

II. DOCUMENTOS

NERUDA, POETA DEL SIGLO XX*

Jaime Concha

Universidad de California, San Diego

En una de sus últimas publicaciones, el distinguido escritor chileno, José Miguel Varas, plantea y pone de relieve la cuestión de Neruda, Poeta Nacional. Lo escribe así, con mayúsculas, en la “Introducción” a su *Neruda clandestino*, libro que sale a luz justamente a los 99 años de edad del poeta y que va a constituir con seguridad un buen punto de partida para las festividades y conmemoraciones que ya empiezan a multiplicarse en Europa, en las Américas y, desde luego, en el país del poeta¹. Quizás sea conveniente hablar un poco de este libro, para actualizar lo que voy a exponer en este trabajo, que no es otra cosa que la posición de Neruda en las letras y en la poesía del siglo XX.

I

A más de medio siglo, la leyenda sigue viva, incluso vigente. Es cierto que el poeta la cuidó, la adornó, reelaborándola y perfeccionándola constantemente hasta darle un sello mundial en su “Discurso de Estocolmo” en 1971. Allí, a dos años de su muerte, con una audiencia internacional que el Nobel venía a consolidar, Neruda recordó una vez más un hecho en la oscura política de un país oscuro consagrándolo con resplandor definitivo: el estatuto y la condición de un mito.

A cada poeta, su leyenda; y si aquél es de los grandes, ésta puede ser también vasta e incommensurable. ¿No cuentan acaso que Víctor Hugo, exiliado en Guernesey por Napoleón “el Pequeño”, se hacía dirigir su correspondencia a: Víctor Hugo, El Océano? La proporción entre el gran poeta del Diecinueve y su residencia marina no estaba mal

* Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el 24 de mayo de 2004.

¹ José Miguel Varas, *Neruda clandestino*. Santiago: Alfaguara, 2003, 228 pp. El colofón da por terminada la impresión en “el mes de julio de 2003”.

del todo, según lo vemos hoy con claridad, ya desechada la *boutade* ocasional de Gide, en la que solo creyeron los que nunca se han sumergido en el Océano-Hugo. En cuanto a Neruda, su leyenda más cara no parece haber sido ni imperial ni doméstica, por mucho que Isla Negra, según me dicen los amigos, esté adquiriendo un creciente y preocupante *cachet* turístico. Pero no: entre el pobre Pacífico Sur y el venerable Atlántico de arriba no hay donde perderse...

El mito entrañable de Neruda, su leyenda más decisiva es la fuga de 1949, su viaje a través de la Cordillera en el sur de Chile, “bajo las alas clandestinas de la patria”, perseguido por el tiranuelo de turno. Es este hecho local, regional y nacional a la vez, el tiempo de un hombre grávido del *Canto General*, lo que Varas explora, investiga, recrea y noveliza en su *Neruda clandestino. Tour de force* magistral, no cabe duda, en que el novelista debe atravesar su propia cordillera –la obra del poeta en amplitud y, más concretamente, la epopeya nerudiana, testimonio doblemente dantesco, en el mal sentido de la palabra por el infierno de Pisagua, del carbón y de las masacres en la capital y, en su mejor sentido, por la denuncia de fuego prendida entre sus páginas. Lo hace, claro, acompañado del poeta y de su poesía, que lo ayudan y no lo aplastan. Curiosamente, y a lo mejor sin proponérselo, el número clave de las 15 secciones del *Canto General* se reitera acá en 15 capítulos exactos: una “Introducción” a la cual ya aludí, 13 capítulos centrales y un “Epílogo” que concluye el libro. ¿Cortesía pitagórica de la casa?

