

## EL CANTO GENERAL DE NERUDA: POEMA EPICO-LIRICO

Guillermo Araya

### INTRODUCCION: ETAPAS EN LA OBRA POETICA DE NERUDA

La obra poética de Neruda puede dividirse en cuatro etapas o períodos:

- 1) período de iniciación
- 2) período de plenitud lírica
- 3) período de plenitud épica
- 4) período del poeta profesional

#### *Período de iniciación*

Tomando como base la fecha de publicación de sus libros, el período de iniciación comienza con *Crepusculario*, 1923, y se cierra con *El hondero entusiasta*, 1933<sup>1</sup>. Si se toman como punto de referencia los datos que se conocen sobre la cronología de la redacción de las diferentes obras, el arco temporal es mucho más reducido. En este caso el límite que cierra el período debe ser fijado en 1925 o en 1926. En 1925, si se toma en cuenta que en este año se publica el primer poema que integra después *Residencia en la Tierra* (I)<sup>2</sup>; en 1926 si se tiene presente que ésta es la fecha de publicación de *Tentativa del hombre infinito*, *El habitante y su esperanza* y de *Anillos*. Es probable que estas obras hayan sido es-

1. *Crepusculario*, 1923; *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924; *Tentativa del hombre infinito*, 1926; *El habitante y su esperanza*, 1926; *Anillos*, 1926, *El hondero entusiasta*, 1933 (pero escrito entre 1923 y 1924). Para un examen de conjunto de la obra de Neruda puede verse la importante tesis de Alain Sicard: *La pensée poétique de Pablo Neruda*, Bordeaux, 1977, dos volúmenes.

2. *Serenata*, diciembre de 1925. V. Hernán Loyola: "La obra de Pablo Neruda. Guía Bibliográfica", p. 945, en: Pablo Neruda: *Obras completas*, 4a. edición, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, tomo III, pp. 913-1106. Este excelente trabajo de Loyola es un auxiliar indispensable para todo estudio que se intente sobre la obra de Neruda. Para mí ha sido de gran utilidad en todo lo que se refiere a fechas y ediciones de las creaciones nerudianas.

critas el año anterior al de su publicación, pero no hay información al respecto. Por otra parte, hay noticias de que ya en 1920 Neruda publicó un poema que, aunque transformado, formará parte del cuerpo de *Crepusculario*<sup>3</sup>. Atendiendo a la fecha de publicación de los libros que lo integran, este período abarca del año 1923 al año 1933; atendiendo a la etapa de redacción de dichas obras, mediante los datos que son conocidos, este período está comprendido entre los años 1920-1926. Con lagunas o con virtuales errores de apreciación, la cronología fundada en las fechas de redacción de los poemas y libros refleja mucho mejor el verdadero proceso de evolución y desarrollo de la obra del poeta. Es obvio que todos los poemas sueltos, no incluidos en libro, escritos hasta el año 1926 (o 1925), pertenecen a esta etapa.

Tres características principales pueden adjudicarse a la producción de este período: influjo de tendencias poéticas ya vigentes, búsqueda de un quehacer poético personal y aspiración a escribir un poema "cíclico".

En *Crepusculario* se perciben con facilidad elementos estilísticos y motivos modernistas<sup>4</sup>; el mismo Neruda ha contado que en *El hondero entusiasta* descubrió la influencia de Sábato Erasty con la ayuda del propio poeta uruguayo.

La variedad de temas y motivos abarcados en esta etapa, la diversidad de elementos formales, la falta de continuidad que hay entre un libro y otro —falta de continuidad temática, de clima sentimental, de medios expresivos— muestra que el poeta busca un modo poético propio, un quehacer personal. De los seis libros de este período, dos fueron escritos en prosa *El habitante y su esperanza* y *Anillos*. El primero se presenta al lector como una novela, género que nunca más volverá a cultivar Neruda. Tan alta proporción de libros en prosa, dos de seis, es algo también excepcional en el conjunto de su producción. Todo esto está indicando claramente que el joven poeta intenta por todos los caminos a su alcance afirmar su personalidad de escritor y encontrar su acento personal.

*Tentativa del hombre infinito* y *El hondero entusiasta* son libros que el propio Neruda ha calificado de intentos de poema "cíclico". Dice él que apenas terminado *Crepusculario*, se puso a la tarea de escribir un poema que contuviera al hombre en toda su complejidad y que reflejara su medio; que abarcara todo lo humano y su espacio. De este esfuerzo resultó el libro frustrado y publicado tardíamente con el nombre de *El hondero entusiasta*. (Como es sabido, este libro fue escrito entre 1923 y 1924). *Tentativa* fue otro ensayo, igualmente fracasado, de escribir ese poema amplio y ambicioso, una suerte de *canto general del hombre*. Además de la inexperiencia juvenil del poeta que se inicia, o por causa de ella, el proyecto estaba irremediablemente condenado al fracaso: el proyecto se formuló en ambos libros en un nivel muy alto de abstracción. *El hondero* es un disparador que tiene los pies en la tierra pero que tiene por blanco las estrellas y

3. *Las palabras del ciego*, que en el libro se llamará *Viejo ciego, llorabas*. V. Loyola, art. cit. p. 930.

4. Para un estudio en profundidad de *Crepusculario* visto como programa y pre-resumen de la obra total de Neruda, ver el incitante libro de Jaime Concha: *Neruda (1904-1936)*, Santiago, Editorial Universitaria, 1972.

la luminosidad celeste. El *hombre infinito* no sólo no tiene límites, por lo tanto concreción que proporcione un punto de vista al canto, sino que está extraviado en la también ilimitada oscuridad de la noche. El *hondero entusiasta* que había de ser seguido por una serie de otros *honderos* se quedó archivado por muchos años entre los papeles del poeta y sólo fue publicado tardía y parcialmente. El *hombre infinito* se redujo a los 14 ó 15 trozos que, según las ediciones, constituyen este poema. La búsqueda del poema cíclico recorre toda la producción poética de Neruda. Y en las etapas posteriores va a lograr espléndidamente este objetivo en no menos de cuatro ocasiones: *Residencia en la Tierra* (I, II y parte de la *Tercera Residencia*); *Canto General: Odas elementales* (*Nuevas odas elementales, Tercer libro de las odas, Navegaciones y regresos*); *Memorial de Isla Negra*.

#### *Período de plenitud lírica*

Publicada en 1933, pero conteniendo poemas escritos entre 1925 y 1931, apareció por primera vez *Residencia en la Tierra* (I); en 1935 se publicó *Residencia en la Tierra* (II), con poemas escritos entre 1931 y 1935 y en 1947 fue editada en Buenos Aires la *Tercera Residencia* que recogía poemas redactados entre 1935 y 1945.

Al segundo período que he indicado pertenecen *Residencia en la Tierra* I y II y las dos primeras secciones de la *Tercera Residencia*. Los siete poemas contenidos en estas dos secciones podrían perfectamente haber formado parte de *Residencia* II<sup>5</sup>. Como es sabido por todos, la tercera sección de este libro, que contiene como único poema *Reunión bajo las nuevas banderas*, marca el hito de lo que Amado Alonso, en el libro citado, llamó “la conversión poética de Pablo Neruda”. El propio Neruda expresó en una nota puesta a *Las furias y las penas*, último de los siete poemas arriba indicados, que dicha composición fue escrita en 1934. Este año 1934, o el siguiente, que es el que indica como inicial el propio poeta para la fecha de composición de sus poesías recogidas en *Tercera Residencia*, cerraría el período abierto en 1925. En la decena de 1925 a 1935 se escribieron los poemas que conforman el primer poema cíclico logrado de P. Neruda y su primera plenitud lírica.

A *Residencia en la Tierra* I y II, más los siete poemas de las dos primeras secciones de la *Tercera Residencia*, se refiere todo el mundo cuando hace mención de la poesía residenciaria de Neruda; estos fueron los poemas que dieron a Neruda una extendida y prolongada fama internacional; ésta es la producción nerudiana que ha quedado como una de las cimas de su trabajo de poeta. En conjunto estos poemas son la cumbre lírica máxima de Neruda. Podrá haber en sus libros posteriores poemas que alcancen este nivel, pero difícilmente podrá señalarse un poemario, un conjunto de poemas, que como tal conjunto alcance o supere la altura de esta poesía residenciaria. En el *Canto General* hay momentos líricos de una belleza y profundidad comparables con las alcanzadas en los poemas de *Resi-*

5. Ya Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 3a. edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 339 y ss. hace esta observación. La primera edición de este libro es de 1940.

dencia (especialmente en *Alturas de Machu Picchu*, *El Gran Océano*, y también en *La lámpara en la tierra*), pero está claro que el lirismo de estas composiciones es del mismo signo que el que existe en los poemas residenciarios. El poeta de *Residencia* se continúa en el *Canto General*. No se trata, pues, ni de una inspiración ni de una producción lírica diferente: es la misma. Y en este sentido no puede haber competencia sino una simple prolongación<sup>6</sup>.

La despiadada e inexorable soledad del yo, la contemplación del trabajo incesante e implacable de la muerte, el erotismo vivido como sufrimiento del que de todas maneras se queda solo y, muy levemente, la sospecha de que la vida está hecha de la misma materia de la muerte (*Entrada a la madera*, *Naciendo en los bosques*), constituyen la honda motivación y la visión del mundo resultante de esta poesía residenciaria. El libro ejemplar y de valor permanente de A. Alonso y el valiosísimo estudio de Jaime Concha —ambos citados en nota— permiten una captación rica y profunda de la poesía residenciaria. En última síntesis podría decirse que es una poesía existencialista, despiadadamente triste y autista, pero lúcida e inmovible frente a cualquier exageración sentimental quejumbrosa, de un existencialismo más próximo al de Camus que al de Kierkegaard o Unamuno.

#### *Período de plenitud épica*

En 1936 comenzó el levantamiento de los generales contra la República en España. Desde 1934 Neruda estaba en ese país. No se conoce la fecha en que fue redactado el poema *Reunión bajo las nuevas banderas*. La primera edición de *España en el corazón* es de 1937. Este poemario se incorporaría después como sección cuarta a la *Tercera Residencia*. El primer poema publicado suelto de este poemario es de 1936<sup>7</sup>. El *Canto General* fue publicado por primera vez en 1950. El propio poeta indica cuándo terminó de escribir este libro:

Hoy 5 de febrero, en este año  
de 1949, en Chile, en “Godomar  
de Chena”, algunos meses antes  
de los cuarenta y cinco años de mi edad.

