánico cuya soledad y potencia, silencio y tiempo forman los primeros indicios del canto.

La separación del mundo civilizado se intensifica mediante la unión de términos como "motores y trenes" al adverbio "lejos" que asigna la distancia de toda vida civilizada. Esta zona es la del "día cero" (ib.) de los nuevos comienzos

> donde el tiempo parecía volver
> como un viejo elefante[2], o detenerse,
> para morir tal vez, para seguir tal vez,
> pero entre noche y noche se preparaba el siguiente
> el día sucesivo como una gota (ib.).

El "Tempo" lento y los verbos en el pasado conducen hacia una prolongación de una existencia sombría "entre noche y noche", - el tono de gran parte de este libro. El simbolismo de "negra", "noche", "nocturna" señala una germinación del eventual florecimiento de los nuevos principios humanos.

Los dos protagonistas, Rhodo y Rosía, aparecen según sus características más sobresalientes: Rhodo, "pétreo patriarca" (12) de los orígenes y Rosía, "hija cesárea" de una ciudad mitológica[3], que asume las proporciones de una nueva Eva "labradora" y compañera.

Se expresa lo terrestre de Rosía al establecer la asociación mujer-greda[4]. "La vio sin verla" (ib.) la coloca en el mundo que rodea a Rhodo: "Salía a buscar agua y era un cántaro / salía a lavar ropa y era pura, / cruzaba por la nieve y era nieve," (ib.). La relación personaje - ambiente subraya el hecho que dentro del silencio invernal, Rosía será el móvil de todo movimiento positivo, la garantía de toda esperanza futura, y el objeto de una búsqueda dificultosa debido a separaciones y encuentros que pondrán su amor a prueba. Los vocablos "bruma" y "cicatriz" atestiguan lo duro del paisaje contrastado a la sencillez desnuda característica de la inocencia de la labradora. De nuevo los términos "desnuda" y "blancura", giran alrededor del eje de la pureza, promesa de grandes esperanzas y posibilidades "nieves y llamas, guerra y rocío" (13). El último verso trata de las distintas posibilidades. La relación "nieves" - "rocío" implica la nueva creación y la relación "guerra" - "rocío" enfrenta la vida a la muerte, las construcciones frente a las destrucciones, lo positivo frente a lo negativo. La desnudez de Rosía integra su estado natural a la total naturaleza. La pureza simbolizada por "el vuelo de palomas" (ib.) establece el contacto entre los dos. Ella,pura y desnuda, es la representación humana de la geografía que se extiende desde el orden natural de las palomas en vuelo al caos desordenado del "techo del huracán" (13).[5]

De acuerdo con el prólogo, Rhodo llega al sur desde las grandes devastaciones del fin de mundo. De un mundo destruido por las catástrofes naturales ("truenos y rayos") y la historia ("lanzas") viene el protagonista enlutado "de manera espaciosa" (14). Este luto cósmico lo hunde todo en una negrura absoluta y asume las proporciones de una lucha por el nuevo aliento trascendente, la victoria sobre la muerte y el no-ser. En estos versos vuelve el poeta a un vocabulario memorialista. El silencio y la profundidad conducen hacia un reencuentro con la fecundación subterránea en busca de la esperanza vital, "un nuevo reino" / aguas azules para lavar la sangre" (ib.).[6] Así se logra la llegada al extremo sur distante de toda huella humana, el lugar propicio para empezar de nuevo. Es un mundo en el doloroso proceso del parto siempre tambaleándose entre la vida y la muerte. Los verbos, a veces violentos, como "romperse", "cortar", "separar"; los sustantivos igualmente hirientes: "golpes", "martillo", "racha", "filo"; y los adjetivos fuertes: "dura" y "furioso" introducen una enumeración cargada de rupturas y crecimientos dentro de versos de pausas irregulares, aliteraciones y sinestesias fuertes:

> crecieron
> islas de fósforo, estrellas verdes, canales invitados,
> selvas como racimos, roncos desfiladeros:
> en aquel mundo de fragancia fría
> Rhodo fundó su reino (14-5).

La dimensión bíblica se adapta al libro mediante intercalaciones e incorporaciones. La destrucción de Sodoma y Gomorra se confunde con el Adán genésico y las mujeres de Abraham conviven al lado del relato de la mujer de Lot. Cada mujer recordada por su dimensión de mujer-greda se reduce a un nombre de valor fonológico[7] y se reintegra a la tierra a través de la temporalidad de la transformación pétreo-salobre:

> allí bajo las bóvedas de cuarzo yacían
> mudas, ferruginosas, quemadas por la nieve
> o elevaban piernas y pechos cubiertos de musgo,
> roídas por las raíces de árboles imperiosos (17).

El poema "El solitario" separa a Rhodo de aquellas mujeres y los demostrativos "aquel" y "aquella" junto a los pretéritos "acompañaron" y "nacieron" subrayan tal separación temporal colocándolo en el futuro incierto de la Araucaria. La geografía sureña del invierno silvestre subraya la coexistencia de la vida y de la muerte.

I. La inquietud metafísica: la angustia del tiempo y de la muerte, de la finitud y de la soledad

A través de versos que recuerdan las páginas tristes de Fin de mundo Rhodo aparece entre sus angustias ("las ruedas de la guerra", "la sangre", "el luto / de las uvas" [78]) y su anhelada esperanza ("las abejas", "la miel" [ib.]). Entre estos dos polos se anuncia la gran labor de Rhodo frente a la condición del mundo:

> El hombre rompió el tiempo [8].
> Había muerto el mundo
> Estaba solo (78).

La soledad del hombre cuyo único deber es la sobrevivencia encuentra su expresión en un ambiente nocturno y lluvioso, por fuera desesperante y por dentro esperanzado. Frente a la posibilidad de nuevos comienzos Neruda entreteje expresiones como "humo mojado" y "pubis verde" y une sustantivos y adjetivos que subrayan la dualidad a través de imágenes como "germen terrible" y "fogata secreta" (80-1).

La esperanza se apaga al considerarse el hombre dentro de su dimensión temporal, un ser débil tambaleándose entre la vida y la muerte, entre "persistir" y "perecer" (94) - las palabras claves de la odisea de la pareja.

Surgen el trabajo y la muerte en el "terrible archipiélago" (26) y el poeta vuelve a la Biblia para ofrecer otra interesante variación sobre el tema del pecado original. En el poema "El conocimiento" Neruda conjetura la causa del pe-

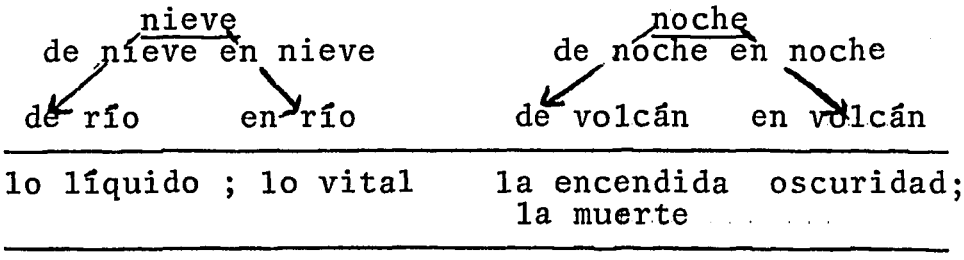
cado: "por qué sabemos que estamos desnudos?" (26). La naturaleza que era de ellos se perdía al darse cuenta de la desnudez mutua de ojos, cuerpo, y ser. En una enumeración de versos polirrítmicos se cuenta otra vez la expulsión del jardín edénico y la entrada al "reino amargo, tempestuoso" (ib.) e incierto entre las "rabiosas raíces" y "la soledad vacía" (ib.).

Con el castigo viene la separación cantada a lo largo de los poemas XIII a XVII. Todo el contenido temático de los cinco poemas forma un histerón - proterón, una muerte espiritual para volver a ser digno de la inmortalidad. El poema "La culpa" marca el gradual despojo de todo goce y una aceptación de todo sufrimiento en las dimensiones poderosas de la muerte. La perdición entre una naturaleza hostil los atormenta a través de una anáfora violenta: "para ahogarlos sin ruido de agua entre las hojas, / para darles tormento en cada beso, / para empujarlos hacia la salida glacial" (ib.). Estos versos forman el prólogo de una condena que les hace copartícipes en la naturaleza y, al mismo tiempo, desvinculados de la inmortalidad de esta misma naturaleza. Eran seres temporales que "compartieron algo y no sobrevivieron" (ib.).

> y la naturaleza, nieve y noche,
> los persiguió de nieve en nieve y noche en noche,
> de volcán en volcán, de río a río
> para darles la vida o aniquilarlos juntos (ib.).

Se notará que estructuralmente la estrofa se basa en una aliteración telescópica y en paralelismo que deja a la pareja en la incertidumbre de posibilidades entre "persistir" y "perecer" (94).[9]

<u>naturaleza</u>:



El despliegue de la triste condición del hombre condenado y castigado se intensifica a través de referencias a sus guerras por cuyos resultados todos se disminuyen. La vida del hombre se mide de guerra en guerra y la consecuencia de esta violencia es una ausencia cada vez mayor y negativa. Neruda vuelve a la temática de Fin de mundo del asesino asesinado de un Caín que es un Abel, un fratricidio que marca la triste suerte del hombre contemporáneo. Los hombres productos de la muerte, "volvieron a morirse y a morirnos" (30-1). Las quijadas de los esqueletos, los quebrantes del dolor mortífero del osario, y los que manejan el revólver, el puñal, el veneno, o la bomba nos pertenecen.

> Ninguno de ellos podía vivir
> porque el asesinado era culpable
> de que su hermano fuera el asesino
> y el asesino estaba muerto:
> aquel primer guerrero
> murió también cuando mató a su hermano (31).

La separación y la ausencia aumentan la sensación de la soledad. Separados de todo contacto humano se advierten cinco preguntas básicas que se dirigen al destino, a los orígenes, y a la identificación, todas regidas por el no-saber.

(1) el NO-SABER dirigido al destino y a la vida:10 "Por qué llegaron y de dónde llegaron / a vivir el amor agonizante" (96).

(2) el NO-SABER dirigido a la identificación de la amada y a su destino: "Y quién era ella y para qué venía / si el hombre sin destino no la esperaba" (ib.).

(3) el NO-SABER dirigido al mismo tema de identificación con referencia a los orígenes de Rosía: "Si aquella hija de la tempestad / pertenecía a un mundo destruído"? (ib.).

(4) el NO-SABER dirigido al por qué del castigo: 11

> y cuál era la culpa del dolor
> y por qué unidos los dos desterrados
> eran llevados de nuevo al deseo
> y eran precipitados al castigo? (ib.).

(5) La dimensión de la muerte considerada en el poema XV y a través de Fin de mundo vuelve a aparecer dirigido hacia un futuro incierto: la continuidad de una raza bélica cuyos hijos serán "los herederos de las uvas amargas" (97).

Perdidos, separados y condenados la pareja espera el destino frente al movimiento misterioso comunicado por la fauna magallánica. Los versos forman una encadenación que examina el miedo compartido entre todo ser vivo en un mundo pesadillesco: "el tañido[12] de la oscuridad, / del subterráneo que quería arder, / de las tinieblas que la perseguían" (101). Otros versos encadenados refieren al mismo miedo de la siguiente manera

> y la miel
> se lo dijo a la abeja,
> lo repitió la abeja
> en el follaje
> del ulmo, y el follaje
> lo contó a las raíces
> y éstas, al vaporoso
> nimbo del ventisquero ... (100).[13]

Dicho miedo es una emoción capaz de transformar lo positivo en fuerzas negativas, todo lo bello en una mutación fea, toda la vida en la muerte: "tengo miedo / de la amapola / que quiere morder" (102) o "del rayo que prepara su serpiente / en el árbol secreto del volcán" (ib.) o "tengo miedo de su luz espantosa, / de día puro convertido en ceniza" (ib.). Estas alusiones establecen la contradicción entre "amapola" y diente; "rayo" y "serpiente"; y "día puro" y "ceniza".

Rodeados de la amenaza de la muerte surgen de nuevo las preguntas sobre el destino, el por qué de la existencia humana en un mundo tan horrible y amenazador. El miedo intensifica no solamente la dimensión finita de todo sino también la soledad, la ausencia y la incomunicación. Las tinieblas, los lamentos, el mal presagio, y la amenaza representan los elementos de una gradual reducción hacia una total oscuridad. La vida se reduce a tres actividades: esconderse, temblar, o alejarse.

Contra este fondo se inicia la fuga de los seres terrestres. Frente a la amenaza de una muerte vista en el símbolo del volcán, "aquella boca blanca [que] quería hablar con la lengua del fuego" (108), se desarrolla un interludio[14] dedicado a las aves en vuelo que "golpean la puerta del cielo" (107).

En el espíritu de Navegaciones y regresos[15] y Arte de pájaros[16] Neruda desarrolla grandes metáforas: "dos alas como dos balas, dos espolones, dos flechas / que ascendieron llevando sangre y polen / es el águila lineal de aquella latitud" (109). Esta gran velocidad del vuelo celeste cambia lo claro en lo impreciso: /y lo que fuera mancha o meteoro / o resplandor directo de la velocidad / se queda fijo, rígido en el aire" (ib.)[17] hasta confundirse con el azul lejano.

> Así desaparece en plena luz
> el ave pura, centro del anillo,
> ojo del universo, pez del cielo,
> que continúa desde las raíces
> la exhalación, la dirección, la vida (109-110).[18]

Ave, centro, ojo, pez, símbolos de la pureza cósmica y de la vida palpitante en movimiento geométrico hacia la luz "fecundante de la naturaleza materna"[19], son los términos que contrastan con la amenaza del volcán terrestre.

Los versos del poema LXIII se someten a una serie de aclaraciones que forman metáforas en torno al volcán: "un árbol hacia abajo" (111) desarrollado mediante una transformación en serie: (a) hoja → azufre ("hoja por hoja, azufre por azufre"); (b) mineral → flor ("mineral machacado hasta ser flor"); (c) flor → fuego ("pétalo a pétalo (...) para que florezca el fuego"). La última transformación ("el árbol vivo que arde") acaba mediante la "concreta duración temporal"[20] de los gerundios"derritiendo, agregando, amalgamando" (ib.). Estos son los componentes de la espada del castigo, "la espada encendida" (123).

La incertidumbre se une al miedo[21] frente a la erupción del volcán. La imaginería empleada por Neruda se divide

entre lo humano y lo geológico. Entre las imágenes de índole humana se encuentran "lágrimas de hierro" (114) que conlleva el sentido del brotar de hierro líquido; "largos latidos arteriales" (ib.) que comunican gran movimiento bajo presión; el dolor del "parto planetario" y "los ovarios de la furia" (ib.) que ven la erupción a través de un dar a luz geológico, un movimiento que se traslada al segundo momento. El parto se origina en un vientre como una caldera hirviente que se desborda en múltiples acciones prolongadas:

> la lava hervía en su sopera,
> rugían los tigres de piedra,
> ardía el subterráneo azul,
> y por una grieta invisible
> salió un alambre de humo duro ... (114).

y la tierra espera el estertor burbujeante de fuego y de luz consumidores.

La erupción del volcán está distribuida entre versos que expresan el sonido impreciso de un trueno sepultado y un clamor sordo, un tambor de la tierra y un ancho ruido resumido en el "sonido circular" (117) salido de la "inmensa boca amarga" (ib.). Otro momento del poema igual a la erupción es un despliegue de color, luz, y resplandor cromáticamente descrito como "vino férreo", hierro derretido de color vino. Luego viene la pausa configurada alrededor del encabalgamiento:

> y primero una lágrima
> de lava
> cayó como sufriendo 22
> desde la torre del volcán desnudo (118).

La reacción de Rhodo y Rosía se mide a través del poema "La sombra" y la incertidumbre surge mediante el "tal vez" que domina las preguntas relacionadas a la llegada de "la hora (...) para ser mortales" (119), la hora de la calcinación y el castigo, la reducción a la ceniza, el escombro, a la nada. El polisíndeton final expresa esta posible pérdida total: "Era la hora sin jardín, / sin selva, / sin regreso?" (ib.).

Esta finitud encuentra, por igual, su cauce expresivo a través de una serie de reacciones personales de Rhodo fren-

te a la angustia mortal - "por primera vez sobre la lengua / sintió el sabor de la muerte" (120). La frustración del momento llena la siguiente interrogación larga resumida a "Por qué ahora?" En aquel momento de tanta luz y de tanta esperanza le vuelve la oscuridad mediante términos y símbolos desgarradores como "corteza", "enredadera roja", "saco de la derrota", (ib.).que llegan a anular símbolos una vez considerados tan felices: "rosa dura", "cruz de piedra", "grito vegetal", "incierta torre", "río de los dolores" (122).

Los versos del poema LXXI marcan el momento cumbre del libro. Es la anticipada erupción violenta de todo lo deforme, desgastador, y derretido a través de una lluvia enumerativa de "ígnea ceniza", "lava roedora", y "lengua escondida", una total transformación de lo sólido en lo líquido - la "luna caliente transformada en río" (123). A través de la yuxtaposición de frío-caliente; "boca nevada" - "estertor de fuego" - "mano helada" unidos por un encabalgamiento

> Salió la espada ardiendo encima
> de la boca nevada
> y un estertor del fuego
> quebró la oscuridad,
> luego el silencio
> duró un segundo
> como una mano helada
> y estalló la montaña
> su parto de planeta. (ib.)