La línea narrativa del texto es de una fluidez impresionante. A través de los escondites sucesivos de Neruda entramos en diversos ambientes familiares, conocemos núcleos humanos muy distintos: una pareja de estudiantes universitarios, el historiador Álvaro Jara, una fotógrafa profesional cuyo pequeño hijo, precoz anfitrión de Neruda (Poli Delano), dará que hablar después en las letras chilenas, etc. Galería límpida y vivaz de personajes, cotidianidad de un país ya ido, gente que pobló las andanzas del poeta rodeándolo y guiándolo en su camino a la libertad.

Hay a veces uno que otro *flash-back* que nos lleva al pasado. El más notable me parece el relativo a Víctor Pey en el capítulo “El hombre del Winnipeg”. No sé si en lo sustancial es invención de Varas. Esa salida del refugiado catalán y su familia en el puerto de Burdeos condensa todo el *pathos* de la Guerra Civil Española, su tragedia infinita que aún nos dura, al par que muestra el espíritu absolutamente antiburocrático del poeta. En su sobrio dramatismo en que nada falta y donde todo es justo, da origen a una escena honda y memorable (Menos me gusta el “Interludio asiático”, con la sempiterna Josie Bliss, que da de inmediato una sensación de *déjà lu*).

La transparencia del relato es prismática y, como tal, está llena de reflejos e irisaciones subyacentes. Un ejemplo es el capítulo titulado “El elefante blanco”. Gracias al humor de Neruda, a través de su fabulación de lo cotidiano, vemos un gran refrigerador–elefante que se transforma en ídolo oriental y que da paso a risueñas lecciones de teología hinduista y, con otro tono, a sugerencias sobre la liberación animal. El animal explotado que Neruda vio en el Oriente, escarnecido en los zoológicos y en el circo de la civilización occidental-cristiana, hecha a la medida de nuestra soberbia antropocéntrica, es algo que hirió la sensibilidad del poeta hasta el punto que, desde *Estravagario* (1958) en adelante, será tema y obsesión persistentes en su obra.

(A Peter Singer, el filósofo de *Animal Liberation. An Ethics for the Treatment of Animals*, le habría gustado conocer estas páginas, las de Neruda y las de Varas). Pero todo esto sin énfasis ni solemnidad, con la pizca de fantasía que, partiendo de un símil o de una ecuación inocente, labra un collar de insólitos avatares.

Obviamente, los núcleos del libro son el proceso de creación del *Canto General* en varias de sus partes y la aventura misma del cruce de la Cordillera. Ellos trazan el eje longitudinal del relato y gradúan la tensión que lo estructura. En este andamio de impecable precisión, monta y ensambla el autor una serie de materiales discursivos, lenguajes de diversa laya que entran en colisión y chocan entre sí, generando dinamismo y variedad en lo narrado: los poemas transcritos contrastan con la jerga ramplona del gobierno y de la policía, contraponiendo epopeya y burocracia, libertad y delación; cartas (algunas inéditas de Neruda a “la Hormiga” o Delia del Carril) y versiones divergentes del episodio central; reminiscencias orales de sobrevivientes del 48, entre las que destaca el conmovedor monólogo de Leoné Monsálvez, una mujer campesina, con su dejo popular inimitable. Todo ello –voces, recuerdos, testimonios– contribuye a hacernos sensible la inmersión del poeta en el territorio de su patria, que va a culminar en el retorno a la selva de su infancia y en la experiencia crucial de los Andes. Lo local, lo regional –selva y sur– potencian la aventura hasta un límite extremo, materializando en ella una especie de Machu Picchu ulterior y alternativo: no de alturas sino transversal, no con ruinas pétreas sino más bien de “entrada a la madera”, no con los Juanes incásicos de su gran poema, sino con tres Juanes mestizos o indígenas de sus propios aldeaños. Este abrazo, este encuentro con su tierra y con su pueblo serán para el poeta algo inolvidable y están en la base de la fusión que allí se origina entre historia y leyenda personal. En ese rincón “al fin de la tierra” (son palabras de Neruda, p. 146), el poeta descubre y coincide con la verdad de su propio símbolo. De ahí en adelante será, porque ya lo había imaginado así, una verdadera “lámpara” de tierra en su país y en el continente. Y lo será hasta el día de su muerte, hasta el delirio final, cuando el fascismo le cierre los ojos doce días después del golpe militar.

