

Antes aun de encarnarse en la monumentalidad del yo oracular y cívico que alienta en las populosas páginas de *Canto general*, el poeta había declarado su predilección por los grandes espacios y las profundidades insondables. “Quiero no tener límites y alzarme hacia aquel astro. / Mi corazón no debe callar hoy o mañana. / Debe participar de lo que toca, / debe ser de metales, de raíces, de alas. / No puedo ser la piedra que se alza y que no vuelve, / no puedo ser la sombra que se deshace y pasa”, declara el poeta en un libro temprano y de título atlético, *El bondero entusiasta* (1923-24). El vitalismo que anima al poemario está lejos de la atmósfera lánguida y mortecina que cubría, como una neblina retórica, los versos del modernismo tardío y es, más bien, afín al fervor juvenil de la vanguardia y a la dicción enérgica que favorecieron los posmodernistas hispanoamericanos.

UN OFICIO HERÓICO

Incluso en *Crepusculario* (1923), cuya imaginería y motivos provienen en gran parte de un simbolismo que consideraba elegante cultivar cierta morbidez, se advierte ya un ego impetuoso, afirmativo: “Fueron creadas por mí estas palabras / con sangre mía, con dolores míos / fueron creadas!”. El poeta imagina la escritura como un trabajo y un parto: en ambos casos, el gesto es extremo y esforzado. La poesía, así, no es pasatiempo de almas frágiles y tiernas. Se trata, por el contrario, de un oficio heroico, que demanda entrega y sacrificios de sus cultores. Curiosamente, esa concepción del yo creador se encuentra en Neruda mucho antes de que el poeta asumiera en la década del 30, junto a la militancia comunista, un énfasis combativo y mesiánico.

No es sorprendente que el vigor creativo y la energía erótica se conjuguen en la autorrepresentación del poeta, como ejemplarmente sucede en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), el más divulgado y conocido de los libros de Neruda. El yo nerudiano es carnal: su materialidad y su sensualidad se vierten no sólo en la eufonía y la plasticidad de los versos —que casi exigen, precisamente por esos rasgos, ser dichos en voz alta—, sino que se figuran también a través de un hablante que

Hace 100 años, Pablo Neruda

LA DIMENSIÓN DE LA PALABRA

Peter Elmore

El signo de la abundancia y la vocación expansiva rigen la vasta obra de Pablo Neruda: el censo de los libros que la componen bordea los cincuenta títulos, lo cual atestigua la labor incesante y prolífica de un creador al que le fue concedida —para bien y, a veces, para su mal— la facilidad del verso. El océano y la noche, interlocutores y símbolos recurrentes en su poesía, parecen dar la medida y la escala en las cuales imaginaba Neruda su misión y su persona.

suele entender la pasión amorosa como una celebración de la fuerza física, de la conquista viril: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega. / Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar el hijo del fondo de la tierra”, dice la estrofa inicial del “Poema 1”. Ese ímpetu hace que, en los poemas, el yo suela pasar de la contemplación al acto, como si le fuera imposible resignarse a no intervenir en su propio

texto. “Me gustas cuando callas porque estás como ausente”, dice tres veces el yo poético en el célebre y muy antologado “Poema 15”, pero el lector descubre en los últimos versos que el poeta es, en rigor, menos un observador que un director de escena: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente. / Distante y dolorosa como si hubieras muerto. / Una palabra entonces, una sonrisa bastan. / Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto”. El silencio grave y me-

lancólico de la amada, advierte el lector, nace de una indicación del yo poético, que al término del poema disuelve la melancólica ficción de la ausencia y la pérdida con “una palabra” y un gesto propiciatorio.

LOS DOMINIOS DE LA OSCURIDAD Y EL MISTERIO

Para Neruda, el decantarse por el día marcará la diferencia de ánimo y sensibilidad que deslinda sus primeros libros de la estancia