Desde 1936 a 1949 (1950) se extiende el período de plenitud épica de Neruda. El impacto de la guerra desatada por el alzamiento de los generales contra la República española sacudió profundamente al poeta y le hizo descubrir al otro. Este descubrimiento del otro hace cambiar de eje a su poesía: ya no se centra en el yo, triste, angustiado y desesperado, pero lúcido, que se expresó magnífica-

6. En el extraordinario estudio de Jaime Concha: “Interpretación de *Residencia en la tierra*. Tres ensayos sobre Pablo Neruda”, en: *Hispanic Studies*, No. 1, University of South Carolina, 1974, p. 32 (la primera edición de este estudio apareció en la *Revista Mapocho*, Santiago, julio 1963) se dice: “A veces, sin embargo, utilizamos textos del *Canto General*, especialmente, eso sí, de sus partes cosmogónicas, cuyo contenido y simbología se vincula directamente con la concepción del mundo de las *Residencias*”.

7. *Canto a las madres de los milicianos muertos*. V. Loyola, art. cit. p. 949.

mente en *Residencia*, sino que se centra en el otro, en el prójimo y sobre todo en el otro multitudinario, en el pueblo. El descubrimiento del otro como multitud, como pueblo tiene que hacer con la traumatizante experiencia española y con la opción política que Neruda escogió como la más adecuada para fundirse y ayudar a ese otro numeroso. Cobrada conciencia de que se está con otros, de que se vive y se lucha con los de uno para atacar o defenderse de los enemigos, poéticamente, no queda más opción que la de *contar* que es lo que hacen aquéllos que nos rodean. La crisis moral y humana de la guerra civil española, la maduración intelectual y sentimental, la elección de una metodología política para agruparse y luchar, la plenitud ya lograda en el ahondamiento de lo lírico, todo esto trenzado y confundido, llevará al poeta a buscar un modo poético diferente del que venía ejerciendo. No se trata aquí de una simple "conversión poética". Se trata de una profunda renovación y evolución producida por una honda crisis inicial: la brutalidad del fascismo operando a vista de ojos en la España republicana. Para poetizar toda esta compleja y nueva situación no cabe más recurso que contar quiénes son los adversarios, cómo se enfrentan, qué valores defienden, en qué espacio desarrollan sus luchas. La poesía de Neruda se torna así épica por un proceso vital de maduración y por un conjunto de circunstancias personales que lo envuelven. El poeta pudo haber cerrado su conciencia a lo que lo rodeaba. Pero esto, si ocurrió, fue la excepción entre los escritores de su generación. De diversos modos, la gran mayoría de ellos buscó la manera de expresar su punto de vista sobre el conflicto español. Algunos, muy pocos y muy malos, plegándose a la escala de valores ostentada por Franco, Hitler y Mussolini. Los mejores y más grandes artistas y escritores identificándose con las ideas y valores de la República.

El *Canto General* es el mayor poema cíclico de Neruda y su poema épico más extenso y más valioso estéticamente. Podrán encontrarse algunos bellos momentos épicos en su producción posterior, pero el *Canto General* es la más alta cumbre que alcanzó en este tipo de poesía.

### *El poeta "panadero"*

Excepto el libro en prosa *Viajes*, publicado en 1955, pero que contiene textos ya aparecidos en 1939, todos los libros de Neruda, a partir de *Los versos del capitán*, 1952, posteriores al *Canto General*, contienen poemas que fueron escritos desde el año 1950 en adelante<sup>8</sup>. De *Los versos del capitán* a la muerte de Neruda en 1973 hay 21 años de labor poética. Dos más si se toma como base el año 1950. A este largo período llamo el del poeta profesional.

El poeta se manifiesta en cada oportunidad que se le ofrece como un escritor maduro, seguro de lo que hace y prescindente de cualquier tipo de crítica. Esta etapa es la opuesta en el tiempo y en el contenido a la etapa de iniciación.

8. *Las uvas y el viento*, 1954, contiene un poema que en su primera versión había sido publicado en 1950.

El poeta produce regular y cotidianamente. Las tres etapas anteriores se reparten entre sí 10 ó 9 libros (según que se considere *Residencia en la tierra* (I y II) como uno o dos); la cuarta y última etapa de su producción abarca, aproximadamente, una cuarentena de obras. Ninguna de ellas es tan extensa como el *Canto General*, pero hay varias de una extensión considerable (*Las uvas y el viento*, *Es-travagario*, *Memorial de Isla Negra*, *Aún*). Neruda se ha hecho un poeta profesional. Escribir poemas es para él una actividad diaria, habitual, que la realiza como quien respira o camina<sup>9</sup>. Y escribe de todo aquello que le interesa que —en rigor— es todo lo que ve y le rodea y todo aquello que pasa por su conciencia. El problema ahora no es de búsqueda, como en el período de iniciación, sino de selección. La riqueza del mundo es inagotable y su sensibilidad cultivada y profesionalizada un tímpano sin fin. Todo es cantable y poetizable. El único problema es el de elegir algunas cosas para decirlas primero y postergar otras para decirlas después. Normalmente la selección se rige por el contenido global que quiere dar al libro que escribe en un momento determinado, aunque el esquema general de las obras tampoco opera en él muy energicamente.

Esta enorme cantidad de producción poética ofrece muchos momentos espléndidos y muchos temas nuevos en comparación con las etapas anteriores. Pero no hay ningún conjunto lírico que supere a la poesía residenciaria ni ningún poemario épico que alcance la altura del *Canto General*. Naturalmente que esta cuarta etapa aquí bosquejada admite divisiones diversas. Quienes hayan trabajado más detenidamente en ella podrán con claridad y buenas razones señalarlas y calificarlas. Para mí esta tarea no es urgente en relación con lo que me propingó en este artículo. Tampoco podría hacerlo por ahora, de una manera conveniente.

Usando la actitud fría y conceptual de la vida social objetiva y seria, esta etapa queda suficientemente nombrada con el determinativo de *profesional*. Pero si de lo conceptual se pasa a lo vivencial, y a la vivencia propia del poeta, sería mucho más exacto llamar a esta etapa la del poeta artesano y más aún con el nombre de uno de los artesanos más ilustres: el panadero. En el discurso de recepción del premio Nobel Neruda dijo:

El poeta no es un “pequeño dios”. No, no es un “pequeño dios”. No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. Él cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, con una obli-gación comunitaria<sup>10</sup>.

9. “Para mí, escribir poesía es como ver u oír”, dijo en una entrevista al diario *El Siglo* de Santiago, 15 de junio de 1964. V. Loyola, art. cit. p. 1050.

10. O.O. CC., edición citada, tomo I, p. 30. Nótese de paso que en esta ocasión solemne reafirma Neruda el menester artesanal del poeta en oposición a la célebre afirmación de Huidobro. Esto hace pensar que el impacto en él de Huidobro fue más profundo que lo señalado hasta ahora. Tal vez podría hacerse un interesante estudio de las relaciones existentes entre la obra de ambos poetas.

En varios poemas, anteriores a este discurso, Neruda había comparado al poeta con un trabajador o con un artesano y, preferentemente, con el panadero<sup>11</sup>. Lo cotidiano de esta labor, lo imprescindible que es el pan en toda comida de los países románicos las tres o cuatro veces que en ellos se come, el arte de transformar la materia prima (el trigo, la harina), como el poeta la palabra diaria y el hecho diario, en algo imprescindible y apetecible por todos, son atributos que Neruda quiere para el poeta y son atributos que caracterizan a la poesía, globalmente, de su cuarta etapa. En la *Oda del hombre invisible* había enunciado ya, de otra manera, esta tarea cotidiana y comunitaria del poeta:

dadme  
las luchas  
de cada día  
porque ellas son mi canto,  
y así andaremos juntos,  
codo a codo,  
todos los hombres,  
mi canto los reúne:  
el canto del hombre invisible  
que canta con todos los hombres.<sup>12</sup>

Lo que hasta antes de Neruda hubiera pasado por un insulto descalificatorio dicho de no importa qué poeta, en su caso es acto denominativo y descriptivo exacto de su última etapa de poeta si lo calificamos de poeta panadero.

## 1. ESTRUCTURA DEL CANTO GENERAL

Nombre

La palabra *canto* está en contacto muy estrecho con la palabra *cantar* (*Cantar del Mío Cid*) en la lengua española y con la palabra *chanson* (*Chanson de Roland*) en la francesa. *Cantares de gesta* se llaman los poemas épicos de la literatura española y *chansons de geste* los de la literatura francesa. Esta cadena lingüística permite situar de inmediato la obra de Neruda dentro de un género literario determinado y dentro de una tradición literaria muy precisa. El género literario del *Canto General* es el épico y la tradición literaria es la de las literaturas románicas. La palabra *canto* tiene, pues, en el título de este libro, el significado de 'poema épico'.

*General* tiene aquí dos significados que se suman y que se complementan:

1. 'de toda América'
2. 'de todo lo ideológico positivo'

Parece que nadie discute la primera acepción asignada al adjetivo *general*. Todo lector del poema sabe que en él se canta a América, a toda la América extendida

11. También se podría hacer un artículo valioso sobre esto.

12. *Odas elementales*. OO.CC., edición citada, tomo II, pp. 14-15.

del uno al otro polo. La segunda acepción debe ser apoyada con una breve demostración.