El estudioso de Neruda comprobará, Varas mediante, que el potente imaginario de “Infancia y poesía” (1954) está ya larvado, aunque muy visible, en la experiencia de la selva valdiviana, en particular de la hacienda de Hueinahue. Ahí emergen y se insinúan la visión del aserradero, la lluvia-música del techo de las casas y el motivo del coleóptero del *coihue* y de la *luma* –fulgor incandescente en que Neruda percibe e identifica la poesía insita en la naturaleza. Entre 1949 y 1954 ha habido, entonces, desplazamiento y condensación, las mismas operaciones que en la *Traumdeutung* se dan como características de la elaboración del sueño y de la creación artística.

Collage nerudiano, crónica de tiempos de la clandestinidad, el texto de Varas relee y se interna en la gestación de un clásico, recorre el itinerario de Neruda en uno de sus momentos decisivos y lo hace con una actitud que no resulta ni hagiográfica ni iconoclasta. Resucita las raíces del mito nerudiano, auscultando el corazón del pueblo que estuvo con él y junto a él. Tiene sentido, por lo tanto, retomar la formulación de Varas para analizar las implicaciones contenidas en la idea de Neruda como poeta nacional. Escribe:

Aquel año clandestino, tuvo decisiva influencia en su vida, su obra y su posición política. No sólo eso: contribuyó fuertemente a instalarlo como Poeta Nacional (las mayúsculas parecen de rigor en este caso), a la manera de los notables poetas, que en el siglo XIX se convirtieron en portavoces y abanderados de sus pueblos en el proceso de forja de sus identidades y estados nacionales. Poetas románticos y patrióticos como Jan Neruda en Checoslovaquia, Alexander Pushkin en Rusia, Adam Mickiewicz en Polonia, Víctor Hugo en Francia, acaso Espronceda en España (NC, "Introducción" p.16).

Amén del prudente "acaso" sobre Espronceda, que comparto por las razones que se verán, todos los poetas que se mencionan en este pasaje (excepto uno) quedan encuadrados en las siguientes coordenadas: 1) En lo cronológico pertenecen al siglo XIX, desplazando la posición histórica un siglo más atrás, con una disimetría política, cultural y literaria que habrá que tener en cuenta; 2) en lo espacial y geográfico se sitúan decididamente en el centro-este europeo, esa zona de civilización y modernidad tardías, según reza la vulgata evolucionista de Occidente con su dicotomía sociológica de progreso y atraso, tradición y modernidad. La excepción de peso la representa, naturalmente, Víctor Hugo; 3) por último, y con toda razón, el autor vincula todos estos nombres a los procesos convergentes de surgimiento de la identidad y de formación del Estado-nación. En este sentido, sería fácil agregar a la lista de Varas los casos del húngaro Sandor Petofi, del rumano Eminescu o del gran poeta mártir de la independencia griega, Fereó Rigas. Víctor Hugo encaja mal en este contexto. "Patriótico y romántico" sin duda lo es, una vez superado el monarquismo de su juventud (durante la revolución del 48 todavía es orleanista) y sobre todo cuando la transformación romántica se haga en él políticamente fecunda. Su combate tenaz contra el Segundo Imperio, llevado a cabo desde el exilio, lo impulsa a reafirmar en esas dos décadas de su vida (1851-1870) los ideales republicanos de justicia y libertad, tiñendo su liberalismo de una coloración socialista utópica². Sin embargo, ligar su obra a las cuestiones de identidad francesa y del Estado-nación no parece muy exacto, si se toma en cuenta que la primera es ya un fenómeno de larga data, mundialmente reconocido, cuando Hugo empieza a escribir y que especialistas e historiadores fijan unánimemente la formación del Estado-nación francés durante la época de la monarquía absoluta. Por supuesto, la Revolución y la expansión napoleónica reforzarán más tarde esta idea de nación, dándole otro sentido y dotándola de una administración estatal de carácter moderno.