que comienza en la primera *Residencia en la tierra*. Aún en *Tentativa del hombre infinito* (1926) había reconocido su predilección por los dominios de la oscuridad y el misterio: “no sé hacer el canto de los días / sin querer suelto el canto la alabanza de las noches”. La oposición entre lo diurno y lo nocturno revela la matriz cósmica, mitopoética, de la imaginación de Neruda; muestra también que el día y la noche se figuran como territorios, como ambientes extensos dentro de los cuales habita la persona poética: se diría que, en la poesía de Neruda, la coordinada dominante no es la del tiempo, sino la del espacio. Lo diurno, en todo caso, no debe confundirse con la fuerza positiva de la claridad, con la plenitud solar. El ámbito del día es problemático, turbio, complejo: es, sobre todo, el sitio de la Realidad, ahí donde el poeta conoce, amarga y arduamente, el sabor de la existencia y la materia. No es la tristeza íntima del yo, el solitario dolor del romántico, lo que palpita en los versos de la primera y la segunda *Residencia en la tierra*, sino una condición comparada por la especie humana: “El día de los desventurados, el día pálido se asoma / con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris, / sin cascabeles, / goteando el alba por todas partes: es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto”. Decir la alienación, encontrar un lenguaje que exprese el carácter ilusorio de la armonía, es lo que distingue al Neruda de la primera y segunda *Residencia en la tierra* (1935). El poeta casi espontáneamente eufónico y melodioso de los primeros libros trabaja aquí arduamente su estilo, que se torna rapsódico y hermético, pues se propone darle forma a lo que la tradición literaria no ha codificado y vuelto inteligible: la de las *Residencias* es una poesía del malestar moderno, de la disolución de la fe decimonónica en el yo, del rumor impersonal de la existencia en un mundo sin absolutos. *Trilce*, de Vallejo, y *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, son empresas de análoga dificultad y parecido impulso. Para muchos lectores y críticos, la importancia capital del poeta para la literatura moderna en castellano se prueba y demuestra, fundamentalmente, en esta escala de su obra. La



persona poética, en textos que examinan y ponen en escena la crisis de la propia identidad, horada las certidumbres del ego romántico y se interroga sobre la inestable, ambigua relación entre ser y existencia: “De distancias llevadas a cabo, de resentimientos infieles, / de hereditarias esperanzas mezcladas con sombra, / de asistencias desgarradoramente dulces / y días de transparente veta y estatua floral, / qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto? / De mi lecho amarillo y de mi substancia estrellada, / quién no es vecino y ausente a la vez?”, pregunta la voz poética en “Diurno doliente”.

EL OBJETO DE SU DESEO

El erotismo —un erotismo polimorfo y alucinado, como en “Ritual de mis piernas” o “Agua sexual”— ofrece una de las pocas respuestas para el sujeto en crisis que, tortuosamente, recorre su laberinto existencial. Lo erótico aparece como la manifestación más poderosa de lo natural y primigenio, de aquello que reside en un estrato más profundo y *real* que el de la urbe y las convenciones sociales. Así, el yo de “Caballero solo” no consigue su redención a través del sexo, pero —como un Tántalo moderno— sabe que el objeto de su deseo es, al mismo tiempo, inalcanzable y próximo: “seguramente, eternamente me rodea / este gran bosque respiratorio y enredado / con grandes flores como bocas y dentaduras / y negras raíces en forma de uñas y zapatos”. Una posibilidad afin de regeneración y rejuvenecimiento se halla en el retorno ritual, mítico, al mundo de lo orgánico, como en el admirable poema “Entrada a la madera”, donde un misticismo panteísta y exaltado remedia la desolación del yo en la tierra baldía de la modernidad burguesa: “venid a mí, a mi sueño sin medida, / caed en mi alcoba en que la noche cae / y cae sin cesar como agua rota, / y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme, / a vuestros materiales sometidos, / a vuestras muertas palomas neutrales, / y hagamos fuego, y silencio, y sonido, / y ardamos, y callemos, y campanas”. Ese vértigo gozoso que la enumeración y el polisíndeton subrayan hace pensar en San Juan de la Cruz: en una clave secular, terrestre, el ego se inmola para

fundirse amorosamente con una realidad superior, trascendente. De la estrecha cárcel de la conciencia —de la conciencia de la infelicidad y de las limitaciones— se pasa a un orden sublime y, en un sentido pagano, sagrado. El hablante poético resulta, entonces, ser mucho más que un individuo lúcido y sensible: es, en verdad, un iniciado y un vidente. Paradójicamente, el sacrificio del ego torna más luminosa el aura del poeta.

En la tercera *Residencia en la tierra* y en *Canto general*, la Historia —que Levi-Strauss habría de llamar, lapidariamente, “el gran mito de la modernidad occidental”— reclama el lugar que el mundo orgánico y la pulsión sexual ocupaban en las dos primeras *Residencias*. La dicción grave y solemne que el hablante empleaba en “Entrada a la madera” reaparece, pero para hablar de la realidad social y política, en los poemas dedicados a la guerra civil española y en *Canto general*. Más cívico que épico, el yo poético se asume como profeta y vocero: la sociedad humana es su terreno; la causa de las mayorías es la suya. La vida cotidiana no tiene mayor cabida en estos poemas, pues la dimensión de aquella es doméstica y modesta: cuando