Lo *ideológicamente positivo* en la obra es lo que el poeta presenta como tal. No hay aquí pertinencia para el criterio verdad-error como en la ciencia. En la obra es positivo aquello que el narrador presenta como tal y negativo lo calificado de este modo por el poeta. En esta obra dedicada principalmente a la América toda, aparecen de pronto nombres de personas y de países (o ciudades) que nada tienen que hacer con nuestro continente. Algunos de los topónimos se explican simplemente porque son necesarios para la narración de aspectos autobiográficos existentes en el poema. *Birmania, Ceylán, India*, etc. se encuentran en la XVa. serie del *Canto, Yo soy*, cuando el poeta cuenta parte de su vida. En estos casos, si hay alguna valoración de estos lugares, ésta es sólo sentimental y autobiográfica. Pero esparcidos en los otros cantos del poema, muchos nombres propios aparecen con inequívoca valoración política e ideológica. La URSS (Rusia), Grecia —la Grecia de los guerrilleros comunistas de la década del 40 es la que aquí se canta— China, Hungría, Bulgaria, Moscú, Stalingrado, Praga, Varsovia, son denominaciones cargadas de valores superiores y paradigmáticos. Los nombres de Stalin, Mao Tse Tung, Voroshilov, Molotov, Carlos Chaplín, Erenburg, Aragón, Eluard, representan lo valioso y ejemplar para el mundo de la obra. Truman, Chamberlain, “Chang el Mercenario”, en oposición a ellos, ilustran lo negativo y antiejemplar. Esta oposición marcada de nombres y valores se expresa de modo muy claro e inequívoco en la serie IX del poema *Que despierte el leñador*. Aquí se hace un paralelismo extenso entre el mundo capitalista representado por los Estados Unidos y el mundo comunista encarnado por la URSS. El poeta exalta a éste último y condena al primero. En la línea ideológico-política del capitalismo no aparecen —sino excepcionalmente— nombres de Europa, de Africa o Asia —de países o de políticos— porque no tienen cabida en el mundo valorativo de la obra. Sólo tiene ingreso en ella —más allá de lo americano— aquello que juega de un modo inequívoco en un sentido axiológico fundamental: las fuerzas que según la apreciación del narrador promueven la libertad, el bienestar y el desarrollo de los pueblos y aquéllas que son de signo contrario. Aquí se produce un desequilibrio aparente en la obra. Parecería que el poeta amplía el poema a dominios extraamericanos guiado exclusivamente por un criterio de selección favorable a sus puntos de vista. Pero esto no es así. Este aparente desequilibrio se debe a un hecho estructural del *Canto*. El gran antagonista de lo valorado como progresista y positivo es el imperialismo norteamericano. Y resulta que estructuralmente E.E.UU de Norteamérica tiene su lugar en el tema principal del poema, es decir, se sitúa dentro del espacio cantado en él: América. Esto hace que el poeta no tenga necesidad de salirse del ámbito primero de su *Canto*, sino excepcionalmente, para señalar lo antiejemplar axiológicamente.

En su segunda acepción, pues, *general* señala todo aquello extraamericano que es cantado por ser visto como ideológicamente positivo por el poeta. Y en su calidad de tal integra también el mundo del poema.

El tema del *Canto* queda expuesto en su primer poema:

Yo estoy aquí para contar la historia.  
Desde la paz del búfalo  
hasta las azotadas arenas  
de la tierra final, en las espumas  
acumuladas de la luz antártica (I,1).

“Contar la historia” significa aquí describir la tierra y la naturaleza americana (fauna, flora, ríos, océano), revelar la génesis del mundo americano (cosmogonía), contar el origen y las luchas del hombre nacido de esta tierra (el hombre de arcilla), presentar y calificar los adversarios de América y de sus creaturas (hombre, minerales, naturaleza), cronicar hechos contemporáneos del poeta de orden político y social, narrar aspectos de la vida del poeta (autobiografía), valorar los procesos y enfrentamientos que se han producido en la tierra americana, revelar los elementos externos positivos y negativos que han influido en el pasado americano y, en definitiva, hacer un canto general de América y de las fuerzas ideológicas que se enfrentan en el mundo, distinguiendo aquéllas que favorecen el progreso de América de aquéllas que están en contra. En nuestra lengua y en cualquiera otra, es difícil encontrar una expresión que pueda decir tantas cosas juntas sintéticamente. La expresión “contar la historia” es, tal vez, la más adecuada para decir todo esto por su gran amplitud semántica<sup>13</sup>.

Series

La amplitud espacial y temporal que abarca el poema, su enorme riqueza temática que sucintamente recién he indicado, hacían imposible elegir el modo de organización de la materia cantada que se había empleado con eficacia para asuntos más reducidos. La cólera de Aquiles (*Ilíada*), la heroica muerte de un

13. Obsérvese, de paso, que Neruda procede de acuerdo con toda la tradición épica occidental, desde Homero hasta Ercilla o José Hernández, indicando en los inicios de su poema el tema que será tratado en él. En el primer canto de la “Ida” de *Martín Fierro* se dice:

Pido a los santos del cielo  
Que ayuden mi pensamiento;  
Les pido en este momento  
Que voy a contar mi historia

Y la “Vuelta” comienza así:

Atención pido al silencio  
y silencio a la atención,  
Que voy en esta ocasión  
Si me ayuda la memoria,  
A mostrarles que a mi historia  
Le faltaba lo mejor.

(El subrayado es mío). Para un estudio global del *Canto General*, V. Noël Salomon: “Un événement poétique: le *Canto General*”, en: *Bulletin Hispanique*, tomo LXXVI, Nos. 1-2, enero-junio 1974, pp. 92-124.

valiente paladín (*Chanson de Roland*). La transformación del destierro en triunfo por un caballero cristiano ejemplar (*Poema de Mio Cid*), la lucha encarnizada entre dos pueblos (*La Araucana*), . . . son temas muy bien acotados y canalizables dentro de un decurso orgánico. La división de estos poemas en cantos<sup>14</sup> aparece como lógica y fundada. El tema circunscrito que se trata en ellas— distribuye en trozos aproximadamente de la misma extensión y de una estructura fija que se repite. Este esquema no servía para el proyectado poema nerudiano. Por eso construyó su poema mediante la secuencia de series y no de cantos. Las series son mucho más libres en su estructura, en su extensión, en su contenido y en su organización interna. No tienen por qué someterse al esquema rígido de los cantos constitutivos de los poemas épicos que he citado y de muchos otros semejantes. Serie significa conjunto de composiciones poéticas —en este caso— relacionadas entre sí y que se suceden temporalmente. Una característica de este modo de organización poética salta de inmediato a la vista: se trata de una estructura abierta. Las series pueden tener más o menos composiciones, ser complejas o simples, subdividirse o presentarse como enterizas, etc. Esto las hace mucho más aptas que los cantos tradicionales para contener el tema del poema de Neruda. Ejemplo de todo esto se encuentra en las quince series que constituyen el *Canto General*<sup>15</sup>. *La arena traicionada* es una de las series más extensas y complejas. Contiene 55 composiciones y está dividida en 5 secciones. En un grado menor tienen características semejantes al *Canto general de Chile* y *Los libertadores*. La libertad orgánica de la serie permite también el caso opuesto. Así ocurre con la serie *Alturas de Machu Picchu* que está constituida por una sola composición poética aunque ésta se divide en doce trozos. A pesar de esta división el poema es unitario, es uno solo.

El carácter temporal de la literatura no permite la creación de lo coexistente simultáneamente. A pesar de que tantas veces se ha dicho y se ha repetido que el *Canto General* es un gran fresco a la manera de las obras de los muralistas mexicanos, esto no deja de ser un hablar metafórico y, en el fondo, inexacto. Lo que sí puede hacer el poeta es sumar, aglomerar en el tiempo, adicionar cosas diferentes que en la memoria se van uniendo. La serie —estructura abierta y de forma flexible— ha permitido a Neruda construir una cadena melódica y nemónica con contenidos tan variados como lo que se proponía cantar y contar. Las series *El fugitivo* y *Yo soy* son autobiográficas; *Los conquistadores*, *La arena traicionada* y *La tierra se llama Juan* son de violenta denuncia ideológica; *La lámpara en la tierra* y *El gran Océano*, cosmogónicas; *Alturas de Machu Picchu*, filosófico-mítica; y en muchas de ellas hay trozos o composiciones profundamente líricos.

14. Aquí la palabra *canto* significa 'cada una de las partes en que se divide el poema épico', es decir, lo equivalente al capítulo en la novela y no tiene el significado con que aparece en el título del libro de Neruda, *Canto General*, donde equivale a cantar.

15. I. *La lámpara en la tierra*, II. *Alturas de Machu-Picchu*, III. *Los conquistadores*, IV. *Los libertadores*, V. *La arena traicionada*, VI. *América, no invoco tu nombre en vano*, VII. *Canto General de Chile*, VIII. *La tierra se llama Juan*, IX. *Que despierte el leñador*, X. *El fugitivo*, XI. *Las flores de Punitaqui*, XII. *Los ríos del canto*, XIII. *Coral de año nuevo para la patria en tinieblas*, XIV. *El gran Océano*, XV. *Yo soy*.

La flexibilidad de la serie —cada una de ellas es sólo una parte del poema—, armoniza con la gran libertad de estructura del *Canto* en su conjunto. Es la libre estructura de la obra como totalidad la que permitió la elección de la serie como unidad menor constitutiva. El *Canto General* se presenta como una selección de temas pertenecientes al mundo objetivo e histórico y al ámbito de la experiencia personal. Esta estructura que permite al poeta incorporar libremente lo que estime pertinente y dejar fuera lo que desee aleja mucho a su obra de una composición de tipo clásico o barroco, es decir, de estructura cerrada. Neruda aprovecha en su poema la gran libertad conquistada en la literatura —y en el arte— a partir del romanticismo y, sobre todo, a partir de los movimientos artísticos posteriores a la primera guerra mundial. Sin inventarse un esquema del *Canto General* a gusto del crítico sino que entregándose plenamente al que fluye espontáneamente de la obra de Neruda, podría concebirse ésta perfectamente excluyendo de ella, por ejemplo, la serie *Los ríos del Canto*. O fundiendo en una sola serie *El fugitivo* y *Yo soy*, etc. A la inversa, una serie titulada *La Cordillera de los Andes* o *Los lagos de Chile* (en vez de *Las flores de Punitaqui*) sería algo altamente compatible con la temática y sentido del poema. Semejante experimento podría extenderse también a las composiciones poéticas que forman las diversas series (con la única excepción, tal vez, de *Alturas de Machu Picchu*). Algunas de ellas podrían ser sustraídas y otras agregadas. Esto último ha ocurrido de hecho. *Artigas* y *Castro Alves del Brasil*, poemas publicados el primero en *La Barcaola* y el segundo suelto, fueron incorporados posteriormente a la serie IV, *Los libertadores*, del *Canto General*. Pero más allá de todo ejercicio crítico —bueno sólo para mostrar lo que la obra es y para potenciar su valor, no para transformarla— hay que tener presente que el *Canto*, tal como existe, representa la selección hecha por su creador y se pliega a su voluntad inequívoca. Y tal como existe y como es debe ser analizado e interpretado. Su existencia se impone al lector y al crítico como una realidad inmodificable.