Esta variedad de situaciones, con las dificultades que resultan de vincular literatura y poesía al campo de la vida nacional (lo "nacional" es de contornos muy inciertos

² *Les Chatiments* (1853), *Les Contemplations* (1856) y *La Légende des Siècles* (varios años) constituyen su gran trilogía poética del exilio. El *Canto General* tiene mucho de "castigos", no poco de "contemplaciones" y es, a su modo, una "leyenda de los siglos" americana.

en la esfera de la cultura), me permite esbozar la hipótesis principal de esta ponencia, cosa que haré a través de un comentario con visos de digresión, aunque solo en apariencia.

II

En el primer capítulo de *Confieso que he vivido* (1974), uno de los más densos y fascinantes de todo el libro, Neruda incluye una breve sección que denomina “La casa de las tres viudas”. Se trata apenas de unas cuantas páginas (pp. 27 a 32 en la edición que manejo, la de Argos Vergara), perfectamente integradas en un subconjunto cuyo título es “El joven provinciano” (pp. 9-35). Van precedidas del justamente célebre texto “Infancia y poesía”, más otros fragmentos intercalados desprendidos de las memorias de *O Cruzeiro Internacional* (1962); lo sigue, a manera de pequeño epílogo, “El amor junto al trigo”, estampa narrativa que cierra y concluye la unidad. Entre “La casa de las tres viudas” y este último texto hay una conexión enhebrada al hilo de los ritos de iniciación de la pubertad. A pesar de toda la negligencia de los encargados de la edición póstuma de las memorias nerudianas (que no fue poca) y del mismo descuido con que el poeta trató estas páginas autobiográficas, enredándolas y desarreglándolas a menudo, el capítulo no sufre en demasía y mantiene una soberbia cohesión de fondo.

La componente estructural del fragmento es un viaje, un viaje a caballo que Neruda adolescente realiza por la costa de su provincia, Cautín. Ha sido invitado a una trilla en un lugar de montaña, se le hace tarde en el camino y debe pernoctar en casa de tres mujeres desconocidas. De la compleja trabazón del relato, desgajamos para su comentario tres aspectos.

Lo primero es la atmósfera. Hay un clima de irrealidad en que nos vemos inmersos, en parte justificado por el cansancio que agobia al joven jinete, en parte provocado por la ambientación nocturna y el extraño encuentro, que frisa en lo alucinatorio, con las tres viejas mujeres, al parecer hermanas. Los soportes de elaboración mítica son bastante ostensibles: héroe, cabalgadura, extravío, encuentros, presagios, expectación... Se llega a la casa nocturna como a un palacio encantado, que es puerto de salvación y remate de la aventura. Marcas explícitas de la narración, cuyo despliegue acentúa el tono de vaguedad intemporal que a la postre se nos impone, flotante y envolvente en la experiencia del lector.

Lo interesante y digno de ser recalcado es que Neruda logra toda esta atmósfera a partir del delineamiento muy concreto de una geografía local que, si bien no es la más común de sus reminiscencias infantiles o adolescentes, es parte del mismo territorio y de idéntica región. Mar, cerros de la costa, lago Budi, entrevistados a veces en “Infancia y poesía”, trasfondo de algunos de sus *Veinte poemas*, adquieren aquí peculiar resonancia, se condensan y hacen compactos, fraguando un paisaje genesiaco, con virtualidad de caos y creación:

En aquel trecho en que se unen, o se besan, o se agreden el océano y el lago...
(p. 28).

Es como si, desde un suelo y desde un mapa muy nítidos, se levantara una construcción de sueños, determinando una estructura en dos niveles, no necesariamente simbólicos, dotados, sí, de una poderosa “irrealidad sensible”³. Ámbito local, detallado y circunscrito, donde se proyecta y se magnifica la parábola del viaje y la aventura.