La muerte no llega a través del frío sino del calor; no a través de la oscuridad sino mediante la luz; no mediante el silencio sino por el estruendo. El eterno por qué y el no saber de nuevo ocupan muchos versos. Las preguntas incontestables parecen desembocar en versos que giran alrededor del eje-verbal - "arder" cuya propagación se trasmite a lo largo de una aliteración ahogada:

> Todo ardía
> el viento repartió
> la noticia incendiada
> y un trueno ahogado habló toda la noche
> como una gran garganta estrangulada (124).

Las palabras boca y garganta se recogen de nuevo en un apóstrofe emocionante dirigido a la muerte terrestre en la metáfora "devorante hambre" (124) que acaba con toda la esperanza. Los verbos y las metáforas de destrucción reducen a Dios a un ser finito e impotente que teme, se quema, y se derrite, víctima de su propia creación.

> Gemía Dios
> como un encarcelado
> que fue quemado vivo.
> Se derretía Dios
> en sus derrotas
> y desde su pasión, tortura y muerte,
> Dios, muerto para siempre,
> amenazó a los hombres con su espada encendida (ib.).

En otro poema dedicado al volcán (LXXIV), la acción se intensifica y prolonga. Los verbos correr, roer, quemar, despeñarse, remorder, enfurecer, aniquilar y matar asumen, sin Dios y sin la esperanza, proporciones más devastadoras y finales. Lo ardiente y lo derritiente de la erupción colocan a la pareja en nuevas alturas de angustia y de desesperación. Los confines de una serie triste cantan esta finitud:

> Rhodo y ella, los solos
> que salían
> del gran desierto verde,
> de la lluvia,
> del reino negro de la soledad.
> Y ahora
> los alcanzaba el fuego,
> los mordía la muerte,
> los seguía el silencio
> calcinado (130).

El silencio calcinado y tentacular del volcán persigue a los "delicados" (finitos y mortales) e invade toda la realidad.

> avanza hacia la espuma litoral,
> hacia la azul milicia de la ola,
> hacia los siete océanos y sus valientes islas,
> nave del Sur, fragancia
> de la pura frescura
> de los bosques,
> hacia todos los números del mar,
> oh nave, naveguemos! (131).

La amenaza se presenta en imágenes de gran fuerza: "río de azufre", "lengua que devora", "hocico de fuego", "arteria candente", "muerte ígnea", y "brasa abrasadora" (132). La destrucción se les acerca en movimientos cortantes y quemantes.

II. La esperanza de la inmortalidad frente a la naturaleza y frente al amor

Las grandes posibilidades del hombre frente al no saber existencial se desarrollan mediante el tono positivo de una continuada presencia del ser humano. Esta presencia es la fuerza que da sentido a todas las manifestaciones naturales. El hombre se ve como centro y móvil de todo:- el sol, el día, el canto del pájaro.

Esta es la dirección de la salvación del hombre lograda por una vuelta a otra "zona cero". El procedimiento de Rhodo fue quitar al tiempo sus confines lógicos y volver a la soledad y al vacío para comenzar de nuevo. La soledad del comienzo, el centro de toda posibilidad, se expresa a través de símbolos de doble dirección positiva-negativa: "harina o ceniza" (principio o final); "peces o serpientes" - (vida o muerte); esqueletos como "carbón o soldados" (32) transmitidos directamente a Rhodo: "era una criatura / recién creada por la muerte" o "era el sonido de una campana rota / que azota el aire como el fuego" (33). Se notará que la fuerza adjetival atribuye una imperfección al hombre que busca la primera esencia de todo en un territorio virgen de gran poder vital

> nadie allí había matado una paloma,
> ni una abeja, ni un nardo;
> los zorros color de humo bebían con los pájaros
> bajo la magnitud virgen del avellano:
> el albatrós reinaba sobre las aguas duras,
> el ave carpintera trabajaba en el frío
> y una gran lengua del volcán hacia los ventisqueros(ib.)

Unido al territorio volcánico, el hombre puede ver otras posibilidades a lo largo del movimiento y de la destrucción. Esta ambivalencia indicativa de destrucción o de principio encuentra su cauce expresivo en un hecho geológico, la fertilidad de la tierra volcánica. Los símbolos positivos, "levadura" y "panadería" (124), señalan la esperanza de una futura abundancia o vuelta al continuum cíclico de vida→ muerte→vida.

El poema LXXIX canta esta sobrevivencia y el hombre, anterior testigo de la muerte de Dios, pasa a ser eterno, inmortal, Dios. Puede suceder la muerte física y, sin embargo, el hombre-dios participa en el continuum para cumplir su deber de centro y móvil de toda la creación. Neruda vuelve a uno de los grandes temas de los Cien sonetos de amor cuando anuncia que el móvil de la inmortalidad es el amor.

> Puede morir, pero debe nacer
> interminablemente:
> no puede huir: debe poblar la tierra,
> debe poblar el mar: sólo los nuevos dioses
> mordieron la manzana del amor (136-7).

Entre tanta destrucción[23] la pareja sigue y sobrevive. Los seres "destrozados" han sobrevivido y la amenaza del volcán quedó atrás en el pasado. El hombre sigue en un viaje de la oscuridad a la luz en un frenesí erótico y salvador para continuarse y extenderse: "ya no tenían por deber morir, / sino multiplicarse sobre el mar" (145).

La mujer-greda ya inmortalizada en su obra amatoria anterior desde los Veinte poemas hasta La Barcarola aparece de nuevo, esta vez en su dimensión épico-mítica. Rosía es la mujer nerudiana, símbolo de todas las mujeres bien amadas de su poética y Rhodo el hombre nerudiano, representante de toda una clase. Juntos son el mismo ser único, partes integrantes de la naturaleza.

A través del poema XVIII Neruda vuelve a considerar el encuentro con Rosía[24]. Ese "alguien" impreciso y misterioso se estudia mediante una serie que encubre todo el proceso evolutivo. Se adapta el hombre a su medio ambiente y le na-

cen los sentidos para la sobrevivencia.[25]

> Se movía, era un hombre,
> el primer hombre.
> Se hizo los ojos para defenderse.
> Se hizo las manos para defenderse.
> Se hizo el cráneo para defenderse.
> Luego se hizo las tripas
> para conservarse (35).

Aplicada la teoría dialéctica de la evolución al mismo hombre y su desarrollo, la evolución de la mujer ofrece las mismas posibilidades. En un mundo ya deshecho y sin esperanza, el hombre teme y el relato genésico de la Biblia se acomoda al materialismo de Neruda. Se agrega a la soledad la nota del temor y nacido de esta emoción es el encuentro con la mujer. Primero relacionada con la muerte ("como una fruta muerta") y después con la amenaza del impreciso mundo animal ("algo corrió en la luz como reptil"). Todo se traduce a miedo más soledad en un mundo de maravillosas transformaciones: fruta → reptil → animal → fruta → ser comestible" (36).[26]

Los dos se encontraron, se necesitaron: "eran los renacidos de la tierra / y tenían que amarse o destruirse" (ib.). Su destino está interdependiente. Su amor garantiza la vida, su odio la destrucción y la muerte. En este sentido aparece Rosía "como un anillo de oro / que cae y rueda desde un dedo muerto ..." (37). Este anillo de oro puro es también el símbolo de la continuidad y de la totalidad del tiempo en un eterno retorno.[27]

> De los escombros áureos salió una luz dorada,
> sola sobreviviente, Rosía montesina,
> hija imperial de los dinastas muertos,
> entendida en los frutos de la selva,
> de manos transparentes y de pezones de oro (37-3).

La hija del continuum, de la vida que cae de las manos muertas, brinda manos prismáticas y cristalinas que reflejan los nuevos comienzos. Los pezones maternos de metal puro se colocan entre lo hirsuto y lo puntiagudo. Los pretéritos de tales acciones: huir > huyó; atravesar > atravesó; quebrantar > quebrantó ocurridos en lo más enemigo de la geografía forman

la escenografía ambiental del encuentro.

El poema "El hallazgo" presenta las contradicciones emocionales presentes en su relación que alternan entre activas y pasivas, entre amor y celos, entre odio y aprecio. Las expresiones "amar con tormento", "amar con furia sigilosa", "amar con dolor" (21-2) se extienden a otros términos de mayor precisión entre unión y separación, amor y odio, vida y muerte.

> Comenzaron por huirse y llamarse
> por agredirse en pie y amarse de rodillas,
> morder cada rincón de los cuerpos amados,
> herirse sin tregua hasta morir cada día ... (28).

Las mismas construcciones brotan distribuidas entre el amor y el salvajismo:[28] "fueron dos enemigos en la selva, / eran los dos dragones que se acosaban" (39) y más adelante: "y el rencor y el amor / los devoraba sin dejarlos dormir" (ib.). Las pasiones contradictorias vuelven a surgir y la pareja, "los resurrectos", varón y varona[29], asumen el papel de copartícipes de la naturaleza. Esta misma conducta aparece más intensa en "El extravío"[30] mediante un paralelismo incompleto que se ajusta de la siguiente manera:

A intimidad amorosa	B extravío - separación
"Acercarse"	"Alejarse"
"Besar"	"Separar
"Quemar"	"Dividir"
X	"NO continuar"
X	"NO amar"
X	"Destruir" (98)

El "no amar" frente al "acercarse" y al "besar" rige a través de toda una serie de preguntas que conducen a la soledad de una oscura incomunicación: "Por qué me amaste, Rhodo? /Por qué era yo la única, / la que salía de mi soledad / hacia tu soledad?" (115).

La conducta contradictoria frente a un destino incierto aumenta el ardor amoroso expresado a través de la siguiente enumeración:

> Pedía posesión de su cuerpo y su miel,
> de su cada minuto y cada pelo,
> posesión de su sueño y de sus párpados,
> de su sexo hasta el fondo de sus pies labradores,
> de su pasado entero, de su día siguiente,
> de sus sutiles huellas en la nieve ... (22).

Estos versos conducen a la total posesión en el tiempo, en todo nivel de la realidad, consciente y subconsciente, tanto en lo físico como en lo espiritual. Las referencias "minuto", "pasado entero", y "día siguiente" son de la temporalidad conocida y desconocida mientras que "cuerpo", "piel", "sexo", "párpados", "pies" se refieren a lo físico. Se completa la posesión a través de las "sutiles huellas en la nieve" (22) hacia la trascendencia y la inmortalidad. Su gran misterio conlleva una contradicción; al conocerla más la encuentra más y más profunda como el pozo insondable dentro del cual se había caído.

La total posesión se logra en el frenesí de un erotismo salvaje. Los dos por fin se unieron y como en un solo ser[31] Rhodo reconoce su propio amor en la misma boca de Rosía.[32] El frenesí pasa de una actitud de fieras: león, puma, paloma, a la de la tierra inmóvil: "piedra suavizada", "intacta almendra", y "piedra blanca".(25). Por el momento se ha disipado la tensión embellecida por la tranquilidad atemporal: "Rosía sin edad" y "Rhodo, el milenario" (ib.).

A través del amor, de la posesión total, Neruda/Rhodo encuentra su mejor argumento contra la muerte. Frente a dicha amenaza hay una búsqueda de refugio. 'La mujer-greda es su mundo y el amor una manera de sobrevivir. Todo el poema XLIX se reduce a una gran enumeración cargada de símbolos de valor terrestre y vital: los brazos son las enredaderas; la cabellera una proa de nieve;[33] los senos dos lunas; el vientre un orígen; el sexo una raíz marina; las piernas unas nubes; las caderas dos guitarras del nuevo canto; y los dedos de los

pies su sustento.

> Quiero tu boca para soltarte en el viento.
> Quiero que me abracen tus brazos:
> Son dos enredaderas.
>
> Quiero tus senos blancos en el cielo
> como dos lunas llenas de rocío.
>
> Quiero tu vientre recostado en Dios.
> Quiero tu sexo, tu raíz marina.
>
> Quiero tus piernas para dos nubes nuevas
> y tus caderas para dos guitarras (85).

El amor se une a la naturaleza a través de metáforas poderosas.cuya clave se encuentra en el poema XX. Como las raíces se buscan y se entrelazan en el nocturno silencio fecundante, Rhodo y Rosía avanzan hacia el encuentro amoroso

> y los pies que avanzaban hacia los otros pies
> o la boca que abría la noche con un beso
> hallaban la dureza compacta de la sombra
> y los amantes iban extraviados
> sin conocer que se pertenecían:
> sin probarse o morderse ni quemarse en el éxtasis (39).

La asociación pies → raíces indica no solamente una búsqueda sino también una fundición que conducirá hacia los poderes terminantes del amor. En Plenos poderes existe un poema titulado "El cardo",[34] la flor misteriosa, siempre renovada y, por ende, eterna. En La espada encendida la fuerza y la energía de la pequeña flor se traspasa al sexo y a la persona entera de la Rosía dormida: "al despertar del sueño bajo sus ancas claras / y entre sus piernas una flor caliente: / todo su cuerpo era una luz azul" (72). Las características renovadoras de la flor brindan la promesa de la inmortalidad a través de una fuerte alusión a la unión mujer → tierra. Luego, en el deleite sensual, ella asume las proporciones de la abundancia germinante del trigo: "Eres la paz del trigo que se prepara a ser" (73).

De esta manera los constructores del Nuevo Edén buscan la inmortalidad en una tierra tosca y hostil. Su deber es "persistir" y "creer" (44) en una unión germinante y fecunda.

Dirigiéndose a Rhodo se advierte una continuada transformación natural y eterna: "Pero cuando tú llegas sube en mí una fragancia / de bosque verde, y me convierto en rosa" (69).

Al final del poema XVI, Neruda inició una celebración de la vitalidad de lo terrestre. Esta celebración se renueva en el poema LII como un interludio rebosante de la flora y la fauna, entre lo grande y lo microscópico. En este cuadro claroscuro reluce la gran variedad natural de Chile bajo un sol optimista, reflejo de la promesa de una continuada e inmortal existencia terrenal.[35]

Al reconocer su raíz terrestre Neruda crea grandes versos de enumeraciones identificadoras: "enmarañada mía", "araña forestal", "luna del bosque", "durazna blanca". Los extremos de su amor forman una exploración de la emoción en toda su vasta índole: origen - final, día - noche, vida - muerte, compañía - soledad. Así Neruda, hablando por la boca de Rhodo, vuelve a la nota de los amantes de La Barcarola[36], a través de su última gran declaración de amor.

> Te amo desde el origen del amor
> hasta el final del mundo, hasta morir,
> te amo en la ocupación de mis deberes,
> te amo en la soledad que deja el día
> cuando abandona su vestido de oro ... (112)

Las piedras del cielo (1970)

En el último libro de este estudio, Neruda brinda otro inventario del mundo natural y su relación íntima al hombre [1] a través de un mundo visto mediante sus piedras ora preciosas, ora comunes. Son piedras que, en una época "tuvieron alas" (7)[2], sufrieron y sobrevivieron una transformación larga y dificultosa. En este libro hay "un renovado asedio al fundamento del existir".[3]

La transformación, procedimiento más difundido del libro, les proporciona a las piedras la transparencia clara y original de "un signo de agua" (8), el color y las facetas

de "una espada violeta" (8) y la forma celeste de "un meteoro" (ib.). De acuerdo con esta transformación, se ven como "paloma" (perfección y pureza de forma), "campana" (rotonda y henchida sonoridad), en las dimensiones renovadoras de "magnitud" y "viento penetrante" (9) y, por fin, en la luz vital y poderosa conservada en el tiempo mediante la "fosfórica flecha" y la "sal del cielo" (ib.).

En este breve poemario la dirección única parece ser la de la inquietud metafísica de un ser finito que anhela la inmortalidad. Entre angustia y esperanza pasa el poeta que, al considerar la relación hombre - piedra, espera llegar a compartir un destino común y eterno.

I. La angustia del hombre finito y su proceso hacia una posible salvación

Neruda se dispone a considerar las lecciones de los oscuros seres inmóviles a través de la primera luz del amanecer "cuando el rocío / tiembla en las hojas duras del canelo" (41). El poeta recoge a orillas del océano una variedad de piedras suavizadas por el transcurrir del tiempo. En un estilo conversacional reforzado por versos sirremáticos, el yo personal del poeta se dirige al tú universal, a los partícipes del mismo destino. Perforadas por volcanes e intemperies, las piedras y los panales forman su compañía en una soledad topográficamente definida. Las piedras esperan, según el hablante, para compartir su secreto. Entre tales elementos acude Neruda a

> recoger los fragmentos
> de piedra, hablar
> sin nadie, hablar con nadie,
> ser y no ser un solo latido,
> yo soy el centinela
> de un cuartel sin soldados,
> de una gran soledad llena de piedras. 4

y a estar solo frente al litoral chileno como los viejos que "se sientan solos en la orilla / sin cambiar de ojos ni de

manos, / sin cambiar de nube o silencio."[5] Sale a estar frente a la naturaleza con el mismo asombro que cuando de niño salía solo a buscar las maravillas del bosque.[6] El poema XV de Las piedras del cielo acaba con referencias a estas piedras llenas de tanto significado. Las referencias se basan en una serie sugeridora de versos anteriores: "incendios apagados"[7] que comunica el origen ígneo de las piedras, las "estructuras secretas"[8] que se refieren a la "profecía"[9] realizada en la luz del nuevo sol, y "almendras transparentes",[10] uno de los lentes por el cual toda la naturaleza se escrutina y se comprende. Dichos versos del poema XV forman una correlación desplazada de la siguiente manera:

```
                                  A
3          con piedras resbaladas
4 mojadas, cristalinas    B
5 cenicientas  C
6 y con las manos llenas
7 de incendios apagados  c
8 de estructuras secretas  a
9 de elementos transparentes ... b      (42-3)

  A          B          C
  a          b          c
```

Los últimos versos recuerdan algunos del cuarto volumen del Memorial de Isla Negra[11] y otros de Las manos del día.[12] El hombre confuso frente a los misterios de una naturaleza menos compleja que sí mismo se frustra frente a límites que impiden la total comunicación.