La libertad selectiva del poema en su conjunto, extendida a las series que lo constituyen, se encuentra también en la gran variedad de versos y de composiciones que hay en él. Variedad que permite una gran riqueza formal y el aprovechamiento de muy diversas estructuras. Así, por ejemplo, a continuación de una composición solemne, elegíaca, compuesta en parte importante de versículos extensos (el poema a José Miguel Carrera), viene otro poema que utiliza la forma de la cueca (poema a Manuel Rodríguez)<sup>16</sup>.

Tomada en su conjunto, la materia del poema se ordena de lo general a lo particular, desde lo propio de la América toda a la biografía del poeta: serie primera, *La lámpara en la tierra*; última, *Yo soy*. Pero esta ordenación rectilínea está sometida a profundas alteraciones. Así, por ejemplo, la serie décima, *El fugiti-*

16. Habría que hacer un estudio —que podría abarcar toda la obra de Neruda— para determinar con exactitud las formas de versolibrismo que hay en ella, su sentido, su evolución y para determinar también cuánto y cómo ha sido empleada la métrica tradicional.

vo, precede a la de *El gran océano*, décimocatorce, serie cosmogónica. Otras podrían ocupar perfectamente un lugar de orden diferente (IX. *Que despierte el leñador*, XII. *Los ríos del canto*, etc.) Teniendo presente lo anterior, puede afirmarse que el tiempo interno del *Canto* es prospectivo para todas aquellas series que admiten una cronología histórica o cronística externa al poema, objetiva. Pero la temporalidad interna y externa se subjetivizan por la intervención pan-crónica del yo del poeta. De diferentes modos su voz y su presencia como la de otro personaje más del poema —se manifiestan reiteradamente desde el comienzo hasta el final de la obra. Como *medium*, como vate, revela el mundo americano que habla por su voz. América busca su garganta para expresarse a través de él:

Y así de tierra a tierra fui tocando  
 el barro americano, mi estatura,  
 y subió por mis venas el olvido  
 recostado en el tiempo, hasta que un día  
 estremeció mi boca su lenguaje. (XV, 12).

El vate es capaz de cantar lo americano porque la tierra de este nuevo mundo ha conservado los sucesos acaecidos en ella; la memoria de lo pasado, nombrada negativamente (“el olvido”), acumulada en la tierra que ha traspasado el tiempo, habla por la boca del poeta. De esta tierra americana procede también el poeta mismo (“mi estatura”)<sup>17</sup>. El vate puede expresar la naturaleza americana desde su ahora,

Descubridor, el ancho mar, *mi espuma*,  
 latitud de la luna, imperio del agua,  
 después de siglos te habla por mi boca. (III, 10)<sup>18</sup>.

exclama dirigiéndose a Balboa; o identificado con la tierra americana, existiendo ya en ella antes de nacer como individuo, observa los acontecimientos del pasado, inmerso en ese entonces como en un presente, y habla a sus hermanos de raza. Frente al implacable avance de Cortés, exhorta a los indios mexicanos:

(Hermano aterrado, no tomes  
 como amigo al buitre rosado:  
 desde el musgo te hablo, desde  
 las raíces de nuestro reino.)

De dos maneras, pues, la voz del vate revela lo americano: porque América se expresa a través de ella o porque ella ya existe en la naturaleza americana —desde

17. En el poema inicial del *Canto* había quedado ya expuesta la función reveladora del poeta:

Tierra mía sin nombre, sin América,  
 estambre equinoccial, lanza de púrpura,  
 tu aroma me trepó por las raíces  
 hasta la copa que bebía, hasta la más delgada  
 palabra aún no nacida de mi boca. (I, 1).

18. Todos los textos de Neruda que aparecen subrayados lo han sido por el autor de este comentario salvo que se diga expresamente algo diferente.

siempre— y desde ahí se alza contra el invasor<sup>19</sup>. La existencia pre-individual del poeta en la tierra americana, su estar ya desde que América existe, cobra a veces una fuerza ejecutiva de primer orden. De voz que canta pasa a ser un guerrero más de los que luchan contra los invasores españoles. Narrando el sacrificio de Valdivia a mano de los araucanos, se introduce entre el nosotros colectivo de los vencedores del gobernador español mediante una nutrida secuencia de verbos activos en primera persona de plural (“llevamos”; “trajimos”; “colmamos”; “bailamos”; “golpeamos”; “cortamos”; “repartimos”; “entramos”; “entregamos”; “repartimos”); serie inclusiva del yo del poeta que culmina rotundamente con su plena individualización:

*Yo hundi los dientes en aquella corola*  
[‘el corazón de Valdivia’]  
cumpliendo el rito de la tierra. (IV, 12).

El vate puede revelar el pasado de América o actuar desde la naturaleza americana antes de poseer biografía personal, porque su origen se hunde en ella. Como materia que viene de la tierra y va a la tierra y como especificación biológica y humana de esa tierra, reconoce su patria en lo indígena chileno:

*No tuvieron mis padres araucanos*  
cimeras de plumaje luminoso (III, 20).

Pero también se siente hijo de la “materna Oello”:

*Estoy hecho de tus raíces* (III, 16).

Los demás indígenas americanos son de su sangre, la del inca Atahualpa (III, 14), o son sus hermanos, “joven hermano” (Cuauhtémoc, IV, 1);

*Sube a nacer conmigo, hermano.*  
(Machu Picchu, II, 12).

Como los demás hombres americanos, el poeta mismo está hecho de la tierra de América. Narrando la euforia de los guerreros araucanos durante el sacrificio de Valdivia, escribe:

19. Sólo en una ocasión, a lo largo de todo el *Canto*, interviene una voz estructurante de la composición que no es la voz del poeta. Está sobre la voz del poeta y canaliza su actividad de vate. En la épica clásica, correspondería ésta a la voz de la musa. Como una supervivencia, sin desarrollo real posible en el canto nerudiano, de tan antiguas e ilustres obras del género épico, se manifiesta de pronto esta milenaria voz en esta novísima epopeya del siglo XX. El poeta viene de cerrar un paréntesis sobre la sangre griega de los guerrilleros comunistas que riega ese país en el año 1948 y con letra cursiva sigue el siguiente trozo introducido y cerrado por puntos suspensivos:

*. . . A tu tierra, a tu mar vuelve los ojos,  
mira la claridad en las australes  
aguas y nieves, construye el sol las uvas,  
brilla el desierto, el mar de Chile surge  
con su línea golpeada. . .* (V, 4)

Clara invitación a que vuelva al tema americano y abandone lo (aparentemente) externo a él.

Y bailamos golpeando *los terrones*  
*hechos de nuestra propia estirpe oscura*  
.....  
Entonces, *de la tierra*  
*hecha de nuestros cuerpos*, nació el  
canto de la guerra, . . . (IV, 12).

Revelando la sustancia de que está hecho su *Canto*, la tierra del nuevo mundo se derrama omnipresente:

América, no de noche  
ni de luz están hechas las sílabas que canto.  
*De tierra es la materia* apoderada  
del fulgor y del pan de mi victoria,  
y no es sueño mi sueño sino *tierra*.  
Duermo rodeado de espaciosa *arcilla*  
y por mis manos corre cuando vivo  
un manantial de caudalosas *tierras*.  
Y no es vino lo que bebo sino *tierra*,  
*tierra* escondida, *tierra* de mi boca,  
*tierra* de agricultura con rocío, (VI, 17).

En once versos aparece siete veces la palabra *tierra* y una vez *arcilla*, sinónimo de la primera. Se siente

empapado en *espesura* de tu especie, [de América]  
amamantado en *sangre* de tu herencia. (VI, 18).

#### *Presencia de Chile*

La presencia de Chile en el *Canto* es mucho más extensa que la de cualquier otro país o región americana. Hay series dedicadas exclusivamente a Chile:

*Canto General de Chile* (VII)  
*Las flores de Punitaqui* (XI)  
*Coral de año nuevo para la Patria en tinieblas* (XIII)

Otra, casi exclusivamente:

*La tierra se llama Juan* (VIII)

Las series autobiográficas —*El fugitivo* (X), *Yo soy* (XV)— están vinculadas al mismo país, en su mayor parte. No cabe duda que el centro de gravedad del poema está desplazado hacia el sur del continente, hacia Chile. Esta es la patria del poeta, en ella se dieron sus primeras impresiones de niño y sus primeras experiencias de joven. Cordialmente es imposible que esto no se trasunte en una obra como el *Canto General*. La misma información escolar y refleja del ambiente en que le tocó vivir formaron en él un ámbito de referencias más nutrido y sólido respecto de su país que el adquirido sobre otros países americanos. Y esta circunstancia cobra un peso indudable cuando se trata de la creación literaria.

## Génesis del poema

Pero, sobre todo, la enorme presencia de Chile en el *Canto* se explica porque la idea original de Neruda era la de escribir un *Canto General de Chile*. Esta idea original, ampliada más tarde hasta transformarse en el *Canto General*, no condujo al poeta a eliminar su idea primitiva. Prefirió, más bien, incorporar el proyecto inicial, de radio más reducido, en la obra final, de un ámbito mayor.