En segundo término, un vocabulario clave va dejando sus huellas en el texto, entretrejiendo una red semántica que va a ser relativamente familiar en el *corpus* nerudiano. Uno de esos núcleos es “cruzar”, cuya persistencia y metamorfosis he estudiado en otra ocasión⁴. Aquí se acopla con “atravesar”, exponente de la dimensión espacial de un fenómeno cuya denotación principal se cargará de un fuerte connotador temporal⁵. Dicho de un modo simple: los cruces y las travesías espaciales que proliferan en el texto apuntan a fronteras y traspaso de límites en el tiempo, a un instante crucial que nos sitúa en la encrucijada de dos épocas históricas o, si se quiere, a la interpenetración (mutua invasión) de dos diferentes estilos de vida, de civilización y de estar en el mundo.

Acompaña al verbo la palabra “soledad”, que se declina y multiplica también en numerosas variaciones: en el plural intenso de “soledades”, en “solo”, “solitario”, etc. De las “soledades” místicas y líricas que, desde el Siglo de Oro en adelante, críticos como Karl Vossler y otros han visto como signo de la poesía peninsular, la poesía de Neruda tiene poco. Sus “soledades” derivan en último término de la “soledad” que comprobó Las Casas en el desierto de la conquista⁶ y es más bien un orden geográfico, con el desorden humano e histórico consiguiente, más el tropismo nerudiano hacia el sur del continente. El fragmento concluye:

[...] allá lejos, en el último límite de las montañas más impenetrables y solitarias del mundo (p. 32).

En medio de estas soledades, el “jovencito” que aún no llega a ser Neruda arriba a la casa de tres mujeres de origen francés, “tres señoras madereras” (p. 29) que se habían instalado en la región tiempo atrás. Es una casa blanca, con objetos *art decò*, con candelabros de plata, en donde le sirven comida y vinos franceses y en que de pronto el nombre de Baudelaire allí pronunciado provoca “una chispa eléctrica”

³ Tomo la expresión de Hugo Friedrich, tal como él la explica en su *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1956, pp. 60-61.

⁴ Cf. J. Concha, “ ‘Cruzar’ en *Residencia en la Tierra*”, en *Neruda en/a Sassari. Actas/ Atti del Simposio Intercontinental Pablo Neruda*, 1984, pp. 77-90.

⁵ No es un azar que su “ Discurso de Estocolmo” comience así: “Mi discurso será una larga travesía, un viaje mío por regiones lejanas y antípodas...”.

⁶ Las Casas a propósito de Cuba: “y es una gran lástima y compasión verla yermada y hecha toda una soledad” (*Brevísima relación...*, “De la isla de Cuba”, 1552). El término deriva obviamente de Tácito y tiene la significación de desolación y devastación producida por la conquista y las guerras.

(p. 30). La expresión es absolutamente justa, pues muestra el choque de dos fuerzas opuestas, dos corrientes contrarias que izan un deslumbramiento en medio de la noche, encendiendo el espíritu de las apagadas damas. Baudelaire allá por las regiones australes deshabitadas del planeta –tal es el sentido del potente contraste que el poeta busca comunicar a través de esta visión de sueño, iniciática, en que la voz y el nombre de una gran tradición literaria se propagan y reactivan en la periferia del mundo. De ahora en adelante, parece sugerimos el autor, el centro de gravitación de la poesía residirá en las antípodas, en otras latitudes y en otro hemisferio:

Son playas que parecen infinitas. Forman a lo largo de Chile como el anillo de un planeta, como una sortija envolvente acosada por el estruendo de los mares australes: una pista que semeja dar la vuelta por la costa chilena hasta más allá del Polo Sur (p. 28).