> regreso a mi familia
> a mis deberes,
> más ignorante que cuando nací,
> más simple cada día,
> cada piedra (43).

Entre los mejores poemas se encuentra el XVII que coloca el hombre finito y temporal frente a la piedra infinita y atemporal. Es un cambio radical del concepto de hombre-dios desarrollado en La espada encendida. Este presente poema marca otra manifestación de la actitud contradictoria de un hombre que a los sesenta y seis añoy de edad, y, más im-

portante, en mala salud ve venir cada vez más rápido la muerte.

Los elementos naturales partîcipan en el continuum mediante la transformaciôn mientras que el hombre queda fuera de dicha participación. Estos elementos aparecen reducidos a los tres básicos de todo el libro: el árbol (lo sólido), el agua (lo líquido) y el fuego (lo combustible). Su transformación se logra mediante el verbo-eje principal de la estrofa - "endurecerse".

1 El fuego, el agua, el árbol
2 se endurecen,
3 buscan muriendo un cuerpo mineral,
4 hallaron el camino del fulgor:
5 arde la piedra en su inmovilidad
6 como una nueva rosa endurecida (48).

Esta estrofa se subdivide en dos momentos principales

I	1	
	2	a
	3	b
	4	c
II	5	
	6	

y el primer momento también se subdivide según las ideas expresadas. Cada sección del primer momento contiene un eje-verbal que señala distintas fases de la transformación

I	1	-	"se endurecen" (a)
	2		
	3	-	"buscan muriendo" (b)
	4	-	"hallaron" (c)

El primer eje verbal se refiere al cambio material de lo suave a lo duro - eterno mientras que el segundo es una forma continuativa que relata dos acciones simultáneas: buscar y morir. La nueva sustancia imperecedera, "el cuerpo mineral" pertenece al continuum. El pretérito "hallaron" representa el final de la búsqueda, el objetivo logrado - la vida renovada en el "camino del fulgor" (ib.). El segundo momento regido por otro eje-verbal "arder" señala la condición del

momento: "arde la piedra en su inmovilidad". La metáfora del último verso subraya la dureza hermosa y perfecta del presente eterno - "una nueva rosa endurecida" (48).

Se aumenta la angustia a través de una estrofa que opone lo infinito, lo duro, y lo fuerte de la piedra a lo finito y lo frágil del hombre. El encabalgamiento comunica una caída hacia la muerte. El vocabulario escogido que gira alrededor del eje verbal "cae" se carga de significados sombríos: "pudridero", "envoltura frágil", "besos blandos", "triste torreón" y "destruido".. Señalan el viaje final mediante la lenta descomposición provocada en el nivel personal del poeta por el cáncer que lo reclamará unos tres años más tarde.

La finitud del hombre encadena otras estrofas a lo largo de los puentes verbales "borrar" y "aniquilar". Cada verbo aclara el otro e intensifica toda acción anterior: "No lo preserva el tiempo que lo borra: / la tierra de unos años lo aniquila." (ib.). El hombre queda diseminado por el "espacial colegio" (ib.). Lo puro se impone sobre lo impuro y perecedero: "La piedra limpia ignora / el pasajero paso del gusano" (49).[13]

La eterna dureza de algo tan elemental y, al mismo tiempo, tan superior es el asunto del poema XVIII. La calcedonia, ágata translúcida azulada o lechosa tan común e ignorada se ve como "ilustre", el "honor del cielo", y "delicada" (51). La ve como ovalada, circular, cíclica, y resurrecta. Es la piedra insignificante inferior al rubí y a la esmeralda y, no obstante, más pura por la utilidad que brinda a los seres igualmente humildes que la emplean.[14]

> celebro la dulzura de tu fuego,
> la dureza sincera
> del homenaje en el anillo fresco
> de la muchacha, no eres
> el carísimo infierno del rubí,
> ni la personalidad de la esmeralda (52).

Es lo duradero puesto al servicio del hombre sencillo.

opaca en la infinita
transmigración del agua,
cerca de la madera
de la selva olorosa,
hija de las raíces
de la tierra (52).

La celebración se extiende al poema siguiente que canta a todas las llamadas piedras del camino. Aquí las contempla dentro de otra dimensión, la de su eterna presencia de mudos testigos de las finitas vanidades del hombre. La piedra es el centro cósmico hacia donde se dirigen los círculos concéntricos de su formación. En este centro, punto focal de toda la energía del cosmos, hay un silencio eterno: el "testigo prodigioso" (54) de todo lo que hay en el "mundo tembloroso" (53). Mediante una enumeración, el lector participa con el hablante en esta marcha hacia el centro: "guerras, pájaros, casas / ciudades, trenes, bosques" a la que se agregan referencias a la misma acción temporal:

la ola que repite las preguntas del mar,
el sucesivo viaje de la aurora,
llega a la piedra nuez del cielo,
testigo prodigioso (54).

La segunda estrofa del poema se acerca más a la piedra y ya no es solamente el "testigo prodigioso" de unas cuantas acciones universales, sino también la "palabra muda" que conoce a lo más individual del ser humano resumido en el nombre de "Pedro" (en sí pétreo)[15] y lo más general del "agua desde que nació" (ib.). La palabra muda o el silencio marca la anterioridad inmóvil y el vacío de una etapa anterior a toda germinación y fecundación aclarada en estos versos: "allí estaba la piedra antes del viento, / antes del hombre y antes de la aurora:" (55). Como en "El arpa" de Las piedras de Chile [16] el trayecto de lo inmóvil a lo móvil, aunque emocionalmente más intenso, es la base de toda la armonía terrestre. Esta es la comunicación por medio del silencio en que las piedras "han conversado conmigo en un lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales."[17]

Esta relación silenciosa conduce al poeta hacia su identificación con la naturaleza: "dejé mi sangre entre espinas mojadas"; y "desde entonces me duelen las violetas" (62). La unión de hombre y naturaleza llega al poema XXIII que canta a la identificación olvidada del poeta con el mineral.

Neruda vuelve a la angustia al considerar que la materia pura que es la piedra ya no pertenece al hombre debido a una separación violenta, fuente de la tragedia de su finitud: "sin esperanza de permanecer, / decidido al humano transitorio, / destinado a vivir y deshojarse" (64).

El segundo momento del poema XXIII trata de separación como si fuera un movimiento de la cierta luz inmortal a la incierta oscuridad mortal. El deseo de reintegrarse a la piedra matriz, de volver a sus orígenes queda bien expuesto frente a su destino desconocido.[18]

> quiero volver
> a aquella certidumbre,
> al descanso central, a la matriz
> de la piedra materna
> de donde no sé cómo ni sé cuándo
> me desprendieron para disgregarme (65).[19]

El joven habitante y su esperanza se convierte en el viejo y atormentado habitante sin esperanza. En la prosa poética de la selección XXIV el asombro frente al laberinto rocoso de Trasmañán, entre las grietas, estalactitas y promontorios se da mediante la larga prótasis[20] desarrollada en la gran tensión a partir del eco - "un aullido delirante, como venido de otro planeta" (69). Se mantiene la alta tensión por todo el largo párrafo. Aquí Neruda se une al estado de ánimo del poema XXIII con una curiosa reacción humana.

Frente a la posibilidad de regresar a su estado anterior de arena, piedra, o sal, el poeta-hombre opta por su condición humana e intenta sobrevivir como hombre entre otros hombres. El terror frente a la necesaria muerte evita la posible vuelta a la pura existencia de la piedra.

> Un largo escalofrío me recorrió clavándome a
> la arena de la gruta. Apenas pude zafar los
> pies, lentamente, como si caminara bajo el mar,
> regresé hacia la puerta de hierro de la entra-
> da. Pensaba durante el esforzado retorno que
> si miraba atrás me convertiría en arena,
> en piedra dorada, en sal de estalactita (69) 21

El hombre frente al ciclo vida→muerte→vida anhela volver a sus orígenes pero cuando enfrentado a la posibilidad, lucha por sobrevivir. Estas líneas resumen una actitud presente en la poesía de Neruda desde el Estravagario, una actitud contradictoria de querer volver y no volver, de querer ser el héroe y de resultar el cobarde.[22] El mundo pesadillesco le resulta escalofriante.

El vuelo fantástico de la prosa señala que detrás del terror a la muerte, el poeta la considera aún como necesaria. Se da cuenta desde el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra que la continuada existencia implica un cambio de forma. Por esta razón el poeta pide un laberinto subterráneo para regresar a los orígenes entre la no-forma ("mano de la sombra") y la forma ("piedra muda"). Es la promesa que tanto desea desde los primeros libros de este estudio y, a la vez, la gran frustración de los versos de la última estrofa del poema XXVI: "Yo sé, no puedes tú, nadie, ni nada, / otorgarme este sitio, este camino" (74). Su frustración se vacía en el braquistiquio - en la separación del ser del yo, del anhelo de desdoblarse sobre su ser y controlar este destino, "Sobremorir" sobre "sobrevivir". El continuum implica una participación en el ciclo bajo un cambio de forma auspiciado por una espera temporal, germinante y fecundante.[23]

> y si no busco, yo, sobrevivir,
> sino sobremorir, participar
> de una estación metálica y dormida,
> de orígenes ardientes (ib.).

Esta confluencia de vida, muerte, y destino es común a todo ser vivo. La geometría enterrada de las piedras preciosas refleja la perfección, el orden y la luz encontrados en la naturaleza. Las piedras merecen la consideración cla-

ra porque son superiores al "yo, mortal, perecedero" (80) de los hombres transitorios comidos por la sombra. El hombre transitorio perdido en sus actividades va hacia su final mientras las piedras participan en el fenómeno aparentemente negado al hombre.

> Hay que hablar claro de las piedras
> claras,
> de las piedras oscuras,
> de la roca ancestral, del rayo azul
> que quedó prisionero en el zafiro
> del peñasco estatuario en su grandeza
> irregular, del vuelo submarino,
> de la esmeralda con su incendio verde (79-80).

Es el deber del poeta insistir en el anuncio de una esperanzada salvación mediante el origen común de toda materia viva. El último poema del libro evoca la esperanza: "Allá voy, allá voy, piedras esperen!" (83) que se extiende a la visión optimista de una posible comunión: "Alguna vez o voz o tiempo / podemos estar juntos o ser juntos ..." (ib.). Al final del poema anuncia este destino:

> piedra seremos, noche sin banderas,
> amor inmóvil, fulgor infinito,
> luz de la eternidad, fuego enterrado,
> orgullo condenado a su energía,
> única estrella que nos pertenece (84-5).

El final del hombre es la piedra positiva, la victoria optimista más intensa y más cósmica que el "polvo enamorado" que anunció Quevedo.[24]

II. La celebración pétrea: el hablar claro de las piedras, el origen y la esperanza

A través de la intensa blancura del cuarzo de gran luminosidad duradera, el poeta inicia una serie de imágenes consideradas llamados a la fuerza vital que une a todos los seres vivos: "el erizo blanco / de las profundidades" (12), "el hijo de la sal que sube al cielo" (ib.), y el "azahar

helado" y "canón de la espuma", las formas conservadas según las leyes del tiempo. Se finaliza la unión entre el cuarzo y otros seres terrestres al compartir con el poeta su propia transparencia. El ojo del cuarzo que se abre es el mágico lente dentro del cual el poeta contempla el mundo pétreo.

El hablar claro de las piedras es una conversación que demuestra un amor total: "te amo como si fueras mi / novia, / como si fueras mía" (13). Se elabora una serie alrededor del adjetivo "recién" que, unido al sentido puro de "novia", subraya lo fresco, nuevo y virginal de una pureza "...recién lavada,[25] / recién azul celeste: / recién [caída] del cielo" (14). Lavada, celeste, y cielo son los eslabones de una pureza que vuelve a la nota de la novia en su dimensión ocular. Los ojos celestes, suaves, y penetrantes asumen la dulzura ligera de una almendra, recién liberada del árbol y la delicadeza tenue de una suave uña. El vehículo de la transformación turquesa - novia - ojo - almendra - uña - vuelve a novia cuyo significado conlleva la promesa de una unión más amorosa y más íntima:

> rompes la superficie
> de la tienda y del aire:
> almendra azul:
> uña celeste:
> novia (14).

Esta fuerza ocular une el poema dedicado a la turquesa al de la esmeralda cuyos versos consideran la piedra preciosa de color "inmensamente verde" (16) desde dos enfoques, el del ojo y el del centro. Estas características se cargan de gran potencia simbólica. El ojo único se proyecta a la vida infra-humana[26] y "centro" expresa la dimensión de "profundización infinita", el germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres.[27] Asume la esmeralda las proporciones de gran energía cósmica - "... era centro del cielo, / el centro del vacío" (ib.).

Se presenta la dimensión mágica de la esmeralda a lo largo de una pieza escrita en prosa poética. La ofrenda que

le hicieron a Neruda los poetas asume la proporción de una piedra celestial capaz de motivar grandes transformaciones dentro de la mente poética.[28]

> mi esmeralda ascendió, piedra celestial, hasta evadirse en el aire en medio de una tormenta que nos sacudió de miedo. (...). ... después de la ascensión de la esmeralda y desaparecida la tormenta, el espacio se pobló de mariposas temblorosamente azules que oscurecieron el sol envolviéndolo en un gran ramaje como si hubiera crecido de pronto en medio de nosotros atónitos poetas, un gran árbol azul (18).

La esmeralda levantada en los dedos[29] de los poetas se convierte en un ilimitado tema poético. Desde aquel momento el mundo poético y el mundo real coexisten en una prosa de gran ímpetu poético. Las "mariposas temblorosamente azules" (18) y "un gran árbol azul" (ib.) demuestran una transformación poética ya vista como recurso principal de este libro nerudiano. Al volver a Infancia y poesía nos encontramos con una misma técnica empleada cuando el poeta recuerda el sombrero que le regaló su padre en Temuco años antes.

> Este sombrero pertenecía a mi padre [un sombrero impermeable de color verde vivo] ... Esta vez llovía implacablemente y nada más formidable que el sombrero de hule verde que parecía un loro. Apenas llegué al galpón en que corrían como locos trescientos forajidos, mi sombrero voló como un loro. Yo lo perseguía y cuando ya lo iba a cazar volaba de nuevo entre los aullidos más ensordecedores que escuché jamás ... Nunca lo volví a ver.[30]

El espíritu de transformación de sombrero a loro se repite más de quince años más tarde con mayor maestría y fantasía por el poder móvil de la esmeralda.

El momento cumbre del hablar claro de las piedras ocurre en el poema dedicado al ágata.

> 1 Busqué una gota de agua,
> 2 de miel, de sangre: todo
> 3 se ha convertido en piedra,
> 4 en piedra pura:
> 5 lágrima o lluvia, el agua
> 6 sigue andando en la piedra:

7 sangre o miel caminaron
8 hasta el ágata (21-2).

Los primeros cuatro versos presentan el movimiento entre lo líquido y lo sólido mediante referencias a la dulzura de la miel, o la fuerza vital de la sangre, y a los orígenes ácueos de toda la vida. Sin embargo, los cuatro elementos miel, sangre, agua, y piedra se extienden. La imagen abarca, además del estado líquido o sólido, lo cromático y lo transparente que producen un color cuyos matices asemejan a los colores del ágata. A través de los versos 3 y 4 la transformación de lo líquido a lo sólido se logra con la última conversión en "piedra pura" (21). A partir de la construcción paralelística de los últimos cuatro versos Neruda consigue comunicar lo impreciso de tal transformación cuyo movimiento no se acierta con una sola palabra o metáfora. Así lo amargamente salobre de la "lágrima" se contrapone a lo dulcemente puro de la "lluvia" que en el transcurrir temporal se une a los otros elementos borrosamente percibidos en la formación del ágata. Lo salobre y lo dulce aún rigen en la dimensión de "sangre o miel" (22).

Los próximos doce versos repiten el mismo fenómeno a través de referencias a destrucciones y construcciones[31] que aclaran la ya citada formación inicial.

9 El río despedaza
10 su luz líquida,
11 cae
12 el vino a la copa,
13 arde su suave fuego
14 en la copa de piedra:
15 el tiempo corre
16 como un río roto
17 que lleva graves muertos,
18 árboles despojados
19 de susurro, todo
20 corre hacia la dureza: (ib.).

Los verbos indican una especie de movimiento destructivo mediante formas como "despedazar", "caer", "arder", "correr", y "llevar". La destrucción de la forma se lleva a cabo mediante una acción volcánica y gastadora: volcán y río, vol-

cán más río, río de lava, una transformación dentro de la transformación.

El movimiento del río hace añicos a la "luz líquida" del agua, miel y sangre. En el tiempo que corre como "un río roto" la acción volcánica se expresa en términos suavizadores del vino que cae a la copa. El vino es el fuego que cae convirtiendo las copas de los árboles en copa de piedra. El río roto asume las proporciones de un fluir volcánico que modifica todo lo que arrastra, que destruye construyendo hasta llegar a la dureza pétrea del ágata inmóvil, infinita e inmortal.

Del oscuro movimiento volcánico hacia la dureza, el tiempo vuelve a repartir la luz hasta que brilla el sol de nuevo.