Ya en 1938 fue publicada la *Oda de invierno al río Mapocho* en la *Revista de las Españas* <sup>20</sup>. Esta oda será incorporada después a la serie VII del *Canto*. Este año de 1938 ha sido indicado por la crítica como el de inicios de esta obra <sup>21</sup>. El propio Neruda vincula su concepción del *Canto General* a su experiencia de la guerra civil española:

El contacto de España me había fortificado y madurado. Las horas amargas de mi poesía debían terminar. El subjetivismo melancólico de mis *Veinte poemas de amor* o el patetismo doloroso de *Residencia en la tierra* tocaban a su fin. Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar las luchas de los hombres? Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente a las aspiraciones del ser humano. Comencé a trabajar en mi *Canto General*.

.....  
La idea de un poema central que agrupara las incidencias históricas, las condiciones geográficas, la vida y las luchas de nuestros pueblos, se me presentaba como una tarea urgente <sup>22</sup>.

Aunque en sus dos terceras partes el libro se escribió entre 1948 y 1949 <sup>23</sup>, once años transcurrieron desde que fue comenzado.

## Ausencias

Lo expuesto hasta aquí, debería hacer comprensible, en sus líneas esenciales, la estructura del *Canto General*. Obra abierta, flexible, constituida por una selección de elementos realizada por el autor con su centro de gravedad en la patria del poeta, cumple en una proporción importante con el tema que el propio poeta se señalara en el primer poema de su obra. Nadie podría pedirle cuentas

20. Barcelona, Nos. 103-104, julio-agosto.

21. V. Hernán Loyola: *Los modos de autoreferencia en la obra de Pablo Neruda*, Santiago, Ediciones de la Revista Aurora, 1964, p. 34; Emir Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1966, p. 236.

22. Pablo Neruda: *Memorias*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, pp. 196-7.

23. V. Loyola: op. cit., p. 34.

por qué no se refirió a tal o cual tribu indígena americana, a ésta u otra hazaña de un héroe nacional o a acontecimientos históricos del desenvolvimiento propio de cada país. Ausencias podría señalar cualquier escolar de cada nación americana que en el colegio haya estudiado un poco la prehistoria y la historia de su patria.

En cuanto a los conquistadores y colonizadores europeos, nadie podría esperar que Neruda se hubiera referido a la implantación de los holandeses en las Antillas y América del Sur, o de los franceses en las tres Américas. De mayor envergadura es la ausencia en el *Canto* de la colonización inglesa en EE.UU. y Canadá y la acción de los conquistadores portugueses en Brasil.

Hay también un invasor forzado de las tres Américas que llegó a ellas como esclavo pero que ha cobrado gran importancia social y cultural, que está omitido en el *Canto*. El negro y lo negro están casi completamente ausentes<sup>24</sup>. La palabra Africa no figura en el *Canto General*. Esta me parece ser una de las ausencias más notorias del poema. Se podría especular largamente sobre esto, pero me parece inútil porque parece muy difícil llegar a descubrir la razón fundamental que explicaría tal omisión. No estará de más tener siempre presente que la enorme temática del *Canto* se hubiera hecho inagotable si con cualquier cartabón levantáramos una enumeración de elementos que deberían haber sido cantados.

## 2. POEMA EPICO-LIRICO

### *Sobre el género*

Conviene ahora desarrollar y complementar la determinación genérica de esta obra que aparece ya en su título, en la palabra *canto*, tal como fue más arriba interpretada. No hay producto lingüístico que no pueda ser agrupado a un género determinado. Todo manejo del idioma va orientado por la intención de comu-

24. En *Que despierte el leñador*, hay una brevísima alusión a lo negro presente en la población y en la cultura (musical) de los EE. UU.:

Amamos. . . . .  
. . . . ., tu niño negro  
que te trajo la música nacida  
en su comarca de marfil (IX, 1).

Y otra a la persecución racial existente en ese país aún después del triunfo de la segunda guerra mundial, desatada por el Klu-Klux-Klan:

Aquellos negros que combatieron contigo, los  
duros y sorientes, mirad:  
Han puesto una cruz ardiendo  
frente a sus caseríos,  
han colgado y quemado a tu hermano de sangre:  
le hicieron combatiente, hoy le niegan  
palabra y decisión; se juntan  
de noche los verdugos  
encapuchados, con la cruz y el látigo. (IX, 2)

nicar algo. Y en esta intención está ya en germen la conformación en que cuajará el mensaje objetivado<sup>25</sup>. La intención comunicativa contiene en sí misma su forma genérica. El género de un producto lingüístico es la descomposición en dos momentos de una actitud básica del hablar y de la objetivación de dicha actitud básica en una estructura determinada. En el fondo, se trata del dinamismo creador petrificado en sus dos momentos fundamentales: el inicial en cuanto intención comunicativa y el final en cuanto producto intersubjetivo originado en el impulso primero. La palabra género, y de una manera circunscrita la expresión género literario, designa el proceso dinámico comprendido entre esos dos momentos.

Lo épico y lo lírico son dos actitudes literarias básicas. Cada una de ellas genera, engendra las formas genéricas correspondientes. La decisión de “contar la historia” de América es claramente épica. Pero la decisión de unir de diversas formas y a lo largo de todo el *Canto*, el yo del poeta a tal “historia” es —por su parte— claramente lírica. Las dos dimensiones del poema se dan íntimamente entremezcladas; se desarrollan formando una síntesis superior que las contiene a ambas. Pero es difícil, o imposible, que una obra literaria de alta calidad se funde en un equilibrio absoluto cuando su motivación es doble. Lo que ocurre es que una de las actitudes básicas, por lo tanto un tipo de estructura, predomina sobre la otra. La obra mantiene su carácter sintético originario, pero el equilibrio se rompe en beneficio de uno de sus componentes<sup>26</sup>. En el *Canto General* lo épico predomina sobre lo lírico. La intención comunicativa consistente en querer “contar la historia” de América es más fuerte y englobadora que la intención de querer cantar el enfrentamiento del yo con la circunstancia. Planteado esto mismo desde la obra ya conformada equivale a decir que el tema de ella exigía un desarrollo predominantemente épico.

No me detendré aquí en lo lírico de esta obra. En líneas generales pienso que el lirismo del *Canto* continúa el de la poesía residencial. Aunque también es posible encontrar en él composiciones líricas menos cripticas, más depuradas de símbolos y de complejas imágenes, que conducen al lirismo de la cuarta etapa de la producción de Neruda.

25. Sobre esto véase mi libro *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. Madrid, Editorial Gredos, 1971, cap. I, pp. 23-60.

26. *La Celestina* como tragicomedia tiene sin duda de comedia y de tragedia, pero en su desarrollo y culminación se transforma en tragedia plena. No hay que confundir las obras literarias de inspiración genérica doble con las obras artísticas mixtas como la ópera o la poesía didáctica, la fábula, etc. Aunque la ópera sea excelente nunca dejará de producir un goce estético de segunda categoría. En ella, ni lo musical, ni lo dramático pueden desarrollarse a fondo, a un valor pleno. Están genéricamente condenadas a un equilibrio que no puede romperse porque la obra desaparecería. Cuando algo es mixto no existe por sí solo. La poesía didáctica y la fábula son mixtas de literatura y de no literatura (ideas, doctrina) y no son plenas en ninguno de estos dos órdenes de realidad.

En la *Iliada* se enfrentan dos adversarios de una misma categoría, de un mismo nivel. Troyanos y aqueos tienen un ejército celeste que lucha por cada uno de los bandos y aboga ante Zeus por su pueblo respectivo. No se discute la religión ni la raza de París. Tanto él como Menelao pueden gozar con justicia a la bella Helena. Lo inaceptable es que haya sido robada a su esposo y esto desencadena la guerra.

Troyanos y aqueos viven en un mundo unitario de valores y de creencias. La astucia, la piedad ante los dioses, la elocuencia, la admiración por la belleza se reparten por igual entre ambos campos. Héctor y Aquiles son tan grandes héroes el uno como el otro. La amistad de Aquiles por Patroclo es un sentimiento tan hondo como el amor que por su hijo Héctor manifiesta el viejo Priamo. Desde el Olimpo con su cumbre perdida entre las nubes hasta la pira funeraria que flamea en la clara noche mediterránea, desde las naves de Agamenón hasta las torres y murallas de Ilión, el mundo de la obra presenta múltiples engarces culturales, técnicos, religiosos y morales sin fisura, sin grieta alguna.

La voz del vate que cuenta la historia es la voz colectiva, es la manifestación de la realidad tal como es sin que nadie pueda dudar de ella. Cuando Homero dice que las naves son “cóncavas” o que Aquiles es “el de los pies ligeros” esto es tan indiscutible para sus oyentes como cuando revela que la lanza de Aquiles será guiada por Palas Atenea. La unidad de creencia y de valores de los adversarios pares entre sí se manifiesta y se revela en la voz del rapsoda que enuncia la verdad indiscutible.

En el *Cantar del Mío Cid*, por el contrario, se enfrentan dos adversarios que discrepan violentamente desde el punto de vista de la creencia. En rigor, se trata de enemigos religiosos encarnizados:

“Los moros llaman Mafómat, e los cristianos Santi Yagüe”. La lucha del héroe es una verdadera cruzada en tierras de infieles. Es la cristiandad la que se enfrenta con la muslemía.

Cuando el juglar cantaba en las plazas y mercados medievales el poema, todos sus oyentes adherían al conjunto de valores de la religión verdadera. Si moros y judíos residentes en las ciudades cristianas formaban parte de ese público abigarrado, tenían que entrar en la visión cristiana del mundo existente en el poema para poder entenderlo. De otro modo quedaban excluidos de su mensaje.

Rodrigo Díaz es el héroe cristiano sin tacha. Es el representante de Dios en la tierra. No hay un héroe par de él en el campo musulmán, como Héctor lo era de Aquiles. Su acción está dirigida por los agüeros pero, principalmente, por el Arcángel San Gabriel que le habla en sueños. La maravilla del *Cantar* es religioso-monoteísta. No hay aquí bandos de dioses que luchen por sus pueblos protegidos. El moro es el infiel, el no creyente en la religión verdadera, que debe ser sometido o exterminado. La voz del juglar es la intérprete de la religión cristiana. En absoluto revela, al mismo tiempo, la fe musulmana. Los valores del poema son los valores de los oyentes cristianos, los moros representan el antivaleor.