III

Neruda atraviesa en su vida más de dos tercios del siglo XX y, durante ella, va a estar presente en encrucijadas decisivas de la historia contemporánea. Todavía en su país le toca ver el paso del liberalismo populista de Alessandri al gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo (1927-31). El primero reprimirá sin asco a los trabajadores de la región nortina; el segundo “normaliza” la represión, haciéndola sistemática y enviando relegados a las islas del Pacífico a anarquistas, comunistas y a uno que otro socialista. Colaborador constante de la revista *Claridad*, de orientación ácrata, el joven Neruda puede comprobar muy de cerca que, cuando de política antiobrera se trata, la dictadura es simplemente continuación de la democracia por otros medios. ¡El fin es el mismo! Ya en el Oriente (1927-1932), en lugares como Birmania, Ceilán y Java, el oscuro cónsul de un país sudamericano será testigo de la crisis económica internacional de 1929 y de sus brutales coletazos en el mundo colonial. En España, por los años treinta, verá caer la República y asistirá a la derrota de las fuerzas del Frente Popular. Sin embargo, como muestra bien su visión de la historia en “España en el corazón” (1937) y la disposición de los poemas en la *Tercera Residencia* (1947), Neruda ligará en profundidad la guerra de España con el triunfo consecutivo de la Segunda Guerra Mundial, cosa que si bien era evidente para políticos y luchadores, no cuajaba de modo rotundo en una obra literaria de gran envergadura⁷. Esta continuidad y nexo de sentido hará posible que vibre en él una conciencia afirmativa, que está igualmente en la base del *Canto General* (1950), libro que se abre desde luego al periodo de posguerra, con el cambio de las alianzas y de la correlación de fuerzas y con el ingreso en un

⁷ En el dominio político, sobresalen por su impresionante claridad los informes internacionalistas de Palmiro Togliatti y los escritos del socialista Pietro Nenni y del anarquista Berneri.

mundo bipolar, presidido por una sangrienta Guerra Fría. A su vuelta al país, luego de la persecución y el exilio, la cascada en serie de las odas elementales, desde 1954, tendrá como intención explícita contribuir a una política de distensión y de paz internacional. En las últimas décadas de su vida, junto a lo que Hernán Loyola ha llamado con acierto el “nuevo lenguaje autobiográfico”⁸, se sumerge cada vez más en las luchas políticas de su pueblo, participando como ciudadano en las campañas nacionales del Frente de Acción Popular (FRAP), que culminarán en las derrotas de 1958 y de 1964, y en el triunfo electoral de la Unidad Popular (1970), que lleva al poder a Salvador Allende, apoyado por una coalición amplia de fuerzas políticas democráticas – socialistas, comunistas, radicales, cristianos e independientes.

En línea paralela discurren los perfiles de sus libros, los que ofrecen una galería de rostros y retratos sucesivos del poeta, marcando los avatares de una obra en constante transformación. Si primero fue el poeta epigónico, derivativo, que resume admirablemente en *Crepusculario* (1923), a los 19 años, el clima sentimental de la tradición posmodernista chilena, muy pronto el breviario de los *Veinte poemas de amor...* (1924) va a ahondar y democratizar una experiencia del amor juvenil válida para toda una generación, de hombres y mujeres, y para nuevos sectores sociales del país y del mundo de habla hispana. En mi opinión, los *Veinte poemas* siguen teniendo una fuerte valencia social y sociológica, correspondiendo a un lapso bien característico en la historia de los ritos amorosos y en la conciencia colectiva de la sexualidad⁹. Más tarde, antes del Oriente, durante el Oriente y después de él, surgirá ya un poeta con plena voz propia, el poeta de las primeras *Residencias* (1935), que sincronizan con la vanguardia latinoamericana más creativa (la de Vallejo, De Rokha y la Mistral de *Tala*), sincronizan también con la Generación del 27 española, retomando y reelaborando la gran tradición simbolista francesa, a la que instala en el domicilio de sus residencias personales: la provincia y el campo chilenos de sus poemas preorientales, la experiencia y el *pathos* asiáticos, el horizonte abierto de las travesías oceánicas (el Índico, el Pacífico), el siniestro purgatorio de la burocracia urbana, el ánimo contrapuesto de sus años en la Península –dolor personal y familiar; radiante amistad y esperanzas colectivas. *Residencia* se publicará en medio de la pugna ideológica y las tensiones sociales y políticas de la República, un año antes del levantamiento militar, que será parte de sus libros siguientes. El simbolismo francés encarna entonces en “tierra” propia, con un infierno rimbaldiano geologizado en el vientre minero del país, con prosas asiáticas que tienen algo de la voz del “Montevideano” y del viento que sopla en los *Chants de Maldoror* y con una organización formal según módulos afines