21 se irá el polvo, el otoño,
22 los libros y las hojas
23 el agua: entonces
24 brillará el sol de piedra
25 sobre todas las piedras (22-3).

El movimiento temporal de las estaciones y de la edad, de una forma a otra, de libros a hojas, del pasado al presente, se proyecta sobre el futuro brillo fulminante del sol.

De este modo el continuum[32] surge mediante la forma definitiva del ágata:

VIDA ⟶	MUERTE ⟶	VIDA
agua	"El río	"... el sol
miel	despedaza	de la piedra ..."
sangre	..." hasta	hasta la línea
piedra	la línea 20	25

Cada transformación se anuncia según la puntuación de dos puntos (:)

(1) :"todo / se ha convertido en piedra, / en piedra pura"
(2) :"sangre o miel caminaron / hasta el ágata"
(3) :"arde un suave fuego / en la copa de piedra"
(4) :"entonces / brillará el sol de piedra / sobre todas las piedras" (22-3).

La celebración pétrea llega al destino del hombre mediante el poema VIII dedicado al ágata marina. La piedra azulosa posee facetas que semejan labios, bocas, besos, y ríos en una inmovilidad atemporal. De este momento eróticamente virgen, Neruda, el poeta en acecho, expresa el repetido proceso de esta transformación pétrea. Puede considerar el ágata desde los dos niveles opuestos de la temporalidad y de la atemporalidad, desde la inmovilidad y la movilidad. Los versos de la segunda estrofa corresponden a una correlación reiterativa y un paralelismo[33] que lo explica todo.

Yo conozco
el camino
que transcurrió de una edad a una edad
hasta que fuego o vegetal o líquido
se transformaron en profunda rosa,
en manantial de gotas encerradas
en patrimonio de la geología (28).

fuego A.	vegetal B.	líquido C.
b	"profunda rosa"	
c	"manantial de gotas encerradas"	
a	"patrimonio de la geología"	

La última estrofa se refiere a su íntima relación con los fenómenos naturales. El "fondo de las piedras" llega a ser el origen del hombre y de la piedra - el vientre y la entraña comunes.

Yo duermo a veces, voy
hacia el origen, retrocedo en vilo,
llevado por mi condición intrínseca
de dormilón de la naturaleza,
y en sueños extravago
despertando en el fondo de las piedras (ib.).

A través de un contacto onírico el poeta ve claramente los secretos ocultos, el origen y la esperanza de una inmortalidad mutua.

La profecía que aparece en el poema VII se refleja en el tiempo y dejará que la oscuridad secreta se convierta en luz dinámica. Se desenterrarán la "claridad radiante", la

"íntegra fortaleza de la luz / clausurada en lentísimo silencio" (26). El "golpe claro" y el "fulgor de las espadas" del séptimo poema surgen de nuevo en la exploración que existe entre el poeta (el hombre) y la vida pétrea. Se observan "ojos adentro" (ib.)en una parte, el centro cósmico (16) en otra, y el ojo inmóvil del agua (ib) en otra. Neruda no descarta la posibilidad de un origen común, lo acepta. Su deber de poeta es cantar a la oscuridad en busca de la luz interior: levantar "la cortina / del largo tiempo espeso" (36) para considerar los claros elementos que "aquellos ojos enterrados / vuelven a ser y ver" (ib.). Como el líquen cuya existencia depende de las rocas hay que considerar al hombre dentro de su relación con el resto de la realidad.

CAPITULO VIII

LA ESPADA ENCENDIDA Y LAS PIEDRAS DEL CIELO

[1]Esta y las demás citas están tomadas de Pablo Neruda, La espada encendida, (Buenos Aires: Losada, 1970). Lo subrayado de las citas es nuestro.

[2]Véase Estravagario, "Dónde estará la Guillermina?" p. 113.

[3]Las páginas 151-2 recuerdan la leyenda de una "ciudad encantada". El novelista Manuel Rojas escribió una novela con el título La ciudad de los Césares que pudo haberse inspirado en la misma cita que data de 1919.

[4]Véase los Cien sonetos de amor, números XV y XVI pp. 25-6 que establecen la misma referencia.

[5]Estos contrastes establecidos a base de palomas y huracán se aplican, como se ha sospechado en el elemento humano - Rosía y Rhodo.

[6]Véase el ritual de la purificación ya estudiado en Estravagario, Plenos poderes, y en el quinto tomo del Memorial de Isla Negra.

[7]Véase la musicalidad de nombres tales como Abigail, Teresara, Dulceluz, Blancaflor, Dorolesa, Petronila, etc.

[8]La estructura del libro y el orden de los episodios apuntan a un orden acronológico, una característica atemporal que tuvimos que volver a arreglar para poder mejor trazar la trayectoria del personaje atormentado.

[9]La cuestión del origen del castigo surge y el hablante hace una pregunta que, desde su posición atea, permanece existencialmente retórica: "quién o qué cosa, truenos o árbol o falso dios, / dictó de nuevo el castigo para los enamorados?" (29). El próximo poema "Sobrevivientes" dirige más interrogatorios a un aparente vacío sordo cuya única respuesta es el eco de la propia voz del poeta. Son preguntas gramaticalmente incompletas que no encuadran ni dentro de la elipsis ni dentro de una frase suelta. Surgidas del alma atormentada de Rhodo, brotan y mueren. Lo único estilísticamente cierto es un paralelismo que establece las posibilidades y subraya el no saber existencialista.

Qué había pasado en la tierra?
Es este último hombre o primer hombre?
En tierras desdichadas o felices?
Por qué fundar la humanidad de nuevo? (30)

[10]El tono desesperado de la incertidumbre aparece en "Lo fatal" de la Antología poética de Rubén Darío prologada por Guillermo de Torre.

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror ...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra ... (182).

[11]La misma insistencia sobre el destino recae sobre el poema "La sonata". Lo incierto de los orígenes oscuros de Rosía se expresa en una acción que yuxtapone el futuro desconocido al hipotético no saber de posibles hechos contrarios entre la felicidad y la desdicha.

[12]El tañido de la flauta expresa el dolor erótico y funerario que corresponde al sentido profundo del instrumento. Véase Cirlot, p. 215.

[13]Véase Seis calas de la expresión literaria española, p. 236. Lo citado es otro ejemplo de la correlación reiterativa.

[14]Véase los poemas LII y LX de La espada encendida.

[15]Véase "Las gaviotas ...," en Navegaciones ...,p.61.

[16]Véase "Aguila" (II, 677) en Arte de pájaros.

[17]Véase "Oda a mirar pájaros" (I, 1114). La observación meticulosa es lo mismo.

[18]Véase Arte de pájaros, "Aguila", (II, 677).

[19]Véase Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 65.

[20]Amado Alonso, Poesía y estilo en Pablo Neruda, p.118.

[21]Siempre visto como aporte desde el poema XVIII.

[22] El poema LXV inicia la metáfora de la erupción como un parto doloroso. Así el gerundio "sufriendo" continúa la misma idea.

[23]Se encadenan las acciones destructivas en un constante recuerdo de lo que lo acompañará siempre: consumir, quemar, derretir, carcomer, arder, romper, caer.

[24]Véase los poemas II, III, VIII, IX y X que consideran o aluden a la misma materia.

[25]En un capítulo dedicado al materialismo dialéctico I. M. Bochenski anota: "La materia se halla en evolución constante y en esta evolución se van formando seres cada vez más complicados: ... La evolución ... es ... lineal y, ciertamente, en un sentido optimista: lo último es siempre lo más complejo, y esto se identifica con lo mejor y superior (...) (88).

[26]A continuación anota Bochenski: "Pero esta revolución consiste según ellos, en una serie de revoluciones: pequeños cambios cuantitativos se van acumulando en la naturaleza de cada cosa; surge una tensión, una lucha y, en un determinado momento, los elementos nuevos se han hecho ya lo suficientemente poderosos para romper el equilibrio, ..."(ib.).

[27]Véase J-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 77.

[28]Véase los poemas IX y X que esbozan el mismo concepto del amor humano en toda su dimensión cuyo antecedente se encuentra en los sonetos XLIV y LXVI de los Cien sonetos de amor, pp. 56 y 81.

[29]Véase el poema XII que insiste en los mismos términos originados en la Biblia al referirse a Eva (La espada...).

[30]Véase también los poemas IX, X, XX, XXII, y LV.

[31]Una actitud parecida a la del amor de los Versos del Capitán y de los Cien sonetos de amor.

[32]El amor salvaje lleno de duda, celos, odio y amor mutuos pasa a ser el asunto principal de "Las flores" cuyos verbos reflexivos responden a las normas ya establecidas de conducta contradictoria: amor/odio; actividad/pasividad; entrega/lucha; ternura/salvajismo a través de verbos de esta misma índole: "desearse / lograrse / destruirse"; "arderse / romperse"; "enmarañarse / perseguirse / odiarse"; "buscarse / destrozarse de amor"; "temerse / maldecirse / amarse"; "morderse / besarse / arrastrarse". (24).

[33]Medio de escape hacia la salvación empleado en este poemario en un claro sentido homérico en cuanto a la idea del retorno odiseico a los nuevos comienzos. Véase también los poemas XLIII, XLVII, LVIII, LXXII, LXXIII, LXXX y LXXXI que hacen la misma alusión en La espada encendida.

[34]Véase Plenos poderes, p. 65.

[35]
Se fragua el pórfido, el insecto
trepa y extiende alas recientes,
la larva rompe una estructura,

se desarrolla el animal.
Las plantas se tragan la luz,
la humedad se aproxima al fuego,
se amalgaman los minerales,
aparece el sol escarlata,
saca el ciervo su monarquía
a relucir entre las hojas
y un susurro de crecimiento
llena de música la tierra (21)

[36]Véase La Barcarola, "Te amo", p. 9 lo que comunica el mismo sentido de la unidad del ser frente al tiempo y frente a los límites: "Amante, te amo y me amas y te amo: / son cortos los días, los meses, la lluvia, los trenes: / Son altas las casas, los árboles, y somos más altos."

Las piedras del cielo (1970)

[1]Otros inventarios ya estudiados se encuentran en Las piedras de Chile y Una casa en la arena.

[2]Esta y las demás citas de texto provienen de Pablo Neruda, Las piedras del cielo, (Buenos Aires: Losada, 1970) y lo subrayado de estos versos es nuestro.

[3]Hernán Loyola, "Itinerario de Pablo Neruda", Anales de la Universidad de Chile, p. 22.

[4]Véase Las piedras de Chile, "Soledades", p. 24.

[5]Véase Estravagario, "Las viejas del océano", pp.76-7.

[6]Véase Infancia y poesía (I, 26).

[7]Véase los poemas VI y IX de Las piedras del cielo.

[8]Véase los poemas VII y X del mismo texto.

[9]La profecía se explicará más adelante.

[10]Véase el poema II de Las piedras del cielo.

[11]Véase "El cazador en el bosque" y "Oh tierra espérame" en el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra.

[12]Véase "El vacío", "Las manos negativas", "El viajero", "Ausentes", "El hijo de la luna", "Cerca de los cuchillos", "Son preguntas", y "El golpe" de Las manos del día.

[13]Todo este poema XVII es un eco de muchos de los sonetos de Quevedo sobre la muerte. Entre ellos se encuentran los memorables versos siguientes" "en viviendo, cayó en tie-

rra" (26), "Fue sueño ayer, mañana será tierra" (ib.), "Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución con que me advierte / cuán frágil y cuán mísera, cuán vana" (24). "En el hoy y mañana y ayer junto / pañales y mortaja" (27). Las citas provienen de Francisco de Quevedo, Poesía, (Ebro: Zaragoza, 1970).

[14]Véase el poema XX que vuelve a la misma utilidad de las piedras expresada dentro de una dimensión más universal - la de la cordillera"Planetaria" (58).

[15]En rigor al emplear el nombre Pedro el autor subraya tanto aquí como en Las piedras de Chile el origen común de toda vida.

[16]Véase Las piedras de Chile, p. 45.

[17]ibid., pp. 9-10.

[18]Véase de Las piedras de Chile "Yo volveré", "La estatua ciega", y "El caminante". Del primer poema se cita:

> aquí buscad, buscadme,
> porque aquí volveré a ser el movimiento
> de agua de
> su corazón salvaje
> aquí estaré perdido y encontrado:
> aquí seré tal vez piedra y silencio (61).

[19]Las notas de este poema surgen de nuevo a través de los versos del poema XXV. A través de relaciones incompletas entre uva→vino, el poeta se remonta a los orígenes de todo: hombre - uva - vino o, mejor dicho, la piedra. La piedra o centro de toda movilidad contiene el germen de todo y busca movimiento y expresión en el hombre simbolizado por "el beso de la piel humana" (72). A través del adverbio "antes" se subrayan los orígenes que anteceden cualquier transformación

> Aún antes de nacer el vino claro
> adentro de una piedra
> busca circulación, pide palabras,
> entrega su alimento misterioso,
> comparte el beso de la piel humana: (ib.).

[20]Véase nuestro estudio de Una casa en la arena que considera en mayores detalles tales términos.

[21]En su libro Persona non-grata, Jorge Edwards describe el Neruda enfermo en París como un hombre con dificultad para caminar. Tal divulgación subraya el origen y, quizás, el impacto emocional de tal cita además de su valor simbólico del descenso al Hades en la manera del clásico Orfeo.

[22]Véase Estravagario, "Muchos somos", pp. 57-8).

[23]Véase el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra.

[24]Véase el soneto "Amor constante más allá de la muerte" en Quevedo Poesías, p. 25.

[25]Véase Plenos poderes, Memorial de Isla Negra, y La espada encendida que también contienen poemas de esta misma índole.

[26]J-E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 351.

[27]ibid., p. 133.

[28]El procedimiento esbozado puede interpretarse como una breve arte poética.

[29]El dedo es una de las fuentes principales de la palabra poética escrita.

[30]Véase Infancia y poesía, (I, 29-30).

[31]El poema IX también implica que la creación de la piedra se compone de grandes movimientos antagónicos entre una constante creación y destrucción. El polisíndeton de los versos iniciales señala tal movimiento a base de fuerzas opuestas regido por el tiempo. El fuego, el humo y la ceniza de la destrucción se contrapone al oro y a la plata de la creación a través del tiempo-silencio. El producto final es el topacio cuya amarillez se debe a la acumulación de elementos productivos como "colmena" y "abeja" que contribuyeron a su formación. El color y la belleza de la "miel congelada" (32) vista en su "día de oro" (ib.) logran la tranquilidad reverberante del pálido topacio, la "iglesia mínima" en la perfección de una flor vuelta roja y anaranjada interpretada como distintos matices del amarillo intenso.

El mismo correr hacia la dureza se advierte en el génesis de las "piedras ardientes" del poema XI cuya base sigue siendo las fuerzas antagónicas de destrucción y construcción: lo caluroso y lo frío, el pasado y el presente, lo móvil y lo inmóvil todo cuidadosamente organizado según el movimiento temporal:

> Del estallido a la ruptura férrea,
> de la gruta al camino,
> del sismo al fuego, al rodamiento, al río,
> se quedó inmóvil aquel corazón
> de agua celeste, de oro (33-4).

Su turbulento génesis proporciona una inmortalidad que se compartirá con el hombre en la luz de la eternidad.

[32]Al final del poema XIV la participación en el continuum se expresa a partir del verbo seguir cuyo presente continuativo se basa en el gerundio "rodando" (40) que parece librarles de todo vínculo finito.

[33]Véase Alonso y Bousoño, Seis calas ..., pp. 69-70.

RECAPITULACION Y CONCLUSIONES

A través de las páginas de este estudio hemos intentado presentar de manera casi exhaustiva el panorama completo de la etapa poética del chileno-universal que se extiende desde el Estravagario (1958) hasta el Premio Nobel (1971). Ha sido nuestra labor explorar este universo poético y el resultado son las páginas anteriores cuyos ocho capítulos se han ajustado a las cinco direcciones que me parecen encuadrar su poesía:

I. La inquietud metafísica entre la angustia y la esperanza

La inquietud metafísica entre la angustia y la esperanza toca diversas zonas de la idea del ser en el mundo contemporáneo cuya contradicción, impotencia e incapacidad, reduce al hombre a ser simultáneamente vivo y muerto, todo y nada, alguien y nadie, valiente y cobarde, ausente y presente: es decir, una víctima del desgarrador no saber existencialista. Sujeto a tales contradicciones, el poeta se dirige a su prójimo y se identifica totalmente con el ser mortal, finito e imperfecto. Luego reconoce la diferencia esencial encontrada en lo puro, lo constante y lo imperecedero de una naturaleza ordenada perfectamente.

La poesía de esta dirección es un anhelo de trascender el movimiento hacia la caída a la muerte y a la nada. El intuir en el por qué de la existencia conduce a una soledad del incomprendido que busca explicaciones a través de "más comunicaciones, otros lenguajes, otros signos" en la elementalidad de la existencia (Estravagario, "Bestiario" p. 162).

Al no poder encontrar esta elementalidad, Neruda cae en la angustia del tiempo y de la muerte, señal de la debilidad y la impotencia del hombre temporal. Entre lo roto, lo

gastado y lo desvencijado,el hombre finito e invernal se encuentra rodando hacia abajo a través de los días y las noches, los segundos y los minutos, los años y las estaciones, las semanas y los meses simultáneamente presentados bajo una luz, ora brillante, ora desteñida siempre dentro de un vacío sofocante.