En *La Araucana* se conserva la distinción de la épica medieval entre pueblo creyente (en la religión verdadera) y pueblo descarriado religiosamente. En el fondo, los araucanos serán derrotados porque adoran a Eponamón, el demonio. Pero a pesar de esta división valorativa tajante de los adversarios, la obra abre amplio cauce a la grandeza, al coraje, a la gallardía, a las virtudes del pueblo que se enfrenta a los cristianos. Hombre del siglo XVI, admirador de Ariosto y de la cultura renacentista italiana, Ercilla exalta al pueblo araucano, a los adversarios apartados de la verdad cristiana traída al Nuevo Mundo por los españoles y su galería de héroes y de heroínas pertenece enteramente al bando de los indígenas. La evolución de la historia y de la cultura causa que la voz del poeta sea creída sólo fictivamente, como voz literaria. No es la voz portadora de los valores cristianos del juglar del Cid.

Como es sabido, Bello trató de aprovechar sus silvas en un gran poema que intitularía *América*<sup>27</sup>. Lo conocido de este proyecto fracasado deja entrever la factura de un poema épico típicamente neoclásico<sup>28</sup>. La descripción sabia de la naturaleza, combinando la belleza de la flora americana con consejos útiles para la agricultura a la manera de las *Geórgicas*, la actitud docente y orientadora, la silva como forma estrófica son elementos todos que se orientan en la dirección estético-literaria señalada. El racionalismo imperante hace que la voz del poeta se mantenga en un plano elevado que disminuye o hace desaparecer todo tipo de enfrentamiento. Lo racional y lo útil ocupan el espacio que de diferentes formas tenía lo religioso en la épica homérica, medieval y renacentista.

#### *Lo épico en el Canto General*

Frente a la épica clásica, medieval, renacentista y neoclásica, el *Canto* de Neruda presenta características que provienen de la transformación de algunas ya existentes en la tradición multiseccular del género y otras que son originales, propias de dicho poema. A nuevos tiempos, nueva épica. Como en la épica homérica y en la medieval, se narran también en el poema de Neruda los orígenes de un pueblo, en este caso los orígenes del pueblo americano. Como en toda épica, estos orígenes coinciden con la ruptura de una situación anterior, pacífica, por la guerra que mueven pueblos extranjeros. De la lucha y mezcla de los indios americanos con el invasor europeo surgirán los actuales pueblos americanos. Pero el *Canto* se presenta como épica *especializada*. Antes de mostrarse en él al hombre americano y sus luchas, se describe la naturaleza americana en todo su esplendor y variedad. El principalísimo tema de este *Canto* es América en su geografía y junto con ella lo que contiene, el hombre en primer lugar. A lo largo de todo el poema la geografía del continente ocupa un puesto muy importante. Rasgo sobresaliente de este poema épico es su temática centrada en lo espacial.

27. Andrés Bello. *Silvas americanas*. Caracas, 1965. V. el "Estudio preliminar" de Pedro P. Bornola, p. 21.

28. Emir Rodríguez Monegal: op. cit. p. 237, ha puesto en contacto el *Canto General* de Neruda con las *Silvas americanas* de Bello.

Otro rasgo original de este poema es su dimensión *cosmogónica*. Las series principales que tienen este carácter son *La lámpara en la tierra* (1) y *El gran océano* (XIV) pero, en menor proporción, se esparce también en algunas otras. La escala y las causas de las creaciones son puramente naturales. Todo se da entre un juego de materias y de fuerzas. Ningún espíritu o deidad preside la cosmogénesis americana. La escala parece ser ésta: estrellas que crean una primera masa amorfa, en ella se aloja el mar (“el mar cayó como una gota ardiendo”) que como una inmensa víscera verde contiene la vida, agua madre,

madre materia, médula invencible<sup>29</sup>.

Es el mar el que crea la tierra:  
creó la tierra

.....  
y en sus orillas fundó la sangre (XIV, 2).

La tierra engendra al hombre (“la tierra hizo del hombre su castigo”) y las bestias:

Era la noche pura y pululante  
de hocicos saliendo del légamo,  
y de las ciénagas soñolientas  
un ruido opaco de armaduras  
volvía al origen terrestre (1, 2)

También de los pantanos, mezcla de agua y tierra, nacen las aves:

Los ilustres loros llenaban  
la profundidad del follaje  
como lingotes de oro verde  
recién salidos de la pasta  
de los pantanos sumergidos (1, 3).

Además del agua y la tierra como elementos creadores también se hace presente, aunque de un modo muy poco desarrollado, la capacidad genésica del fuego:

Las doncellas textiles cruzaban el recinto  
en que *el fuego* y la lluvia entrelazados  
procreaban diademas y tambores (XIV, 4).

29. Tus pétalos [del mar] palpitan contra el mundo,  
tiemblan tus cereales submarinos  
las suaves ovas cuelgan su amenaza  
navegan y pululan las escuelas, (XIV, 1)

“. . . les eaux symbolisent la substance primordiale dont naissent toutes les formes et dans lesquelles reviennent, par régression ou par cataclysme” (p. 165). “Les Eaux se trouvent au commencement et à la fin de tout événement cosmique” (p. 220). Mircea Eliade: *Traité d'histoire des religions*. Novena edición revisada y corregida. París, Payot, 1974. (La primera edición de este libro es de 1949).

La procreación parece ser aquí puramente metafórica: a los relámpagos siguen los truenos (“tambores”) y las “diademas” serían las gotas de la lluvia rodeando el cabello de las doncellas. Pero la luz del relámpago parece, en otra ocasión, tener una potencia creadora indudable:

Lo que formó la oscuridad quebrada  
por la sustancia fría del relámpago,  
Océano, en tu vida está viviendo. (XIV, 2).

Igual potencia parece tener la luz de la luna: “La luna amasó a los caribes” (1, 6)<sup>30</sup>.

Para cantar el continente y lo sucedido en él a sus habitantes es indispensable una vasta incursión sobre el pasado. A diferencia de la tradición épica, el poema de Neruda abarca también la historia del pueblo cuyos orígenes relata. La epopeya se amplifica así y se continúa en historia. Pero aún da un paso más: en su ambición de contener lo americano desde sus orígenes primeros (cosmogonía, nacimientos) hasta el momento en que se terminó de escribir, de lo histórico se pasa a la crónica. La parte IV de *La arena traicionada* lleva por título *Crónica de 1948 (América)*. El poeta ha reivindicado para sí la función de cronista de su época. Explicando el prosaísmo de partes de su *Canto*, se expresa así:

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.<sup>31</sup>

En sus orígenes, América —todo el continente americano— es una sola. Es igual la pradera donde el búfalo asomó por primera vez su alta y fuerte testuz a la pampa magallánica donde alumbró la luz antártica. No hay diferencias entre el indio cazador de búfalos y el onca cazador de guanacos. Cosmogónicamente América es una sola. Y las diversas tribus indígenas americanas son hermanas entre sí. Esta unidad fundamental de lo americano en la época inicial, prehistórica, se refleja claramente en el *Canto*. “Anduve pisando tierra madre” (IX, 1) dice el poe-

30. En el poema 5 de *El gran océano* se establece que el mar creó las enormes estatuas de Rapa-Nui:

y fue *central* la mano que elevaba  
la pura magnitud de tus estatuas.

*Central* tiene aquí el significado de fuerza del mar, potencia marina:  
es el *central* volumen de la fuerza,  
la potencia extendida de las aguas, (XIV, 1)

Pero en *La rosa separada*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, parece afirmarse que esas estatuas fueron hechas por el viento (poema VII, pp. 39-40). Lo que sí se afirma más allá de toda duda, y, reiteradamente en este libro, es que “todas las islas del mar las hizo el viento” (poema V, p. 31; también poema VI, pp. 35-36 y poema IX, p. 49). De este modo, en la concepción cosmogónica naturalista de Neruda los cuatro elementos son creadores.

31. O.O.C.C. tomo III, p. 713. “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos.” Publicado por primera vez en la *Revista Mapocho*, tomo III, No. 3, 1964.

ta, y es a la tierra de los actuales EE.UU. a la que se refiere. Rindiendo un homenaje a los grandes escritores norteamericanos (Melville, Whitman, Poe, Dreiser, Wolfe, Lockridge), se expresa en *Que despierte el leñador*:

Bajo la noche de las praderas hace ya tiempo  
reposan sobre la piel del búfalo en un grave  
silencio las sílabas, el canto  
*de lo que fui antes de ser, de lo que fuimos*  
.....  
*sobre ellos la misma aurora del hemisferio arde*  
*y de ellos está hecho lo que somos.* (IX, 1).

La tierra madre americana es la misma para Whitman que para Neruda, para el peruano que para el habitante de Tejas, etc. Es madre de todos ellos y todos ellos son hermanos entre sí. Esta identidad brota del subsuelo originario:

Tú eres [“Muchacha de Arkansas”, etc.  
= el pueblo norteamericano]  
lo que soy, lo que fui, lo que debemos  
amparar, *el fraternal subsuelo*  
*de América purísima* (IX, 3).

En la etapa histórica y cronística del *Canto* esta unidad de fondo de todo el continente se muestra profundamente agrietada. La identidad de orígenes ha sido olvidada y sepultada por los intereses económicos del capitalismo que se ha desarrollado intensamente en los EE.UU. La hermandad terrestre ha sido negada y el capitalismo norteamericano transformado en imperialismo explota al hombre, el subsuelo y las riquezas vegetales del resto del continente americano. Es por eso que, en última instancia, a pesar de la terrible pugna de intereses que actualmente separan a los EE.UU. del resto de América, es concebible el entendimiento y la vuelta a la armonía originaria. El subsuelo americano sigue siendo el mismo para todos sus hijos y puede algún día, refluir a la superficie para restablecer la perdida unidad.