⁸ H. Loyola, “Prólogo” al tomo IV de las *Obras Completas: Nerudiana Dispersa, I*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001, pp. 35-36 y 1077.

⁹ Por el mismo tiempo en que Neruda publica su poemario, la revista *Claridad* lleva a cabo un programa insistente de información y educación sexual, concebido y redactado en lo principal por Juan Gandulfo, amigo de Neruda, estudiante de Medicina y dirigente universitario de inclinaciones anarquistas.

a los que reinan en las *Flores del Mal*. La “chispa eléctrica” transmite y reenciende el fuego simbolista allá por “el Sur del Océano” o bajo las alas del “viento negro de Valparaíso”...

Este es el mismo poeta que, quince años después, publicaría el *Canto General*—en México, la edición ilustrada con las guardas de los grandes muralistas; en Chile, la edición clandestina cuidada y dirigida por don Américo Zorrilla, ayudado, entre muchos otros, por el escritor costarricense Joaquín Gutiérrez, avecindado en el país.

Hay entre el *Canto General* y las *Residencias* una relación de continuidad y ruptura que no ha recibido hasta ahora una explicación cabal. Yo mismo me he basado en la idea de que el sistema imaginario de las *Residencias* sigue más o menos inmutable, pero cambia de referente, desplazándose del reino de la naturaleza al plano de la historia. En ello consistiría toda la diferencia. Ahora bien, es palmario que esta “solución” crea más problemas de los que resuelve, porque ¿cómo entender una estructura que queda incambiada pese a asumir una función heterogénea? ¿No repercute la función sobre la estructura, modificándola sustancialmente? Cualquiera sea la solución encarada, lo cierto es que se mantienen activos en el poetizar nerudiano un elementalismo primigenio—trabajo poético sobre los elementos materiales, susceptible de ser comprendido a la luz de la pentalogía de Bachelard— y una escritura dialéctica que se manifiesta en contradicciones semánticas (por ejemplo, “como cenizas, como mares poblándose”, al comienzo del libro) y en una sintaxis que evita toda posible antítesis forjando mediaciones (por ejemplo, el verso inicial de “Entrada a la madera”: “Con mi razón apenas, con mis dedos”, donde se establece un puente parcial entre la vía racional negada y la vía sensorial asumida). Este sistema de imágenes, elemental y dialéctico a la vez, se prolonga sin grandes modificaciones en el *Canto General*.