Esta reflexión de la interminable dimensión de la muerte sin fin ni esperanza va dirigida también a los objetos inanimados creados, usados y gastados por la mano del hombre, un objeto siempre hecho inmortal por el ser mortal. Esta ironía pasa de la resignación pasiva a una verdadera emoción de un hondo dolor metafísico frente a la imposibilidad de recobrar el tiempo perdido. Por esta razón, el poeta se siente en una atmósfera impregnada de tristeza y melancolía frente a la edad y a la vana espera de "un sol" y "otro sol" (Las piedras de Chile, "Naufragios", p. 19) y de una oleada de simultáneas construcciones y destrucciones en movimiento de la oscuridad a la luz y de la vida a la muerte. Otros ejemplos de la misma simultaniedad de vida y muerte son partos y muertos, ausencias y presencias, ser y no ser. Este trasfondo melancólico encuentra su expresión en términos de una ausencia silenciosa interrumpida por el zumbido de las moscas y el caer de la lluvia. Aquí Neruda se ve como el niño perdido y su cosmovisión es de gran soledad y enajenación que recuerda el mundo de Crepusculario y las Residencias. La existencia se configura en términos negativos cuyo vacío marca el adiós a la juventud recordada y al otoño del momento. El lamento del ser deshabitado nutrido por el dolor del nunca jamás, se dirige a recuerdos de la España anterior a la Guerra Civil, al Temuco de la primera juventud, y al Asia de la dulce Josie Bliss proyectados de nuevo frente al no-saber del futuro incierto, la "oscura hora" anticipada en la soledad de su propio invierno. La muerte y la inmortalidad ya no pertenecen únicamente a la poesía sino a la realidad personal del poeta. Por esta razón el hombre se siente arrojado contra el espejo que reflejará su imagen final. Así en "Cita de invierno" del

cuarto tomo del Memorial de Isla Negra los términos puestos casi en una serie trágica asumen un ritmo que marca los segundos hacia el adiós final: muertos, abajo, triste, ciego, olvido, y por fin "aquel frío de la muerte" (56) seguido del corazón muerto y pétreo (Memorial de Isla Negra V, "Se amanece", p. 25). Su canto se dirige a lo abandonado, lo olvidado, lo roto y lo muerto de las Residencias.

Frente al tiempo es la forma humana la que se desmorona mientras que las flores, los mascarones, las piedras y las ciudades perduran y cambian "gestando y encendiendo", "matando y creando" (II, 748). El pesimismo de nunca poder volver al tiempo perdido se expresa "como una moneda / que ya no se acepta en la tienda, que brilló y consumó su tesoro" (La Barcarola, "Serenata de Paris", p. 36). Reaparecen zapatos, almacenes, cinematógrafos, sombreros, jabones, cacerolas, obispos, relojes, espejos y sacos que señalan la calle existencialista sin salida y la rebelión total del hombre dirigida hacia el más allá: "Oh bodegas que se atiborran de cemento: yo cierro los ojos: / son los huevos de Dios estos sacos terribles que siguen pariendo / este mundo" (La Barcarola, "Corona de archipiélago para Ruben Azócar", p. 58). Neruda, el hombre, se encuentra en el vórtice de un torbellino invernal cuya negrura es multidireccional y espiral hacia dentro y hacia fuera.

Por dentro, en el nivel personal, el Neruda finito está insatisfecho de no poderlo hacer todo a lo largo de una vida que se escurrió entre los dedos de la mano. El anhelo de dominar toda la creación en sus niveles múltiples se revela en "no tuve manos" (Las manos del día, p.8), "no hice ..." (Las manos del día, p. 10) y en una confesión "in extremis" frente al obrero, "no hice nada" (ib.). Anhela otro tacto para lograr una participación más directa en la esencia de las cosas. Quisiera, a lo largo de Las manos del día, "infundir" o construir, fabricar, formar, brindar, golpear, cubrir, esculpir, pintar, sacudir, manejar, labrar, cortar, componer, remendar, completar, dejar, alcanzar, poseer, tocar,

entrelazar y, por fin, despedir. Las manos le alejan más de sus raíces, de su mundo y del otro. Sirven únicamente para la perpetua despedida. El poeta llega a dudar de su propia existencia y concluye que nunca fue nada ni nadie sino un no-ser arrojado hacia la ceremonia sombría de la muerte. En el nivel exterior, el hombre, "pecador pequeñito", habita un mundo moribundo y se mueve entre materia inestable sujeta siempre a transformaciones que conducen a la caída. Salido de la cáscara, el hombre ve que su existencia se concentra en el adjetivo "perecedero" (Aún, p. 43). Esta es la tragedia del ser débil que se encuentra tambaleándose entre la vida y la muerte, entre "persistir" y "perecer" (La espada encendida, p. 94). Son las palabras claves de su peregrinaje de guerra en guerra, de ausencia en ausencia, de incertidumbre a incertidumbre, y de la angustia a la desesperación.

El movimiento de la angustia a la esperanza mediante una vuelta a las raíces del canto ocupa la segunda parte de nuestra primera dirección. Filosóficamente, la angustia y la esperanza se nutren una de otra y de este modo siempre habrá una transición entre los dos puntos contrarios. En Estravagario la satisfacción del poeta con las cosas de la tierra hace una esperanzada sobrevivencia. Es la naturaleza el alivio de que tanto precisa el hombre cansado de su constante angustia. A través de lo terrestre el poeta experimenta el movimiento simultáneo y cíclico del continuum elaborando a lo largo de muchas de las selecciones de Navegaciones y regresos, según las raíces, la geografía dispersa y la alegría de la total compenetración e interacción de hombre y tierra. Es una compenetración que llega al nivel personal en los Cien sonetos de amor y en La espada encendida. Queda establecida en los últimos de los Cien sonetos de amor la feliz aceptación de la muerte ontológica que inicia el proceso inmortalizador, el regreso a la sustancia original. Este mismo movimiento se elabora a lo largo de una situación de la sobrevivencia llevada a la dimensión cósmica en La espada encendida. Las piedras de Chile elabora la vuelta a las raíces comunes

al llevar la piedra a proporciones divinas para, luego, extenderlas al espacio total del panorama celeste y terrestre. Frente a este origen común, el poeta vuelve a las raíces libertadoras. En esto lo grande y lo pequeño, lo transparente y lo concreto, lo terrestre y lo marítimo, señalan una intemporalidad frente a la amenaza de lo mutable ("yo volveré",p. 61). A lo cataclísmico y a lo volcánico el poeta propone un regreso a la vida activa: "crecerá más de una flor, más de un pan, más de un hombre / de las mismas raíces olvidadas del miedo" (Cantos ceremoniales, "Cataclismos", p. 81) y, más adelante, la conclusión feliz, "existiremos" (ib., p. 83). En otra parte la transición se logra al pasar el hablante de testigo pasivo a participante activo. Expresa un deseo de participar en los secretos, en los placeres, y en los dolores naturales y reflexiona que para el hombre la muerte es necesaria, un paso hacia la reintegración al continuum cíclico que nace, destruye y continúa. En el nivel humano es la persistencia hacia la trascendencia; el Hombre externo y colectivo frente al hombre individual; el Hombre imperecedero que sobrevive los cataclismos y que nunca llegará al fin de la fiesta. Este es el hombre que se une al fluir rápido y sucesivo del ser que nace, muere, y vuelve a nacer, el ser inmortal fundido a su labor y confundido con la naturaleza mediante su habilidad de "contar, percibir y prolongarse" (Memorial de Isla Negra, III, "Partenón, p. 103)[1].

Con esta "plenitud del alma" (Memorial de Isla Negra, II, "Pleno octubre", p. 108) en la "estación esencial" (Memorial de Isla Negra II, "Deslumbra del día", p. 111), el poeta se convierte en el receptor de toda la existencia, de todos los dones germinantes de la tierra y del mar. Este optimismo es la fuente del continuum del cuarto tomo del Memorial de Isla Negra: "y cantando se rompe y continúa" (25). Esta esperanza es la "lanza vencedora" (ib.) que invita la entrada del poeta al ciclo de la inmortalidad. En el útero verde del bosque sagrado la nueva vida se engendra en la muerte mediante un procedimiento tan secreto[2] que el poeta recibe solamen-

te indicios parciales que no dejan vislumbrar su totalidad pero que estallará en toda su gloria multiforme en su poesía.

Florece el antropocentrismo: "yo pertenezco a la fecundidad / y creceré mientras crecen las vidas" (39). Las "operaciones de la continuidad" conducen al ciclo eterno vida-muerte-vida que aparece bajo distintos términos sinónimos: vida-muerte-desarrollo (Arte de pájaros, II,675), nacen-mueren-duran-palpitan (ib.), luz-oscuridad-luz (Una casa en la arena, II,741), y "Nacer otra vez" (La Barcarola, "Terremoto en Chile", p. 26). Otros versos anuncian una total resurrección de vida, amor y poesía: "yo duermo hecho noche, hecho niño o naranja, / extinto y preñado del nuevo dictamen del día" (La Barcarola, "Corona de archipiélago para Ruben Azócar", p. 54). Neruda demuestra una comprensión del continuum que es un resultado de su penetración: "algo de ayer que quedó en el día de hoy" (Las manos del día, p. 93), es decir, VIDA $\overset{\text{muriendo}}{\text{viviendo}}$ VIDA. El poeta ve el constante nacer de la naturaleza que le impone el descubrimiento de secretos y universos nunca contemplados (véase Las piedras del cielo,"Poema VIII", p.28) o el mundo maravilloso de la feliz transformación (Fin de mundo, "Abejas II", p. 80, "La Rosa del Herbolario", p. 84, y "Agua", p. 83).

Todo conduce a los versos de Aún, donde la identidad cósmica deja que el poeta trascienda todas las cosas. Neruda es piedra, ráfaga, ola, incendio, niño, manzana, anciano. La suya es una poesía de reconciliación entre los hombres y las cosas (Aún, "XXVI", p. 73).

De la primera dirección se puede concluir que el movimiento de la angustia a la esperanza, de la sombra a la luz, de la muerte a la vida, se concibe a través de una serie de oposiciones llevada a cabo por el poeta en su nueva fase poética. Frente a la frustración de los límites, Neruda propone la infinitud; a la desesperación la victoria; al tiempo y a la muerte la eternidad de las raíces de su canto; a lo inerte lo fecundante y germinante; a la contradicción e incomunica-

ción la total comprensión del destino; a la soledad y enajenación la solidaridad; al hombre impotente e individual la colectividad; al dolor del sujeto perceptor y testigo la paz del sujeto creador y participante.

II. El amor

Durante el transcurso de los trece años que abarca nuestro estudio, la dirección del amor se divide en cuatro momentos distintos: 1. el amor familiar, 2. el amor dirigido a las amistades, 3. los amores sentimentales anteriores a Matilde Urrutia, y 4. el florecimiento del gran amor otoñal, Pablo y Matilde.

1. El amor familiar

En el primer tomo de Memorial de Isla Negra el amor se dirige hacia el padre y la mamadre. Neruda claramente recuerda las primeras manifestaciones del amor dentro del ámbito familiar. La mamadre encuentra su expresión en términos como "tímida frescura", "lámpara menuda", mujer humilde "vestida de pobre trapo oscuro" (19). La visión de la mujer es una de las más completas de la poesía nerudiana. El padre, José del Carmen Reyes, es el duro patriarca, el ferroviario de movimientos bruscos capaz de animar el ambiente de todo lo que le alcanza. La visión del padre se junta a otros recuerdos que van desde la Tentativa del hombre infinito hasta el Estravagario.

2. El amor dirigido a sus amistades

En Navegaciones y regresos el término amor se bifurca para incluir referencias directas a dos escritores contempo-

ráneos suyos: Louis Aragón y Ramón Gómez de la Serna. En un canto a la amistad, el poema "A Louis Aragón" logra expresar la fraternidad infinita, multiforme y sin fin. Inspirado también por el profundo sentimiento de la amistad y, además, por su grandeza de escritor digno de la esencia mágica del arte es el poema dedicado a Gómez de la Serna. En Plenos poderes, Neruda vuelve a la amistad y la personifica en dos hombres más: Asterio Alarcón y Acario Cotapos: aquél, viejo cronometrista del puerto de Valparaíso y éste, músico capaz de ennoblecer el universo. La relación entre dos amigos se estrecha más en la óda dedicada al músico chileno de cuya obra creadora Neruda ve y celebra las líneas paralelas de su empeño común de traducir las fuerzas y los símbolos vitales en un arte ennoblecedor de la naturaleza.

En busca de la expresión madura del sentimiento, Neruda, en el segundo tomo del Memorial de Isla Negra, se dirige al amor especial que existe entre los compañeros que formaban parte del ámbito juvenil durante el período 1921-1932. Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Alberto Rojas Jiménez, Raúl Fuentes-Besa, y Homero Arce, secretario del poeta. Se unen al mensaje especial de los siguientes versos: "no hay caminos oscuros / con un buen camarada de camino" (44). En uno de los últimos momentos del quinto tomo del Memorial de Isla Negra el amor se refleja en la bondad de los que le ayudaron durante el oscuro período de fugitivo. Toda referencia a esta amistad se reduce a un solo nombre: Amadeo, un hombre para quien "la claridad se convirtió en desdicha" (88) todo por brindarle ayuda al poeta.

3. Los amores sentimentales anteriores a Matilde Urrutia

El segundo tomo del Memorial de Isla Negra considera el amor entre el erotismo y la amistad. Terusa, la mujer-tierra entregada al amor "de los puros cuerpos extendidos" (10)

es el asunto del amor "de la primera luz del alba". Desde este amor inocente, Neruda llega al cauce erótico en el amor rápido y múltiple de la ciudad. Rosaura es esta pasión ardiente que dejó huellas imborrables en la vida del poeta. Ella es su refugio y tormento en una hostilidad que rodea al poeta joven. El florecimiento del apetito erótico se distribuye entre seres y ciudades, entre Rosa, Lina, Carmen, Rosaura y Albertina, entre Santiago y Rangún.

El tercer tomo del Memorial de Isla Negra trata del amor al prójimo y a la geografía de su "pobre pobre patria oscura" (91), con la alegría y el goce, la tristeza y el dolor de un "amateur del mar" y de la tierra (II,1073). El recuerdo de Asia vuelve a evocar a un amor que influyó tanto en su vida de adulto, el de Josie Bliss. Un amor resumido en los términos de amenaza y blasfemia pertenece a un ser cuyo destino le es desconocido. A través de los años ella se convierte en "la dulce Josie Bliss" (74), la que animó tanto su estancia en el Este, el anclaje en la soledad y la eterna presencia que sigue influyendo en el contraste amor-martirio, cuyas "lanzas" y "espadas" hieren y duelen todavía.

Delia del Carril aparece rodeada de vocablos de gran luminosidad en el cuarto tomo del Memorial de Isla Negra. Esta es otra manifestación del amor intenso visto como medio de salvación en un mundo hostil. Explora Neruda su bondad y ternura a la vez que la contempla como el aroma de una rosa ya no presente físicamente que perfumaba la tristeza de los años de guerra. El final de aquel amor es "una forma amarga de nacer" (77). Este nuevo nacimiento es la actividad continua y productiva de una fecundación feliz cuya nueva flor es Matilde Urrutia. Este nuevo amor destiñe los acontecimientos dolorosos del pasado. En el canto a Matilde la memoria recorre la historia de su amor y de su victoria sobre todo obstáculo.

4. El florecimiento del gran amor otoñal, Pablo y Matilde

Matilde Urrutia, la mujer-greda, la personificación de su Sur y de sus raíces, la unión de lo exótico y de lo erótico se celebra a través de los términos positivos de Estravagario: arbolito, avellano, sur, agosto, panadería, escabeche, suculenta, piano que ríe, aroma de hojas quemadas, fragancia de frutillas, y secretos perfumes. Además la ve en términos de una victoria por encima de toda temporalidad. La eterna compañera del poeta, fuente de su propia trascendencia, se convierte en el celebrado amor otoñal extendido sobre la tierra y sobre el mar. En Navegaciones y regresos Matilde es un amor que rejuvenece en la escala de las emociones y, por ende, en su expresión poética. Es su luz en la oscuridad ciega de la vejez desesperanzada ("Oda al buen ciego"). El gran libro de amor de esta etapa es Cien sonetos de amor cuya división corresponde a los varios matices sentimentales dentro de cada sección: (1) Mañana, o el encuentro feliz cuya presencia y extensión simbólica parece resolver la inquietud metafísica de tiempo y muerte; (2) Mediodía, o el sentido total de un amor que une y confunde a los dos en "un solo pan", "una sola gota de luna", "dos sombras que se reúnen" (60) capaces de sobrevivir hacia la inmortalidad; (3) Tarde, o la vuelta a un clima reflexivo y triste de la incertidumbre y de la ausencia; (4) Noche, o la concisión a un sólo tema básico: el movimiento desde la angustia hasta la esperanza. La nota triste se transforma en una serenidad frente a la sobrevivencia más allá de la muerte. El regreso a la tierra se establece en una germinación eterna de sustancias vivas. Así es que la muerte es una liberación y el amor la vence llenando de colores y vibraciones el mundo. El amor de Matilde es tranquilo y la sencillez profunda de la expresión lo refleja: "cántara del territorio" (Arte de pájaros, II, p. 716). Es un amor que se proyecta hasta la eternidad en

los episodios de La Barcarola, la nueva declaración de amor mutuo entre el poeta y su amada. Sin Matilde su canto no puede continuarse. En otra parte, este amor vacila entre el sufrimiento de la separación y el goce del encuentro que conduce a la felicidad de la total identificación entre tierra y mujer. Matilde queda transformada en la energía que une al poeta a la fertilidad y a la inmortalidad de la tierra.