Una gran novedad del *Canto* respecto de la tradición épica es su carácter ideológico. Aquí el punto de vista del poeta no es el colectivo y unánime del bardo épico clásico, ni el que se ajusta a la verdad revelada de la única religión verdadera —válida como ley divina e indiscutible para todo el pueblo creyente— como ocurre en la épica medieval ni es el admirativo frente al antagonista cuya única y grave carencia es la de no ser cristiano, propia de la épica renacentista (*La Araucana*), ni es el docente, racional y ponderado del neoclásico Bello. Aquí, en el *Canto General*, el punto de vista es tajantemente ideológico-político. El poeta exalta lo que está en la línea marxista de su visión de la realidad americana y combate y apabulla todo lo que considera enemigo u opuesto a esa postura ideológica. La ideología ocupa en el *Canto* el lugar que ocupaba la religión en la épica homérica, medieval y renacentista. El poeta expresa reiterada e insistentemente sus convicciones ideológicas. Hay un poema dedicado *A mi partido*; entre los libertadores de América el más extensamente cantado es Recabarren, fundador del partido comunista chileno, a quien se dedican nueve poemas introductorios coronados por uno bastante extenso que lleva su nombre; en

*Que despierte el leñador*, gran parte de esta serie es una exaltada alabanza de la Rusia socialista, y en muchos otros lugares del *Canto* la ideología comunista del poeta se objetiva en poemas esparcidos en diversas series o en trozos de poemas.

Como toda ideología tiene por definición una vocación universal y como el marxismo recaba para sí este rasgo de una manera notable desde sus orígenes, el poeta no podía constreñir artificialmente el enfrentamiento ideológico sólo al ámbito americano. Además su partido, como todos los partidos comunistas del mundo, profesa oficialmente la doctrina del internacionalismo proletario. Durante los años 1948 y 49 —la obra fue escrita en su mayor parte durante este período—, la guerra fría alcanzaba su más alto punto de tensión y se temía en cualquier momento el estallido de la guerra armada. Hay que recordar, por otra parte, que la grave disputa entre China y la URSS no existía aún y que no se había realizado todavía el XXº congreso del partido comunista de la Unión Soviética. La figura de Stalin seguía siendo la de un coloso señero para la mayor parte de los comunistas del mundo, también para Neruda. Técnicamente al poeta se le presentaba el problema de compaginar en la misma obra su propósito de cantar al continente americano al mismo tiempo que debía permitir la expresión de su postura ideológica. Cuando se trata de lo intraamericano el problema se reduce y casi desaparece: simplemente la presentación de lo elaborado poéticamente está empapada en sus convicciones políticas. Más delicado es el asunto, cuando se trata de incorporar al *Canto* lo ideológicamente afín pero radicado fuera de América. Para esto el poeta se vale de diversos expedientes. En algún caso se sirve de la contigüidad temporal de lo sucedido y de la identidad del político agresor. En un poema intitulado *Puerto Rico* se lee:

Mr. Truman llega a la isla  
de Puerto Rico,  
viene al agua  
azul de nuestros mares puros  
a lavar sus dedos sangrientos.  
Acaba de ordenar la muerte  
de doscientos jóvenes griegos (V, 4).

En su desarrollo, el poema narra el sacrificio de los jóvenes guerrilleros griegos (“cabezas dóricas —uva y oliva—, / ojos del mar antiguo, pétalos / de la corona corintiana”) a manos de los expertos norteamericanos que ayudan a las fuerzas reaccionarias griegas. En el poema *Sandino*, lo extraamericano, griego otra vez, aparece invocado por la similitud de tratamiento que recibe de los norteamericanos tanto el héroe americano como el guerrillero helénico:

(En 1948  
un guerrillero  
de Grecia, columna de Esparta,  
fue la urna de luz atacada  
por los mercenarios del dólar  
.....

y como Sandino . . . . .  
. . . . . fue llamado  
"bandolero de las montañas") (IV, 35)

Aquí, como en otros casos, usa el paréntesis para separar lo que proviene de fuera de América. Así presenta también, como una anécdota ilustrativa, la visita de un barco soviético al puerto chileno de Talcahuano. Imposibilitados de bajar a tierra por no existir entonces relaciones diplomáticas entre Chile y la Unión Soviética, los marinos soviéticos son saludados por millares de linternas de los mineros de la región que,

toda la noche hicieron señales encendiendo  
y apagando  
hacia el barco que venía de los puertos  
soviéticos (IV, 41).

La carta de un navegante chileno sirve también para contrastar la diversa situación que vive el pueblo en los países socialistas de aquellos que no lo son: en Cádiz, se fusila "a gusto" (la carta es del año 1948), en Atenas, en una mañana, "en la cárcel a bala", matan a doscientos setenta y tres jóvenes; pero en Hungría las cosas están mejor, "los campesinos tienen tierra / reparten libros" (VIII, 5). Evocando la memoria de Miguel Hernández, poeta español, el autor se siente libre de toda traba y desfilan en el poema Mao Tse Tung, Praga, Hungría, Varsovia, Stalin (XII, 5). También directamente se vincula lo americano con lo soviético en *La tierra se llama Juan*. Simplemente se invoca a Stalin como un guía para el pueblo chileno y se señala a la Unión Soviética como la defensora del pueblo (VIII, 16 y 17). En *Que despierte el leñador* la URSS es la "Madre de los libres" (IX, 3) y la gran posibilidad histórica de renovación de los destinos del hombre y de la construcción de una sociedad más justa

Tú y yo [ "Peter", el pueblo norteamericano ]  
vamos a abrir las puertas  
para que pase el viento de los Urales (IX, 3).

En esta serie que es en rigor un solo y largo poema, por simple yuxtaposición, el poeta presenta la realización del socialismo en la Unión Soviética. Bajo la invocación de Lincoln, pide al pueblo norteamericano que se entienda con ese país y que no desate la guerra contra él. Si esto ocurriera, todo el mundo defendería a la URSS de los imperialistas norteamericanos, empezando por los pueblos de Latinoamérica. Para el poeta el destino de esta última está indestructiblemente unido al de la primera patria socialista (X, 4).

Una obra tan hondamente ideológica, tan claramente comprometida y tan fuertemente combativa como el *Canto General*, no puede permanecer indemne al desarrollo de las luchas políticas y sociales y a los cambios de valoración sobre los políticos y sobre la política. Después de la desestalinización en la Unión Soviética, de la montada de la lucha contestaria en el interior de los países socialistas, de la dura pugna entre China y la URSS, de Solyenishyn y del *Goulag*, de la doctrina eurocomunista y de la renovación ideológica de diversos partidos comu-

nistas, el juicio sobre la construcción del socialismo en la Unión Soviética y la estimación de sus principales líderes posteriores a Lenin ha cambiado profundamente. Para los comunistas de la generación de Neruda las revelaciones del XXº congreso fueron como un mazazo en la cabeza. Para todos abrió un difícil período de examen y de reflexión. Fue una tragedia íntima y dolorosa. Para los propios comunistas, como para cualquier lector enterado de lo que ha pasado en el mundo después de 1950, resulta violento, extraño, recordar poemas como el siguiente:

Nosotros no rezamos.  
Stalin dijo: "*Nuestro mejor tesoro  
es el hombre*",  
los cimientos, el pueblo.  
*Stalin alza, limpia, construye, fortifica,  
preserva, mira, protege, alimenta,  
pero también castiga.* (VIII, 16).

La autocrítica partidaria sirve para corregir los rumbos del grupo político al que se pertenece, pero no para cambiar la realidad del pasado. Neruda no quiso revisar o rehacer su poema. Tal vez haya sido la actitud justa. Tal como está, se eleva como una inmensa y bella epopeya americana políticamente comprometida. El paso del tiempo empaña algunos trozos suyos. Lo ideológico del poema sufre en cuanto doctrina y en cuanto ejemplo propuesto. ¿Pasa de otra manera con obras de igual o semejante orientación?

### *El hombre y la tierra de América*

Trenzándose de una manera inextricable en el poema lo épico y lo lírico, lo cosmogónico y lo ideológico, esta mezcla plural de factores en que se entrelaza la fuerza del impulso creador con las características del producto ya creado, proyecta una visión mítica y sagrada de la tierra y del hombre americanos; hombre y tierra están profundamente integrados porque entre ellos reina la armonía de lo generante (tierra) a lo generado (hombre).

La tierra americana con sus volcanes, su gran océano, sus ríos, sus vegetaciones, sus animales y sus aves es de una belleza fulgurante, es paradisíaca; en ella todo existe con un ritmo sin rupturas, de armonía ininterrumpida, todo alcanza una plenitud máxima, con la belleza y la fuerza del mundo natural. Esta tierra es como una fecunda madre universal. Es la madre de todas las creaturas que se esconden en ella o que pueblan su superficie. Desde los metales hasta el hombre, todo ha tenido su nacimiento en el

Utero verde, americana  
sábana seminal. bodega espesa (I, 1).

El poeta se recuesta "en el útero de tus nacimientos" (VI, 17) y el extremo sur del continente, Arauco, "fue un útero frío" (IV, 4); tanto el poeta como el río Orinoco son hijos de la "madre de arcilla" (I, 4).

Reactualizando antiquísimos mitos que van desde la creación de Adán en el Génesis hasta la suerte que corrieron los araucanos por la acción de las serpientes Ten-Ten y Cay-Cay, el poeta hace nacer al hombre americano de la madre tierra <sup>32</sup>:

Así la tierra extrajo al hombre (IV, 4)

El hombre tierra fue, vasija, párpado  
del barro trémulo, forma de la arcilla (I, 1).

Otras veces el hombre nace de la vegetación exuberante de América:

En la cepa secreta del raulí  
creció Caupolicán (IV, 5).

Todo este poema es una sinfonía de hombres, árboles y tierra genitrix. Caupolicán es hijo del raulí pero es, al mismo tiempo, un árbol; otros hombres, otros árboles, se unen a él y los ojos del Toqui son “los ojos implacables de la tierra”. Araucanía invadida genera indistintamente guerreros, flechas, armas de piedra, estacas agresivas:

Allí germinaban los toquis.  
De aquellas negras humedades,  
de aquella lluvia fermentada  
en la copa de los volcanes  
salieron los pechos augustos,  
lás claras flechas vegetales,  
los dientes de piedra salvaje  
los pies de la estaca inapelable. (IV, 4).