En otro trabajo que ya tiene sus años, aún inédito, he mostrado cómo algunos términos claves del *Canto General*, en los que Frank Riess reconocía “un grupo de conceptos extremadamente importante” en la obra (*forma, sistema, organización, unidad, extensión, o construir, elevar, organizar*), derivan en gran medida del repertorio político más usual y común de la izquierda chilena de mediados de siglo. Así como, a comienzos del siglo XX, Darío recurrió al aparato retórico del progresismo liberal finisecular, especialmente en su *Canto a la Argentina* (1914), así también Neruda con posterioridad se basa en los motivos y lemas de la política popular y los extiende al reino de la naturaleza, otorgando al hacer humano un grandioso trasfondo cósmico y planetario. “El Gran Océano”, la penúltima poderosa sección de la epopeya nerudiana, es a este respecto una gigantesca hipérbola cosmogónica de la construcción de un universo de unidad, en un despliegue de incesante creación. En el *Canto General* son las luchas sociales y políticas de su pueblo las que ofrecen al poeta los eslabones y la cadena más sostenida de imágenes. En una especie de fecundo círculo, Neruda toma de la praxis política concreta ciertas sugerencias relevantes y, a través de su plasmación poética, las devuelve a la sociedad dotadas de una nueva, mayor y más alta conciencia histórica e ideológica. Acción de las masas, discurso poético y poesía de vuelta en medio de la acción, tales son las fases y momentos de este ciclo productivo del *Canto General*. Al releer el libro en su conjunto, se hace más claro hasta qué punto, para bien o para mal, el *Canto General* es hito y parte de un camino y de una voluntad colectiva

que condujeron al programa, triunfo y catástrofe de la Unidad Popular. Su emocionalidad, su ‘mística’, por decirlo así, el fervor de la unidad por construir están allí, límpidos y sangrantes –¡para bien y para mal!

Más que todas las conexiones intertextuales que se han atribuido al *Canto General* (son muchísimas) para definir el tipo de libro que es en definitiva, yo lo veo como un gran poema del Tercer Mundo, como árbol primigenio de una emergente cultura periférica, donde afirmación nacional y combate descolonizador se unen necesariamente como dos aspectos de un mismo movimiento de liberación histórica¹⁰. En sus posibles paralelos internacionales (falibles, por cierto), lo veo más cerca y como un hermano del *opus magnum* de Odisseas Elytes, *To axion esti* (1959) o de los extraordinarios cantos del poeta judío moderno Hayim Bialik. Quizá en siglos venideros, cuando las heridas del país hayan cicatrizado en parte y sea –¡ojalá!– otro el Chile que escuche a Neruda, sea posible mirar su *Canto General* como al *Li Sao* con que Qu Yuan (s. IV-III a.C.) funda una rama principal de la gran poesía china hacia el fin de la época Chu. Según Ferenc Tokei, sinólogo húngaro discípulo de Lukacs, “el *Li Sao* es quizás la más grande obra de toda la poesía china” y contiene elementos de autobiografía, exilio y política no desemejantes a los que hallamos en Neruda. El patriotismo del poeta y la crítica a veces feroz del gobernante están también presentes y han sido subrayados por más de un estudioso¹¹. Valga esta asociación, que aspira a provocar un efecto deliberado de extrañamiento (las diferencias entre las dos obras son sin duda enormes), para valorar hasta qué grado el lenguaje de la tradición simbolista –Baudelaire en los confines– fructifica en otras zonas culturales, produciendo una inmensa enciclopedia poética que es, a la vez, fenomenología de la conciencia histórica de América Latina en el convulsionado siglo que al poeta le tocó vivir.

¹⁰ Ahora sabemos que la etiqueta de “Tercer Mundo”, por asociación con *tiers etat* fue creada por el demógrafo Alfred Sauvy en un artículo de *L’Observateur* de los años 50.

¹¹ Ver Ferenc Tokei, *Naissance de l’ elegie chinoise*. Gallimard, 1967, p. 154. Ver igualmente los ensayos de Guo Moruo, prologuista de la versión inglesa de la elegía (*Li Sao and other poems of Qu Yuan*. Beijing: Foreign Languages Press, 1980) y de William Graham, quien escribe que “parts of the *Li Sao* were clearly devoted to criticism of a ruler” (ibíd.). Para la proyección de la personalidad de Qu Yuan en la cultura china, ver la absorbente monografía de Laurence A. Schneider: *A Madman of Ch’u. The Chinese Myth of Loyalty and Dissent* (Berkeley: University of California Press, 1980) y la nota crítica de David Hawkes en *Classical, Modern and Humane* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1989, pp. 298-303).