La dimensión épico-mítico-cósmica de este amor surge a través de muchas de las selecciones de La espada encendida. Rosía es la mujer nerudiana, símbolo de todas las mujeres bienamadas de su poética y Rhodo, el hombre infinito nerudiano. Juntos son el mismo ser único parte y partícipe de la naturaleza. Su destino es interdependiente: su amor garantiza la vida y su odio la destrucción y la muerte. La relación entre los dos se funda en un erotismo y una conducta contradictoria proyectada hacia la trascendencia.

A través del amor, Neruda/Rhodo encuentra su mejor argumento contra la muerte. La mujer-greda es su mundo y el amor una manera de sobrevivir. El poema XLIX se reduce a tal simbolismo: brazos-enredaderas; senos-lunas; vientre-orîgen; sexo-raîz marina; piernas-nubes; caderas-dos guitarras del nuevo canto; y los dedos de los pies - su sustento (85).

III. El retrato autobiográfico

La autobiografía se advierte a través de los libros de nuestro estudio. En Estravagario los poemas de índole autobiográfica se organizan a lo largo de cuatro puntos de orientación: (1) la organización de sus pensamientos hacia una voluntad memorialista del otoño: lo difícil que es recordar a través del tiempo pasado entre lo móvil y lo inmóvil, lo constante y lo contradictorio, lo vago, lo impreciso y lo concreto; (2) el florecimiento del recuerdo, de lo disperso a lo concreto, de las ocurrencias variadas y acronológicas ("Itinerario", p. 102) y la determinación de "arreglar mis cosas" (ib., 105) a lo concreto de los recuerdos que se ex-

tienden desde la infancia ("Dónde estará la Guillermina?" y "Sueño de trenes"), la estancia en el este ("Regreso a una ciudad", "Sobre mi mala educación", "La desdichada"), y los dolores de adulto ("Cantasantiago") hasta la vuelta sentimental al sur en busca de la inspiración poética ("Balada"); (3) el poeta frente a su empeño: el cansancio emocional de ordenar los recuerdos o de elaborar uno solo. El caos laberíntico de pensamientos borrosos y vagos, de evocaciones parcialmente materializadas, de acontecimientos y seres inasibles es la causa del "cierto cansancio" (38) de alma; y (4) el Neruda de hoy: reflexiones sobre su situación actual frente a la salud ("Laringe"), el amor ("Pobres muchachos", "Por qué se fueron") y frente a la crítica ("Tráiganlo pronto").

En Navegaciones y regresos se notan estas mismas tendencias distribuídas a lo largo de cinco series de alusiones: (1) Alusiones vagas e incompletas cuyo significado queda enmascarado y nunca visto en su totalidad ("Oda a la mesa", p. 88); (2) Alusiones esporádicas que señalan cierta acción o decisión de gran impacto sobre su vida (los largos viajes de regreso a Chile); (3) Alusiones que brotan desde un fondo anecdótico que refiere la relación entre el poeta y su mujer ("Al buen ciego", p. 137); (4) Alusiones a la autoreferencia a través del sufrimiento del yo adolorido al regresar a su país ("A Chile de regreso"); y (5) la elaboración de recuerdos que se extienden de lo más remoto de la infancia a lo más reciente del otoño.

Después del interludio amoroso de los Cien sonetos de amor, de la poesía comprometida de Canción de gesta, de la onda metafísica de Las piedras de Chile, el autorretrato se revela en Cantos ceremoniales a través de dos maneras que se mantienen separadas y que, luego, se confunden en parte: (1) la meditación metafísica del poeta otoñal frente a su presente y a su pasado y (2) la precisión de ciertos eventos autobiográficos que forman un preámbulo del Memorial de Isla Negra. Sobre el trasfondo de un escenario iluminado por la "luz más antigua" (65) el poeta recuerda los símbolos naturales que

apuntan a la transitoriedad del hombre. Las estaciones y sus colores conducen al otoño y al invierno. Y allí, entre lo agridulce y lo penumbroso, el poeta graba su autorretrato del avance del tiempo cuyo torbellino le impulsa a concluir: "nunca estuve donde estuve" (110).

La precisión hacia ciertos eventos luego incorporados al Memorial de Isla Negra encuentra su cauce en los primeros contactos con la literatura de "El sobrino de Occidente", en la creación de un doppelganger basado en los hilos paralelos entre la vida de Lautréamont y Neruda ("Lautréamont reconquistado") y el triste recuerdo del exilio capaz de convertirse en poderosa materia poetizable ("La insepulta de Paita").

Plenos poderes representa la línea autobiográfica distribuída en dos momentos: (1) hacia la eventual ordenación de su obra en el Memorial de Isla Negra y (2) alusiones a ciertos momentos autobiográficos. Del primer movimiento se establece la necesidad del ensimismamiento "para entrar / para volver a la ciudad perdida" (54). El poeta busca aquellas raíces en sí mismo y en "Los nacimientos" concluye que todo lo que tiene que ver con la vida se conserva en la memoria aunque sea en forma incompleta y, en parte, inexacta. La vida se carga de detalles pero es la vaguedad del principio y del fin lo que inquieta al poeta que busca una poesía cíclica basada en las experiencias del pasado y las exigencias del futuro. El segundo momento, el más cercano a la publicación de Plenos poderes puede reflejarse en "A la Sebastiana", la casa construída en Valparaíso, la expresión del optimismo, de la alegría y del amor de su otoño.

El Memorial de Isla Negra marca las distintas épocas de la vida del poeta desde la juventud hasta 1964. Los cinco tomos en parte acronológicos forman un inventario que deja vislumbrar el florecimiento cada vez más creciente del ánimo otoño-invernal e intimista del poeta.

"Donde nace la lluvia" define la atmósfera sentimental más íntimamente relacionada con el poeta: la lluvia penetran-

te que forma parte de sus sentimientos junto a los amores, los dolores, la muerte y la condición humana. Cronológicamente el libro abarca el período desde los primeros recuerdos de la infancia hasta su separación de los bosques y los ríos para empezar su vida estudiantil en Santiago, una esencial mutilación del joven Neruda debido a la pérdida de su paisaje natal. Esta vida estudiantil se detalla en "La luna en el laberinto" que incluye la época de Santiago y la vuelta del Oriente en 1932, once años importantes en cuanto al desarrollo espiritual y poético del hombre.

La orientación biográfica del acronológico tercer tomo, "El fuego cruel" se dirige hacia dos momentos: (1) el trayecto entre la vuelta a Chile, la Guerra civil española, su largo exilio y una vuelta al período del Este cuyo centro es Josie Bliss y (2) un momento de meditación intimista dirigida a lo metafísico y a su prójimo ("Escrito en Sotchi").

En los dos últimos libros del Memorial se advierte una intensificación del autorretrato a través de un concepto del ser como una suma de experiencias pasadas proyectadas al futuro. Así en "El cazador de raíces", que abarca el mismo período que el tercer tomo, la meditación es de una confluencia entre el pasado y el presente con una amplia visión de las raíces de inmortalidad encontradas en los elementos esenciales y naturales de la tierra y del mar. La naturaleza reclama al poeta en "Sonata cíclica" y, sin embargo, hace que el poeta reconozca que él mismo es el otro. Por eso el autorretrato forjado al final del largo Memorial es contradictorio. El ser humano es íntimo, desnudo, único, conocido, y desconocido. En 1966, el poeta se autorretrata en Arte de pájaros como el "volador de sombra clara / y de claridad confusa". ("El pájaro yo", II,717). Al año siguiente en Una casa en la arena, el poeta sigue igual siempre entre la vida y la muerte, el odio y el amor, entre "quienes no quieren mi canto" y quienes vienen "a besar mi traje roto / por el silbido del viento" (II,717). A partir de 1968 el poeta claramente se mueve hacia la contradicción intensa del invierno

definitivo. En Las manos del día, el poeta se da cuenta de que no podrá realizarlo todo, comprenderlo todo, y comunicarse en todos los niveles. El ser actual es el hombre insatisfecho al vacilar entre la contradicción de la luz y la sombra, la presencia y la ausencia, el ser y el no ser, el orden y el caos. A partir del poema XXXII el destino final de Neruda se configura en términos de muerte sin posibilidades de renovación.

El autorretrato final del poeta se opone al mundo abierto a tantas posibilidades que ya no podrá tocar. El mundo se convierte en imágenes de ruptura y fragmentación hacia la caída definitiva. El "yo no sé nada" del hombre perdido en lo incierto se encuentra en contradicción de nuevo al volver, en los últimos libros, a su papel de intérprete del invierno. Es el "societario solitario" (43) en Fin de mundo que, ensimismado, siempre ha estado en el "centro inmóvil" de sí mismo (ib.) y entregado a su prójimo en el goce y en el dolor del hermano cercano o distante (La Barcarola, 159). Incomunicado y agregado (Aún, 47), el ser contradictorio persiste en su tambalearse entre callado y sonoro, alejado y unido, ensimismado y social, gastado y renovado.

IV. La poética

Se advierten en cuanto a la poética cinco etapas o movimientos que tienden a clasificar las opiniones del poeta en lo que se refiere a su arte: 1. la poética de la vuelta a la claridad, 2. la necesidad de una poesía penumbrosa que reúna lo claro y lo oscuro, 3. la búsqueda de la inmortalidad mediante la palabra poética, 4. la palabra poética en busca de la expresión, y 5. reiteraciones finales o la persistencia de una teoría.

1. La poética de la vuelta a la claridad

En Estravagario se desarrolla la imagen en que Neruda definió su oficio. Fiel a su opinión expresada en las Memorias, insiste en que la poesía tiene que recobrar su vínculo con el lejano lector (Memorias, p. 362). Es decir, hacer el traslado de la casa destartalada de las dos primeras Residencias a la clara y ordenada del nuevo día. El nuevo tono de esta poesía se desarrolla a lo largo del arte poética del Estravagario, "Dulce siempre", cuyos principios se encuentran repetidos en el soneto XXIII de los Cien sonetos de amor.[3] El poema del Estravagario receta el verso ligero e intimista que recuerda el ensayo Sobre una poesía sin pureza (II,1040) escrito más de veinte años antes.

Para Neruda todo es poetizable bajo el nuevo signo de la dulzura ("El ciudadano", p. 131). El inventario inagotable de lo poetizable desde su observación en el mundo objetivo hasta su transformación subjetiva se recoge en la "Oda a las cosas" de Navegaciones y regresos y en "Demasiados nombres" del Estravagario:

> Yo pienso confundir las cosas,
> unirlas y recién nacerlas,
> entreverlas, desvestirlas,
> hasta que la luz del mundo
> tenga la unidad del océano,
> una integridad generosa
> una fragancia crepitante (137)[4]

De este modo se comunica el movimiento de sustantivos y adjetivos entre dos mundos a base de sentimientos, intuiciones y lenguaje visto por el momento como suficiente.[5]

Se agrega el elemento onírico a través del poema "Repertorio" en que Neruda asume el papel del "que fabrica sueños" y que hace "crecer seres sin rumbo / que aún no podían nacer" (Estravagario, p. 25). Es que aunque nunca vuelve al surrealismo de las primeras Residencias, regresa al tono anterior por breves instantes en que sigue teniendo la conciencia de que está escribiendo y desarrollando un poema y un tema. Está escribiendo una poesía y la puede pulir y retocar

dándole forma a un determinado estado de sentimiento.[6]

2. La necesidad de una poética penumbrosa que reúna lo claro y lo oscuro

En los Cantos ceremoniales, "Lautréamont reconquistado", el poeta pide una revalorización de su obra residenciaria. Revalúa el uso de la sombra porque "el trigo áureo del nuevo día viene tras la sombra" (90). El movimiento de la sombra a la luz produce una poesía clara y oscura, sencilla y laberíntica, de plena tempestad y de gran balance que siempre cantaba a las constantes de su obra: la tierra, el trabajo, el mar, y el cielo.

Las imágenes presentes en "Sumario" de Plenos poderes, apuntan hacia esta poética de contrastes agudos. Tierra, viento, minerales y mar contribuyen a la profundización en su arte creador. Los "tiernos fantasmas" de un mundo surrealista nunca totalmente abandonado, "un viento sin razón" que llevaba la semilla poética a zonas inesperadas, y los "besos lacerantes" que amaban y herían al dejar su huella son ejemplos de estos contrastes. Del nivel interior al exterior el poeta observa sin cambiar nunca en esencia manteniendo la unidad de su obra desde las obras juveniles: "Mi deber imperioso de vigía, / mi inclinación a ser sólo yo mismo / en la debilidad de mis placeres (...) cantando entre la dicha y la dureza" (78).

3. La búsqueda de la inmortalidad mediante la palabra poética

En "Deber del poeta" (Plenos Poderes, p. 7), Neruda se dirige a los que encuentran su destino limitado y propone la contrabalanza de la obra eterna que lo unirá al ciclo del mar en una derrota del olvido. Es su misión otoñal repartir la

esperanza de una inmortalidad a través de la poesía. Estas notas le inducen a celebrar la milagrosa sustancia vital encerrada dentro de la palabra poética cuya utilidad asume proporciones de la vida misma ("La palabra", p. 9). Estas palabras libres ya de los límites del tiempo y del espacio se mueven en una acción continua de generación en generación sujetas a grandes transformaciones. Esta es la herencia de la palabra, vínculo y puente entre las edades, que llega al poeta que la trabaja como si él fuera escultor, alfarero, o carpintero: "yo tomo la palabra y la recorro (...) navego en cada resonancia del idioma" (10). De esta palabra embelezada surge el idioma, el agua pura y cristalina del manantial, la base de una poesía cósmica capaz de otorgar al poeta la inmortalidad.[7]

4. La palabra poética en busca de expresión

Al volver a la teoría desarrollada en Estravagario y en las Memorias, el poeta retorna al mensaje del deber de recobrar su vínculo con el lejano lector. En muchos casos, la secreta esencia poética se encuentra al romper y disolver la piedra dura del enigma (Memorial de Isla Negra, II, "Pampoesía", p. 31). La llave terrenal de la poesía se perdió entre la soledad ensimismada y la multitud social. Por lo tanto el poeta propone la necesidad de encontrar un campo medio apetecible al hombre contemporáneo: una poesía multidireccional entre los dos extremos. La elaboración de esta expresión depende del manejo de la palabra poética en la "zona mágica" (ib.) del mundo subjetivo que atesora los objetos que la fantasía poética ha metamorfoseado en imágenes. Es una síntesis de dos puntos contradictorios: el realismo y el idealismo, lo palpable y lo impalpable. Afirma: "Quiero inventar el mar de cada día" (104), el objeto de su ciclo creador no conoce límites. El deber del poeta es atesorar, or-

denar y concretar la realidad en palabras o términos comunicables sea en el nivel de experiencias vitales o en el de la problemática común de la metafísica universal.

5. Reiteraciones finales: la persistencia de una teoría

Desde La Barcarola, Neruda recurre a una reiteración de la tónica otoñal fiel a su misión de ser el cantor de la luz y de la sombra. Con el "Sol errante" (82) de su otoño-invernal determina explorar la sombra y abrir su alma al mundo[8] porque se encuentra en el centro de un movimiento espiral cada vez más hacia la llamada de la tumba en donde "no hay luna, no llegan / estrellas, la fiesta se acaba" (102).

Así es que en Las manos del día y en Fin de fiesta el poeta se apura a establecer de nuevo su teoría poética. En el primer libro ya comprende que la línea temática de su poesía corresponde tanto a la sombra de la angustia como a la claridad de la esperanza y recomienda la penumbra necesaria para producir "la luz más oscura" (58). Es esta luz oscura del intimismo la que ha iluminado su canto. El poema XLVI, "Verbo", vuelve a tomar el mensaje de los Plenos poderes al retornar a la palabra "espacial" plenamente comunicativa[9] que le llevará hacia el cultivo de un estilo original[10], una nueva experiencia y una realidad virgen. Busca en la palabra poética la expresión de las grandes verdades y preocupaciones metafísicamente universales. Es una palabra definida en términos de su propia realidad y persona: "yo sigo trabajando con los materiales que tengo y que yo soy" (Memorias, p.367).[11]

En Fin de mundo se nota la persistencia de su teoría sobre una poesía sin pureza. Todo sigue poetizable y todo el subsuelo personal es capaz de convertirse en materia poética sea mediante la contemplación consciente o subconsciente. La compenetración en la esencia de la materia es la clave para llegar a la identificación entre poeta y poema.[12]

(...) me complico hasta los codos
amasando la luz del horno
el agua verde del idioma
para que el pan que me sucede
se venda en la panadería (77-8)

La poesía de Neruda se dirige hacia el múltiple yo cósmico. Entran en la poesía "la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza".[13]

V. El compromiso ideológico y político

En esta etapa el poeta no demuestra un debilitamiento de su conciencia hacia el compromiso político-ideológico. El tema social abarca más que la militancia en un partido de una ideología para extenderse a una segunda dirección, la visión social de la pobre condición humana.[14]

1. La militancia dirigida hacia el partido

El compromiso político se vuelve a cantar en todos sus detalles en la Canción de gesta enfocada a las naciones hispanoamericanas, a la glorificación de los héroes, a la transformación sub-humana de los antiheroes, a la flora y fauna de la América latina. Su propósito se esboza claramente en tres poemas cumbres del libro: "Vengo del Sur", "Así es mi vida" y "No me lo pidan" en los que el hombre-poeta se da cuenta de su deber en ciertos momentos de su existencia, el de cronista de su época.[15] El canto del poeta es el de un didáctico cuya obra se entiende como una luz que brilla en una oscuridad tenebrosa. El canto es, en aquellos momentos, el de sus raíces comunes con otros seres y su grito el de continuar la lucha hacia los distintos países latinoamericanos.