aparecen individuos sencillos, populares, ya los transfiguró el martirio y sus vidas han cobrado, por eso, una resonancia alegórica, ejemplar. La sociedad se entiende desde la categoría de la crisis y de una visión cuyo alcance es apocalíptico: la filosofía de la historia marxista es, en Neruda, una versión secularizada del mesianismo judeocristiano. Mesianica es, notoriamente, la voz poética que, con elocuencia, apostrofa a los personajes históricos y se dirige a un lector que, aunque lea a solas, tiene la impresión de ser parte de un destinatario plural, masivo. El yo poético declara identificarse con las multitudes, pero no es parte de ellas: “Entonces en la escala de la tierra he subido / entre la atroz maraña de las selvas perdidas / hasta ti, Macchu Picchu. / Alta ciudad de piedras escalares, / por fin morada del que lo terrestre / no escondió en las dormidas vestiduras”. El empleo del versículo y el pathos arrebatado de la voz, así como la sensación de amplitud que las imágenes y la cadencia del discurso engendran, hacen recordar a Walt Whitman —que, para Neruda, es menos una influencia que un modelo—.

Despojado de meros

atributos biográficos y de sus sendas cotidianas, el yo de estos poemas es tan monumental como sus escenarios y sus temas. Eso no sucede solo en “Alturas de Machu Picchu”, que es con justicia la sección más conocida y celebrada de *Canto general*. Se nota también en aquellas secciones de carácter más narrativo, en las cuales el hablante refiere —con indignado sarcasmo o combativo fervor— las vidas infames o ejemplares de las figuras de la Conquista, la Colonia y la República. No solo el tono y la materia de los poemas remite a un género oral y letrado, el de la oratoria, sino que la misma persona poética hace pensar en un maestro que hablara en un ágora internacional e imaginaria.

UN POETA PROLÍFICO

Neruda, después del *Canto general*, no dejó de ser un poeta prolífico. Un libro más bien voluminoso, *Las uvas y el viento*, sigue la vena pública del *Canto general* y en él refiere Neruda, con el entusiasmo de un embajador oficioso, sus escalas en los países del que fuera, antes de la caída del muro de Berlín, el campo socialista. Una veta distinta, la amorosa, se halla en *Cien sonetos de amor*, cuyo título inevitablemente evoca

a los *Veinte poemas de amor...*; la fortuna de ese libro, sin embargo, no ha sido semejante a la de su antecesor. Como el Picasso tardío, Neruda cedió ante su propia fertilidad y pareció asumir que bastaban su firma y su oficio para justificar cualquier obra suya.

LAS DÉCADAS FINALES

En las mejores de las *Odas elementales*, sin embargo, el poeta se aventura por un camino que no había trillado. La “Oda a la cebolla”, por ejemplo, festeja de un modo lúdico y cordial los placeres sensoriales: “También recordaré cómo fecunda / tu influencia el amor de la ensalada / y parece que el cielo contribuye / dándote fina forma de granizo / a celebrar tu claridad picada / sobre los hemisferios de un tomate”. La solemnidad, vuelta ya gesto retórico, encuentra su antídoto en una poesía que prefiere la dicción sencilla y la metáfora de plasticidad ingeniosa, a veces humorística. También destaca, en las caudalosas décadas finales de Neruda, *Estravagario*: revisión melancólica de la experiencia juvenil, reencuentro con los fantasmas de la educación sentimental, en ese libro se leen poemas que están a la altura de quien es, sin duda, uno de los poetas imprescindibles de la tradición moderna en lengua castellana. “Ahora me doy cuenta que he sido / no solo 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 / y aquí me tienen sin que sepa / por qué no reconozco a nadie, / por qué nadie me reconoce / (...)”, confiesa en “Regreso a una ciudad” la voz poética, levemente asombrada ante su íntima pluralidad.

“Mientras escribo estoy ausente / y cuando vuelvo ya he partido”, afirma la barroca y sentenciosa paradoja que se lee en “Muchos somos”, otro de los poemas de *Estravagario*. Aun vendrían otros libros —*Fin de mundo* y *Plenos poderes*, entre otras pruebas de la inagotable fecundidad del poeta—, pero los versos antes citados expresan, magistralmente, el vínculo misterioso entre la escritura poética y la identidad —o, mejor dicho, las identidades— del artista. En ellos, cifra Neruda el misterio de un yo que es, de una manera profunda y proteica, siempre otro y el mismo. ■

LIBROS & ARTES

REVISTA DE CULTURA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Sinesio López Jiménez
Director de la Biblioteca Nacional

Nelly Mac Kee de Maurial
Directora Técnica

Luis Valera Díaz
Editor

Diagramación: José Luis Portocarrero Blaha

Secretaría: María Elena Chachi Gambini

Coordinación: Enrique Arriola Requena

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

© Biblioteca Nacional del Perú
Lima, 2004
Reservados todos los derechos.

Depósito Legal: 2002-2127
ISSN: 1683-6197

Biblioteca Nacional del Perú - Av. Abancay cuadra 4, Lima 1. Teléfono: 428-7690.
Fax: 427-7331 http://www.binape.gob.pe Correo electrónico: dn@binape.gob.pe