El grito se convierte en pacto de sangre mediante los versos de "No me lo pidan". El poeta anuncia la insistencia de su deber a través de "vengo del pueblo y canto para el pueblo" (50). Según su criterio, su origen lo destina a los humildes. Por esta razón canta a sus luchas, a sus victorias y castiga a los que amenacen: "mi poesía es cántico y castigo" (ib.).

Fácilmente el poeta puede recoger la bandera partidista a lo largo de tales declaraciones y cuando la ideología exige una revalorización política frente a la crítica antisocialista, lo hace. La destrucción del mito subraya el deber del poeta: "Debo abolir orgullo, soledad, desvarío, / atenerme al recinto comunal y volver / a sostener el palio común de los deberes" (Memorial de Isla Negra, V, "El episodio", p. 41). Vuelve a marchar al lado del prójimo en un movimiento de la sombra a la luz de una esperanza: el comunismo[16], "el verdadero mineral del hombre" (ib., p. 50).

2. La visión de la pobre condición humana

Sin embargo, a pesar del compromiso partidista y referencias a revoluciones, la identificación con el hombre que lucha y sufre se dirige a dimensiones más universales y humanitarias. La identificación con el caído que busca descanso de la explotación y de la opresión surge en la poesía de Las piedras de Chile ("Dónde cayó el sediento", p. 65 y "El retrato en la rosa", p. 66).

En libros anteriores la misma dimensión se observa en Estravagario a través de los versos de "El gran mantel" y en Navegaciones y regresos en "El barco" que cantan a la desesperada tristeza de no poder ni satisfacer las necesidades elementales entre otros seres sujetos a la misma temporalidad y transitoriedad.

La condición humana se ensancha al referirse al indio "entremuriéndose" (Navegaciones y regresos, p. 45) en el pre-

sente innoble tras un pasado glorioso. Está "sin voz y sin trigo y sin zapatos" (ib.), esperando bajo la lluvia y sin comer" (46). En eso el indio permanece resignado y estoico frente a un destino que no es suyo y frente a la angustia de una existencia sin ni siquiera el remedio del sueño.[17] Hay unos que sí tienen este remedio. La preocupación por la víctima de injusticias sociales se desarrolla de nuevo en el segundo tomo del Memorial de Isla Negra . "El opio en el Este". Aquí los sueños de los oprimidos se realizan mediante el paraíso artificial del opio.

En Plenos poderes el apaleado es un difunto pobre sin residencia fija que vive una vida hecha un largo sufrimiento triste en perpetuo vagabundaje. Para él, la sepultura le proporciona su primera y última casa. La censura trasciende cualquier partido al llegar a su punto cumbre en la procesión funeral. Si no pesaba en vida, su peso de muerte es grande por el sufrimiento y la injusticia universales. Los episodios de La Barcarola dedicados a Joaquín Murieta, a Lord Cochrane, a José Artigas y al ficticio Chivilcoy, son de una poesía social que gira alrededor de un personaje-eje, cada uno con un mensaje diferente. La crítica social toca varios planos: el del ajusticiado, el del sistema autocrático, el de la libertad cuyo precio es el exilio y el del aprovechador, causa de la tragedia de los eternamente necesitados.

Las manos del día y Fin de mundo apuntan hacia la futilidad de la guerra que resulta siempre en un fratricidio, en la destrucción de "los mismos" y "nosotros", del "yo" y del "tu". La relación yo → tú → nosotros une a todos los "hijos de la esperma" (Las manos del día, p. 71), cuyas raíces comunes se pierden y se confunden. La muerte de uno es la muerte del otro, el destino del uno el del otro.

Esta confusión de seres, el fratricidio, el asesino asesinado, el sobreviviente-víctima, llevan a un estado caótico. Le duele al poeta la condición del mundo en un siglo agónico de una sangre derramada que infiltra y penetra en todo. Este estado exige al poeta otro deber, un comentario

sobre la condición del mundo a lo largo de los primeros setenta años del siglo. El resultado es Fin de mundo escrito sobre "la mentira que vivimos" (32). Es un siglo de guerras, tecnología de muerte, traiciones, cultos de la personalidad y amenazas constantes que contribuyen a reducirlo todo a una enumeración patética de objetos y posesiones derrumbados. El inocente llega a ser la eterna víctima en un siglo encaminado hacia la "primavera radioactiva" (101) que a través del tiempo y del silencio traerá la "esperanza enlutada" (54). Las múltiples posiblidades establecerán "la nueva ternura en el mundo" (181-2) para, una vez más, encontrar "la alegría / en el planeta más amargo" (182). Así habrá continuidad y Neruda, el testigo del desgaste y de la degeneración de las Residencias es ahora el "testigo de las esperanzas" (180) que florecen en la victoria de la pareja sobre la muerte en La espada encendida.

RECAPITULACION Y CONCLUSIONES

[1]Véase por igual en Una casa en la arena, "El diente del cachalote" (II, 743), "La María Celeste" (II, 744), y "La Cymbelina" (II, 745).

[2]Véase además en Arte de pájaros, "Bandurria" (II,680) y en el "Pájaro-carpintero" (II, 694) la referencia al ritmo del suave martilleo.

[3]Lo "siempre dulce" del Estravagario florece en los términos amorosos de los Cien sonetos de amor en la construcción del "edificio de la dulce firmeza" (35). El proceso de reordenar y de construir por encima de los escombros se afirma en los siguientes versos: "Todo estaba vacío, y mudo, / caído, abandonado, y decaído, / todo era in alienablemente ajeno, ..." (ib.).

[4]Tal procedimiento se elabora de nuevo en la "Oda a Ramón Gómez de la Serna" en que el mundo objetivo que existe fuera del poeta llega al mundo interior subjetivo o el cucurucho. La interacción y confusión de los dos mundos se expresa en la madriguera o escondite de sonidos, ritmos, y cosas recién nacidas.

[5]Jorge Guillén, Lenguaje y poesía (Madrid: Alianza, 1969), pp. 145-179.

[6]Véase Navegaciones y regresos, "Oda a la guitarra," p. 71 que elabora tal desarrollo.

[7]Véase la quinta división sobre las reiteraciones que tratarán de la "palabra espacial", una elaboración de este tema.

[8]Dentro de ciertos límites porque hasta el final su obra demuestra grandes momentos de oscuridad que no se descifrarán nunca.

[9]Esta palabra "espacial" plenamente comunicativa o "lamento por la palabra adecuada" (Pfeiffer, p. 67) es objeto de una búsqueda emprendida por otros poetas contemporáneos de Neruda que anhelaban el encuentro con el "nuevo Pentecostés" o la palabra "capaz de hacer vibrar con vida real todo el ambiente." Véase el estudio de este aspecto hecho por Birute Ciplijauskaite en El poeta y la poesía (Madrid: Insula, 1966), pp. 306-316.

[10]Desarrollado más en nuestro estudio de Fin de mundo.

[11]Véase Aún, p. 37 que entreteje el mismo cuadro a base de una realidad virgen abierta a toda posibilidad.

[12]Véase Estravagario, "Demasiados nombres" y Navegaciones y regresos, "Oda a Ramón Gómez de la Serna."

[13]Véase Pablo Neruda, "Discurso de Premio Nobel," Taller de letras, p. 11.

[14]Véase Memorial de Isla Negra, I, "La injusticia," un poema que alude al momento en su juventud cuando descubre "la ley de la desdicha," la triste condición humana (80).

[15]Véase la "Ultima entrevista a Pablo Neruda," Hispania 57 (mayo 1974): 367 que reitera y subraya el concepto de cronista de su época.

[16]Véase el libro de C. D. Hamilton que considera el comunismo de Neruda "socialismo romántico" o un "romanticismo social" por encima de una posición marxista ortodoxa.

[17]Este ensanchamiento frente a una triste condición social aparece en el poema "Toro" de los Cantos ceremoniales. El labriego humilde se convierte en guerrillero arrojado a la muerte en un trasfondo de pesimismo y desesperación.

BIBLIOGRAFIA DE LA OBRA POETICA DE PABLO NERUDA

I. Obras generales

La poética y la poesía

Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1969.

Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos. Seis calas en la expresión literaria española. Madrid: Gredos, 1970.

Aranguren, José Luis. Crítica y meditación. Madrid: Taurus, 1957.

Bachelard, Gaston. On poetic imagination and reverie. Nueva York: Bobbs-Merrill, 1971.

_____, The poetics of Space. Nueva York: Orion, 1964.

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 2 vols. Madrid: Gredos, 1970.

Bretón, André. Manifiestos del surrealismo. Madrid: Guadarrama, 1969.

Ciplijauskaite, Birute. El poeta y la poesía. Madrid: Insula, 1966.

Eliot, T. S. On poetry and poetics. Nueva York: Noonday, 1974.

Fernández-Moreno, César. Introducción a la poesía. México: Fondo de cultura económica, 1962.

Ferraté, Juan. Dinámica de la poesía. Barcelona: Seix Barral, 1968.

Guillén, Jorge. Lenguaje y poesía. Madrid: Alianza, 1972.

Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid: Aguilar, 1964.

Levin, Samuel R. Linguistic structures in Poetry. La Haya: Mouton, 1962.

Nadeau, Maurice. Historia del Surrealismo. Barcelona: Ariel, 1972.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de cultura económica, 1967.

Pfeiffer, Johannes. La poesía. México: Fondo de cultura económica, 1966.

Raymond, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México: Fondo de cultura económica, 1960.

Salinas, Pedro. Ensayos de literatura hispánica. Madrid: Aguilar, 1961.

Valdés-Cruz, Rosa E. La poesía negroide en América. Nueva York: Las Américas, 1970.

Yurkiévich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral, 1971.

Xirau, Ramón. "Expresión surrealista en México." Plural 6 (febrero 1973).

Obras poéticas

Borges, Jorge Luis. Obra poética completa. Buenos Aires: Emecé, 1967.

Guillén, Nicolás. Sóngoro cosongo. Buenos Aires: Losada, 1967.

García-Lorca, Federico. Antología poética (1918-1936). Buenos Aires: Losada, 1969.

Góngora y Argote, Luis de. Antología. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

Quevedo, Francisco de. Poesía. Zaragoza: Ebro, 1970.

Fonología, sintaxis, y métrica

Gili-Gaya, Samuel. Curso superior de sintaxis española. Barcelona: Bibliograf, 1973.

López-Estrada, Francisco. Métrica española del siglo XX. Madrid: Gredos, 1969.

Navarro-Tomás, Tomás. Manual de pronunciación española. Nueva York: Hafner, 1966.

_____. Métrica española. Guadarrama, 1971.

Quilis, Antonio. Métrica española. Madrid: Alcalá, 1969.

Filosofía

Bobbio, Norberto. El existencialismo. México: Fondo de cultura económica, 1966.

Bochenski, I. M. La filosofía actual. México: Fondo de cultura económica, 1973.

Ferrater-Mora, José. Ser y muerte. Madrid: Aguilar, 1962.

Diccionarios y enciclopedias

Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1969.

Ferrater-Mora, José. Diccionario de filosofía. 2 vols. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

Lázaro-Carreter, Fernando. Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos, 1971.

Preminger, Alex, ed. Encyclopedia of Poetry and Poetics. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1965.

Artículos, antologías e historias de la literatura

Anderson-Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. 2 vols. México: Fondo de cultura económica, 1966.

Caillet-Bois, Julio. Antología de la poesía hispanoamericana. Madrid: Aguilar, 1958.

De Albareda, Ginés y Garfías, Francisco. Antología de la poesía hispanoamericana. Madrid: Biblioteca Nueva, 1961.

De Undurraga, Antonio. Atlas de la poesía chilena. Santiago: Nascimiento, 1958.

Délano, Luis Enrique y Palacios, Edmundo. Antología de la poesía social en Chile. Santiago: Austral, 1964.

Gómez-Gil, Orlando. Historia crítica de la literatura hispanoamericana. Nueva York: Holt, 1968.

Gutiérrez, Joaquín. Antología de poetas americanos. Santiago: Nascimento, 1961.

Hamilton, Carlos D. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Epesa, 1966.

Jiménez, José Olivio. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970. Madrid: Alianza, 1971.

_____ y Florit, Eugenio. La poesía hispanoamericana desde el Modernismo. Nueva York: Appleton, 1969.

Montes, Hugo y Orlandi, Julio. Historia de la literatura chilena. Santiago: Pacífico, 1958.

_____. La lírica chilena de hoy. Santiago: Zig-Zag, 1967.

_____. "La nueva poesía épica." Poesía actual de Chile y de España. Barcelona: Sayma, 1963.

Moretic, Yerko. "Notas para el estudio del realismo socialista en Chile." Principios. (diciembre 1960).

Silva Castro, Raúl. Panorama literario de Chile. Concepción: Editorial Universitaria, 1961.

Tamayo-Vargas, Augusto. "Tres poetas de América: César Vallejo, Pablo Neruda, y Nicolás Guillén." Mercurio peruano 377 (septiembre 1958).

Torres-Ríoseco, Arturo. Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Uribe-Echeverría, Juan. "Antología para el sesquicentenario." Anales de la Universidad de Chile 21 (1960).

II. La obra de Pablo Neruda entre 1923 y 1973

Neruda, Pablo. Crepusculario. Santiago: Ediciones Claridad, 1923.

_____. Veinte poemas de amor. Santiago: Nascimento, 1924.

_____. Tentativa del hombre infinito. Santiago: Nascimento, 1926.

_____. El hondero entusiasta. Santiago: Empresa Letras, 1933.

_____. Residencia en la tierra. Santiago: Nascimento, 1933.

_____. Tercera Residencia. Buenos Aires: Losada, 1947.

Neruda, Pablo. Canto general. México: Talleres gráficos de la nación, 1950.

_____. Los versos del capitán. Nápoli: Imprenta L'arte, 1954.

_____. Odas elementales. Buenos Aires: Losada, 1954.

_____. Nuevas odas elementales. Buenos Aires: Losada, 1956.

_____. Tercer libro de odas. Buenos Aires: Losada, 1957.

_____. Estravagario. Buenos Aires: Losada, 1958.

_____. Navegaciones y regresos. Buenos Aires: Losada, 1959.

_____. Cien sonetos de amor. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. Canción de gesta. Montevideo: El siglo ilustrado, 1966.

_____. Las piedras de Chile. Buenos Aires: Losada, 1961.

_____. Cantos ceremoniales. Buenos Aires: Losada, 1961.

_____. Plenos poderes. Buenos Aires: Losada, 1962.

_____. Memorial de Isla Negra. 5 vols. Buenos Aires: Losada, 1964.

_____. Obras completas. Vol. 2: Arte de pájaros. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. Obras completas. Vol. 2: Una casa en la arena. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. La Barcarola. Buenos Aires: Losada, 1967.

_____. Las manos del día. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. Aún. Barcelona: Lumen, 1971.

_____. Fin de mundo. Buenos Aires: Losada, 1969.

_____. La espada encendida. Buenos Aires: Losada, 1970.

Neruda, Pablo. Las piedras del cielo. Buenos Aires: Losada, 1970.

_____. Geografía infructuosa. Buenos Aires: Losada, 1972.

_____. Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena. Santiago: Quimantu, 1973.

Obra póstuma:

_____. El mar y las campanas. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. La rosa separada. Buenos Aires: Losada, 1974.

_____. Jardín de invierno. Buenos Aires: Losada 1974.

_____. 2000. Buenos Aires: Losada, 1974.

_____. Libro de las preguntas. Buenos Aires: Losada, 1974.

_____. Elegía. Buenos Aires: Losada, 1974.

_____. Defectos escogidos. Buenos Aires: Losada, 1974.

_____. Confieso que he vivido. Memorias. Barcelona: Barral, 1974.

_____. El corazón amarillo. Buenos Aires: Losada, 1975.

III. Antologías de Pablo Neruda.

Avila, Pablo Luís. Pablo Neruda: ensayo introductivo y selección. Torino: Gheroni & Co., 1962.

Belitt, Ben. A New Decade. Nueva York: Grove Press, 1969.

_____. New Poems by Pablo Neruda (1968-1970). Nueva York: Grove Press, 1972.

Fernández-Retamar, Roberto. Pablo Neruda: selección y prólogo. La Habana: Casa de las Américas, 1965.

Loyola, Hernán. Pablo Neruda: antología esencial. Selección y prólogo. Buenos Aires: Losada, 1971.

Neruda, Pablo. Todo lleva tu nombre. Caracas: Ministerio de Educación, 1959.

_____. Todo el amor. Santiago: Nascimento, 1960.

_____. Los primeros versos de amor. Santiago: Austral, 1961.

_____. Los nuevos versos de amor. Santiago: Austral, 1961.

_____. Obras completas. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. El habitante y su esperanza, El hondero entusiasta, Tentativa del hombre infinito, Anillos. Buenos Aires: Losada, 1964.

_____. Poemas de Pablo Neruda. Medellín: Horizonte, 1964.

Tarn, Nathanial. Pablo Neruda: Selected Poems. Nueva York: Dell, 1972.

IV. Artículos y entrevistas de Pablo Neruda

"Pablo Neruda tiene la palabra." Vea 996 (29 mayo 1958).

"Neruda le pone nombre al amor." Ercilla 1217 (17 septiembre 1958).

"Diez horas de Pablo Neruda en Lima." Seminario peruano. (25 enero 1959).

"En viaje de regreso a Chile." Fuego de hermanos a Pablo Neruda. (febrero 1959).

"Veinte preguntas íntimas de cumpleaños," Vistazo 356 (14 julio 1959).

"Prefacio para la segunda edición de "Tout L'Amour!" Mapocho 9 (1965).

"Lunes conversa con Pablo Neruda." Lunes de revolución 88 (26 diciembre 1960).

"Declaraciones." En Manuel Rivero de la Calle, "Pablo Neruda, poeta y naturalista," Universidad Central de las Villas 9 (mayo-agosto 1961).

"Neruda habla de sus diez meses por el mundo." Vistazo 435 (17 enero 1961).

"Neruda editado en todo el mundo." El Siglo. (22 octubre 1961).

"Las vidas del poeta. Memorias y recuerdos de Pablo Neruda." O Cruzeiro Internacional. (16 enero - 1 junio 1962).

"Mariano Latorre, Pedro Prado y mi propia sombra." Pablo Neruda y Nicanor Parra. Santiago: Nascimento, 1962.

"Neruda de regreso." El Siglo. (1962).

"Corona de invierno para Nazim Hikmet." El Siglo. (8 junio 1963).

"Neruda recuerda." El Siglo. (27-31 agosto, 2-4 septiembre 1963).

"No vivo obsesionado por el Premio Nobel." Flash 16 (18 octubre 1963).

"Para mi escribir poesía es como ver u oir." El Siglo. (12 julio 1964).

"Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos." Mapocho 6 (1964).

"Conservar la poesía fue lo más dificil." El Siglo. (18 octubre 1964).

"Pablo Neruda en París." El Siglo. (11 abril 1965).

"Neruda firmó sonetos de amor en París y emprendió regreso." El Siglo. (5 diciembre 1965).

"Una vieja tradición de juglaría." Confirmado. (6 enero 1966).

"Neruda: viaje y regreso a la fé en los hombres." El Siglo. (11 febrero 1966).

"Soy libre para escribir de lo divino y de lo humano." Desfile. (13 enero 1966).

"El niño mimado de las multitudes." Confirmado 47 (12 mayo 1966).

"Volvió Neruda," El Siglo. (5 agosto 1967).

"Continuando una entrevista." El Siglo. (9 agosto 1967).

"Neruda; poesía, premios, el mundo, el odio y pasión." El Siglo. (27 agosto 1967).

"Diez preguntas a Pablo Neruda." La Nación. (6 noviembre 1967).

"Pablo Neruda de hoy." Siete días Zig Zag 3274 (2 febrero 1968).

"La única ley del arte es vida." Clarín literario. (28 octubre 1971).

"La vida en versos." Clarín literario. (noviembre 1971).

"Pablo Neruda en Buenos Aires." Razón y fábula. (marzo-abril 1971).

"Entrevista con Pablo Neruda." L'Exprès. (1972).

"Entrevista con Pablo Neruda." ABC de las Américas. (octubre 1972).

"Discurso de recepción del premio Nobel." Taller de letras. (1972).

V. Estudios sobre Pablo Neruda entre 1958 y 1971

Acevedo, Hugo. "Estravagario por Neruda." Ficción 21 (septiembre-octubre 1959).

Aguirre, Margarita. Las vidas de Pablo Neruda. Santiago: Zig-Zag, 1967.

_____. Genio y figura de Pablo Neruda. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

Alazraki, Jaime. Poética y poesía de Pablo Neruda. Nueva York: Las Américas, 1964.

Aldunate Phillips, Raúl. "La casa comprada con versos." Portal 5 (julio 1967).

Alegría, Fernando. Introduction to the Elementary Odes of Pablo Neruda. Nueva York: Las Américas, 1961.

_____. "La evolución poética de Pablo Neruda." Las fronteras del realismo. Santiago: Zig-Zag, 1962.

Alone. "Estravagario por Neruda." Marcha. (5 diciembre 1958).

_____. "Neruda, poeta comprometido." Marcha. (16 agosto 1964).

Anson, Luis María. "Neruda como es." ABC. (8 octubre 1964).

Aristiguieta, Jean. "Todo lleva tu nombre." Revista nacional de cultura 132 (enero-febrero 1959).

Arraño, Alberto. "Seis años vivió en Parral el poeta Pablo Neruda." La Discusión. (25 noviembre 1967).

Asturias, Miguel Angel. "Neruda planeta habitado." Diorama. (20 febrero 1972).

Avila, Pedro Luis. Ensayo introductivo a la antología poética de Pablo Neruda. Torino: Gheroni, 1962.

Bellini, Giuseppe, Introducción a Poesía. Milán: Editrice, 1960.

_____. Introducción a Pablo Neruda: Poesía d'amore. Milán: Editrice, 1963.

_____. La Poesía de Pablo Neruda de Estravagario a Memorial de Isla Negra. Milán: Liviana, 1966.

Benedetti, Mario. "Vallejo y Neruda: dos modos de inluir." Casa de las Américas. (julio-agosto 1967).

Blanco Amores de Pagella, A. "Plenos poderes." La Prensa. (5 mayo 1963).

Caballero Bonald, J. M. "Neruda o la táctica del taumaturgo." Cuadernos para el diálogo 98 (noviembre 1971).

Carson, Morris. Pablo Neruda: regresó el caminante. Madrid: Plaza Mayor, 1971.

Castillo, Angel. "Los poderes de Pablo Neruda." El Siglo. (6 enero 1963).

Coleman, John A. "Cien sonetos de amor." Revista Hispánica Moderna XXVIII (abril-octubre 1962).

Concha, Edmundo. "Entrevistas apócrifas: Pablo Neruda, el poeta apolítico." Las últimas noticias. (31 enero 1959).

_____. "Una casa en la arena." Marcha. (11 febrero 1967).

Concha, Jaime. "Sobre la Barcarola." Atenea 420 (1968).

_____. "Cantos ceremoniales." Mapocho III (octubre 1963).

_____. "Interpretación de Residencia en la tierra." Mapocho 2 (junio 1963).

Concha, Jaime. "Los orígenes." Revista iberoamericana 72 (julio-septiembre 1970).

_____. "Los orígenes." Revista iberoamericana 75 (abril-julio 1971).

_____. "Proyección del Crepusculario." Agora 408 (abril-junio 1965).

D, E. C. "Cien sonetos de amor." La Razón. (25 marzo 1961).

De la Nuez, Antonio. "Todo el amor." Universal. (2 noviembre 1965).

De la Selva, Mauricio. "Neruda: Memorial de Isla Negra." Cuadernos Americanos XXIV (1965).

_____. "Neruda: Las manos del día." Cuadernos Americanos XXVIII (1969).

_____. "Pablo Neruda: sencillez, esperanza, y muerte." Humanidades 62-3 (1960).

De Undurraga, Antonio. "Poesía y aquellarre; Neruda y su técnica." Revista nacional de cultura 138 (enero-febrero 1960).

del Campo, Santiago. "Entrevista con Neruda en Isla Negra." Desfile. (13 enero 1966).

Domínguez, Delia. "El poeta de la tierra." Obertura siglo XX. Santiago: Pacífico, 1958.

Durán V., Fernando. "Arte de pájaros." Marcha. (14 diciembre 1966).

Dussuel, Francisco. "Estravagario de Pablo Neruda." El diario ilustrado. (2 noviembre 1958).

Escudero, Alfonso M. "Fuentes para el conocimiento de Pablo Neruda." Mapocho II (1964).

Finlayson, Clarence. "Paisaje en Pablo Neruda." Antología. Santiago: Andrés Bello, 1969.

Flores, Angel, ed. Aproximaciones a Pablo Neruda. Barcelona: Ocnos, 1974.

Fogelquist, Fonald F. "El Memorial de Isla Negra." Revista Hispánica Moderna XXXII (julio-octubre 1966).

Franulic, Lenka. "Más sonetos de amor. Neruda en edición privilegiada." Ercilla. (27 enero 1960).

Franulic, Lenka. "Neruda le pone nombre al amor." Ercilla. (17 septiembre 1958).

García-Abrines, Luis. "La forma de la última poesía de Neruda." Revista Hispánica Moderna XXV (1959).

Gatell, Angelina. Neruda. Madrid: Epesa, 1971.

Giordano, Jaime. "Introducción al Canto General." Mapocho II (1964).

González-Cruz, Luis F. "Destrucciones de Residencia en la tierra a Geografía infructuosa." Cuadernos hispanoamericanos 287 (mayo 1974).

González-Muela, Joaquín. "Navegaciones y regresos." Revista Hispánica Moderna XXVII (1961).

Gray, Mortimer. "Sesenta años de un genio de la poesía." Vistazo. (6 julio 1964).

Hamilton, Carlos D. Nuevo lenguaje poético. Bogotá: Caro y Cuervo, 1965.

_____. Pablo Neruda, poeta chileno universal. Santiago: Lord Cochrane, 1973.

Hernández, Sergio. "Pequeño prólogo para su poesía." Registro 1959-1964. Santiago: Nascimento (1964).

Ibáñez Langlois, José Miguel. "Neruda, a vuelo de pájaro." Marcha. (18 diciembre 1966).

Jiménez, José Olivio. "Cantos ceremoniales de Pablo Neruda." Revista Hispánica Moderna XXIX (abril 1963).

Latcham, Ricardo A. "Antología por Pablo Neruda." Ultima hora. (26 enero 1958).

Lefebvre, Alfredo. Poesía española y chilena. Santiago: Pacífico, 1958.

Liscano, Juan. "Ventana abierta. Pablo Neruda." Nacional. (22 enero 1959).

Loyola, Hernán. Antología esencial de Pablo Neruda. Selección y Prólogo. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. "Arte de pájaros." El Siglo. (18 febrero 1966).

_____. "Memorial de Isla Negra." El Siglo. (12 julio 1964).

Loyola, Hernán. "Las piedras de Chile." El Siglo. (18 febrero 1962).

_____. "Pablo Neruda: el amor y la vocación poética." Mensaje 184 (noviembre 1969).

_____. "Pablo Neruda, hijo ilustre de Parral." El Siglo. (3 diciembre 1967).

_____. "Plenos poderes." El Siglo. (3 febrero 1963).

_____. Ser y morir en Pablo Neruda. Santiago: Ed. Santiago, 1967.

_____. "Una casa en la arena." El Siglo. (25 abril 1967).

Lozada, Alfredo. "'Residencia en la tierra:' algunas correcciones." Revista Hispánica Moderna XXX (abril 1964).

_____. "El contenido social en la obra de Pablo Neruda." Journal of Interamerican Studies. (abril 1966).

_____. El monismo agónico de Pablo Neruda. México: Costa Amic, 1971.

Lundkvist, Arthur. "Neruda." Boletín de la Universidad de Chile 45 (14 junio 1964).

Mantero, Manuel. "Cien sonetos de amor." Agora. (1961).

Mansilla, Luis Alberto. "Neruda nos habla de sus diez meses por el mundo." Vistazo. (17 enero 1961).

_____. "Una vida entregada a la poesía." El Siglo. (17 julio 1964).

Medina, José Ramón. "Aproximación a Neruda." El Nacional. (2 julio 1959).

Melis, Antonio. Neruda. Florencia: Il Castoro, 1970.

Mellado, Raúl. "Con Neruda en su propia tierra." El Siglo. (3 diciembre 1967).

_____. "Homenaje a los sesenta años de Pablo Neruda." El Siglo. (12 julio 1964).

Monguió, Luis. Introduction to Selected Poems of Pablo Neruda. Nueva York: Grove Press, 1961.

Montes, Hugo. "Acerca de 'Alturas de Macchu Picchu'." Mapocho II (1964).

Montes, Hugo. "La poesía política de Pablo Neruda." Presencia. (3 julio 1958).

_____. "Caos y cosmos en la poesía." Finis terrae 28 (1960).

Mundt, Tito. "Con Pablo Neruda en Isla Negra." Ultima hora. (26 enero 1958).

Muñoz, Diego. "Pablo Neruda: vida y poesía." Mapocho II (1964).

Núñez, Villalón, Alberto. "Neruda y el Premio Nobel." El Siglo. (21 octubre 1962).

Osorio, Nelson. "El motivo del amor en Versos del capitán." Mapocho II (1964).

Palazuelos, Juan Agustín. "Neruda en quince páginas." La Nación. (2 enero 1965).

Paseyro, Ricardo. Prólogo a Mito y verdad de Pablo Neruda. México: Porrúa, 1958.

Paz-Pasamar, Pilar. "Lo chico en la poesía de Neruda." Cuadernos Hispanoamericanos 103 (julio 1958).

Pedemonte, Hugo. "Neruda: Estravagario." Universal. (12 febrero 1959).

Peñalosa, Frank. "Donde nace la lluvia." Universal. (20 noviembre 1964).

Pinto-Montoya, Socorro. La poesía de Neruda en América. Bogotá: Javieriana, 1964.

Polt, John H. R. "El gongorismo en 'El gran océano.'" Revista Hispánica Moderna. (enero 1961).

Puccini, Darío. Introducción a la poesía. Florencia: Il Castoro, 1962.

Quiñones, Fernando. "Las piedras de Chile." Cuadernos Americanos LVII (1964).

Rama, Angel. "Competidor de la naturaleza." Marcha. (13 septiembre 1963).

_____. "Pablo Neruda: Navegaciones y regresos." Marcha. (18 febrero 1960).

Ravest, Guillermo. "Neruda: Viaje y regreso a la fe en los hombres." El Siglo. (16 enero 1966).

Real de Azúa, Carlos; Rama, Angel; Rodríguez-Monegal, Emir. "Evasión y arraigo de Borges y Neruda." Revista nacional 202 (octubre-noviembre 1959).

Reedy, Daniel R. "El mito de la búsqueda en la poesía de Pablo Neruda." Memorias del XV Congreso del Instituto Internacional de literatura iberoamericana. (1972).

Reid, Alastair. "A visit to Neruda." Encounter. (septiembre 1965).

Rein, Mercedes. "El 'Estravagario', testamento de otoño de Pablo Neruda." Marcha. (5 diciembre 1958).

Reiss, Frank. The Word and the Stone. London: Oxford, 1972.

Ríos, Patricio y Román Lagunas, Jorge. "Diez preguntas para Pablo Neruda." La Nación. (31 diciembre 1967).

Rivero, Eliana S. El gran amor de Pablo Neruda: estudio crítico de su poesía. Madrid: Plaza Mayor, 1971.

Rivero de la Calle, Manuel. "Pablo Neruda, poeta y naturalista." Islas. (mayo-agosto 1961).

Rodman, Seldom. "All American." New York Times Book Review. (10 julio 1966).

Rodríguez-Fernández, Mario. "Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda". Anales de la Universidad de Chile 125 (1962).

_____. "Reunión bajo las nuevas banderas." Mapocho II (1964).

Rodríguez-Monegal, Emir. "El Memorial de Isla Negra." Mundo Nuevo 1 (julio 1966).

_____. El viajero inmóvil. Buenos Aires: Losada, 1966.

_____. "Reflexiones de cumpleaños." La Gaceta. México: Fondo de cultura económica, 1964.

Rojas, Manuel. "Apunte sobre el sentimiento de la soledad en la poesía de Neruda." Agora 406 (octubre-diciembre 1964).

Rojas Jiménez, Oscar. "La luna en el laberinto." Universal. (3 noviembre 1964).

Sábato, Mario. "El rayo verde del poeta." Ultimas noticias. (1 abril 1967).

Saenz de Medrano, Luis. "El último Neruda." Cuadernos hispanoamericanos 287 (mayo 1974).

Sánchez, Luis Alberto. "Neruda." Cuadernos Americanos 2 (1962).

Sanhueza, Jorge. "Bibliografía fundamental de y sobre Pablo Neruda." El Siglo. (12 julio 1964).

_____. "Bibliografía de Neruda.", en Pablo Neruda, Obras completas. Vol. 2. Buenos Aires: Losada, 1968.

Sassone, Helena. "El fuego cruel." Universal. (12 enero 1965).

Silva, Ludovico. "Pablo Neruda: Memorial de Isla Negra." Antología de la poesía social en Chile. Santiago: Austral, 1964.

Silva Castro, Raúl, "Notas para la vida de Pablo Neruda." Marcha. (27 diciembre 1967).

_____. Pablo Neruda. Concepción: Editorial Universitaria, 1964.

_____. "En el ambiente de Pablo Neruda." Marcha. (7 abril 1965).

Silva Solar, Julio. "El pueblo y la persona humana." Ultima hora. (abril 1962).

Subero, Efraín. "El mar en la poesía de Pablo Neruda." Cultura universitaria XC (enero-marzo 1966).

Teltelboim, Volodia. "Estravagario." El Siglo. (19 octubre 1958).

Valbuena-Briones, Angel. "La aventura política de Pablo Neruda." Cuadernos Americanos. (marzo-abril 1961).

Varios. "Carta abierta a Pablo Neruda." Casa de las Américas 38 (1966).

_____. "Homenaje." Alerce 6 (1964).

_____. "Los sesenta años de Pablo Neruda." Aurora 3-4 (julio-diciembre 1964).

_____. "Homenaje a Neruda." Cuadernos hispanoamericanos 287 (mayo 1974).

Vergara de Bietti, Noemí. "Cantos ceremoniales de Pablo Neruda." La Prensa. (27 mayo 1962).

Vergara de Bietti, Noemí. "Evolución de Pablo Neruda." La Prensa. (7 enero 1962).

_____. "Poemas de las figuras de piedra." La Prensa. (11 febrero 1962).