Desde *Residencia en la tierra*, comienza a aparecer la concepción de que la vida es muerte y de que la muerte es vida. Los seres vivos perecen, se hacen tierra y luego renacen transformados en otros seres vivos. En *Entrada a la madera*, la masa vegetal, la materia, es el resultado de las hojas que mueren hacia adentro y la posibilidad de que surjan de su pulpa las “flechas” o de que se eleven revoloteando las “muertas palomas neutrales”, Estas son las mismas “palomas paralelas” de *Naciendo en los bosques* que algún día, cuando el poeta se transforme en polvo, se desprenderán de su ser que en ellas continuará existiendo. En el *Canto General*, se manifiesta muy claramente tal concepción. Túpac es una “semilla”

32. En mi estudio “Hombre y lenguaje”, en: *Revista Mapocho*, tomo I, No. 2, Santiago, julio 1963, pp. 67-82 me ocupé de este tipo de mitos en relación con el lenguaje. Mircea Eliade: Op. cit. p. 220: “. . . la terre se trouve au commencement et á la fin de toute vie”. Consúltese, en general, el cap. VII “La terre, la femme et la fécondité” y en especial el & 89. *Homo-Humus*. V. el brillante estudio de Saúl Yurkievich, “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”, en: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral, 1971. El estudio recomendado está entre las pp. 141-200. Interesante es también su artículo “Mito e Historia: Dos generadores del *Canto General*”, en: *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIX, Nos. 82-83, enero-junio 1973, pp. 111-113. V. también Juan Villegas: *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*. Barcelona, Editorial Planeta, 1976.

que “germina en la tierra” (IV, 19). Las masacres ordenadas por los tiranos son inútiles; con el paso del tiempo, los muertos generarán sus propios vengadores:

Nadie sabe dónde enterraron  
los asesinos estos cuerpos,  
pero ellos saldrán de la tierra  
a cobrar la sangre caída  
en la resurrección del pueblo (V, 3).

El árbol de la libertad que producirá los héroes se ha “nutrido por muertos desnudos”, “sus raíces comieron sangre” y a través de él “de la tierra suben sus héroes” (IV, 1). De la sangre de Caupolicán nace Lautaro, su vengador, el liberador del pueblo araucano del flagelo de Valdivia:

Más hondo caía esta sangre  
Hacia las raíces caía  
Hacia los muertos caía  
Hacia los que iban a nacer

La sangre toca un corredor de cuarzo.  
Así nace Lautaro de la tierra. (IV, 7 y 8)

Este círculo eterno de muertes y nacimientos, de muerte y vida, hace posible que nuestra vida individual de hoy tenga una existencia anterior, también eterna, en el seno de la tierra. Antes de llegar a ser individuos hemos sido tierra. Y esta tierra proviene del desaparecimiento de individuos anteriores. Ser es provenir de la tierra, por lo tanto haber existido siempre. Esto explica que los enterrados en Machu-Picchu hayan mirado con los ojos del poeta y palpado con sus manos:

Miro las vestiduras y las manos  
el vestigio del agua en la oquedad sonora,  
la pared suavizada por el tacto de un rostro  
*que miró con mis ojos* las lámparas terrestres  
*que aceitó con mis manos* las desaparecidas  
maderas (II, 6).

En la cuarta etapa de la producción de Neruda se dan ejemplos reiterados de esta concepción de la vida, como un ciclo inextricablemente unido a la muerte, pasando por la transformación de lo viviente en tierra:

Esta es la hora  
de las hojas caídas trituradas  
sobre la tierra, cuando  
de ser y de no ser vuelven al fondo  
despojándose de oro y de verdura  
hasta que sus raíces otra vez  
y otra vez, demoliéndose y naciendo,  
suben a conocer la primavera 33

33. *Jardín de invierno*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1975. *El egoísta*, p. 10.

La tierra es así lo único eterno. Sólo en ella y por ella, y de una manera mágica, existen los seres vivos: "sólo la tierra continúa siendo, preservando la esencia" 34.

Hay un solo caso en el *Canto General*, si no me equivoco en que la tierra no americana es también la tierra del poeta (es decir del hombre americano):

Allí está Federico, pero hay muchos que, hundidos,  
enterrados,  
entre las cordilleras españolas, caídos  
injustamente, derramados,  
perdido *cereal* en la montaña,  
son nuestros y nosotros estamos en su arcilla (XII)

La ideología que entretuje el *Canto* permitió que lo afín en tal sentido, aunque se diera fuera de América, ocupara un lugar en el poema. Cuando los hombres de otras regiones del globo mueren por los mismos ideales que el poeta atribuye al pueblo americano, la tierra en que yacen sus cuerpos y en la que se transforman es también nuestra tierra. De ella podrían nacer también hombres como nosotros (los americanos). De ahí que Neruda se sienta mágicamente formando parte de la arcilla de Federico. La hermandad espiritual existente entre ellos cuando ambos vivían se continúa en la hermandad de sus cuerpos respectivos convertidos en arcilla.

El que viene de fuera de América, el hombre no nacido de la arcilla americana, puede tener un valor negativo o un valor positivo. Planteado esto de un modo más general, lo extraño a América se divide en dos grandes grupos: lo que va en contra de su desarrollo y de su armonía original y lo que se suma favorablemente a su destino.

Lo exterior negativo está visto como la insurgencia, en el mundo equilibrado y natural de América, de los intereses materiales mezquinos (búsqueda del oro a sangre y fuego por parte del conquistador español; rapiña de las materias primas por parte del imperialismo europeo y estadounidense), y como la importación al Nuevo Mundo de los apetitos y ambiciones individuales de dominación y poderío.

Toda la serie *Los conquistadores* está traspasada de la ambición, de la crueldad y del ímpetu destructor de lo americano originario que en sus caballos y armaduras trajeron los invasores peninsulares. Son los "carniceros", "el viento asesino", "demonios", etc. Donde quiera que llegan siembran la desolación y la muerte. La visión de América como un espacio sagrado que está siendo violado y el punto de vista ideológico que estructura la obra, explican el violento rechazo del poeta a la acción de los conquistadores. Los barbudos invasores representan la destrucción de lo americano puro y la primera fase de la explotación extranjera de los hombres y de las riquezas autóctonas. De todos los conquistadores hay uno solo que se salva, no por su propio valor, sino porque tuvo el privilegio de ser el primer europeo que vio el gran océano. Es como si la luz de la inmensidad

34. *Memorias*, op. cit. p. 412.

oceánica lo hubiera purificado, lo hubiera hecho nacer de nuevo. Esto explica el *Homenaje a Balboa* ("hijo del nuevo útero del mundo"):

En tu mirada se hizo el matrimonio  
de la luz extendida y del pequeño  
corazón del hombre (III, 10).

El imperialismo europeo en el siglo XIX y más tarde el imperialismo norteamericano sucederán al conquistador en la explotación y rapiña de América, de Latinoamérica. El imperialismo europeo está representando por el inglés, por Mr. North, el exitoso enemigo de Balmaceda y rey del salitre (IV, 35). En las series *Los libertadores*, *La arena traicionada*, *Que despierte el leñador*, y de un modo más indirecto en *La tierra se llama Juan*, se encuentra de manera preferente la denuncia y el bosquejo del rostro del imperialismo norteamericano. Su componente principal es su implacable explotación del hombre de Hispanoamérica, la explotación en su exclusivo beneficio de las materias primas y de los productos vegetales de estos países y la corrupción de los políticos y funcionarios nativos que se ponen a su servicio. Las compañías transnacionales son presentadas como monstruos que succionan las riquezas naturales de los países de la América Central y del Sur y que trituran los cuerpos de los trabajadores indígenas:

Yo he visto arder en la noche eterna  
de Chuquicamata, en la altura,  
el fuego de los sacrificios  
la crepitación desbordante  
del cíclope que devoraba  
la mano, el peso, la cintura  
de los chilenos, enrollándolos  
bajo sus vértebras de cobre,  
vaciándoles la sangre tibia,  
trituyendo los esqueletos -  
y escupiéndolos en los montes  
de los desiertos desolados. (V, 2).

Más allá de todo maniqueísmo, el *Canto* retrata también los agentes internos del imperialismo, los criollos que se han desnacionalizado y puesto al servicio del capital norteamericano. Las oligarquías en bloque y los abogados y los jueces como técnicos del embrollo y del engaño legal, se venden al capital extranjero. Trepan y se enriquecen a costa de la explotación del trabajador proletario. La carrera y las funciones del abogado del dólar son éstas:

Tiene automóvil, whisky, prensa,  
lo eligen juez y diputado,  
lo condecoran, es ministro,  
y es escuchado en el gobierno.  
El sabe quién es sobornable.  
El sabe quién es sobornado.  
El lame, unta, condecora,  
halaga, sonrío, amenaza.

Y así vacían por los puertos  
las repúblicas desangradas. (V, 2).

La tragedia latinoamericana tiene todavía causas más profundas que las de su explotación a manos del imperialismo. La misma tierra paradisíaca y armoniosa que produjo a Lautaro, que es la madre generosa de Cuauhtémoc, de los incas y las tribus de indígenas anteriores a la llegada de los conquistadores europeos, esa misma tierra es la madre de los peores enemigos de los pueblos y de las naciones latinoamericanas. Los verdugos, los sátrapas, los traidores, los tiranos son hijos de sus entrañas:

las tierras  
del Sur con petróleo y nitrato  
concibieron monstruos (IX, 2).

El poeta manifiesta una tendencia marcada a fijar el lugar de nacimiento de estos monstruos en las charcas de agua enverdecida por la putrefacción, en los pantanos pestilentes que emanan vapores corruptos. Nacen de los mismos pozos cenagosos del que han emergido los reptiles:

América, elevas de pronto  
a tu claridad planetaria  
a un Dutra sacado del fondo  
de tus reptiles, de tu sorda  
profundidad y prehistoria (V, 4).

Enredados en las escamas de los saurios, nutridos por las serpientes, los verdugos de sus pueblos fueron paridos en los lugares más recónditos y corrompidos de la tierra americana:

Sauria, escamosa América enrollada  
al crecimiento vegetal. al mástil  
erigido en la ciénaga:  
amamantaste hijos terribles  
con venenosa leche de serpiente,  
tórridas cunas incubaron  
y cubrieron con barro amarillo  
una progenie encarnizada (V, 1).

El atributo esencial de los dictadores, el odio, nació con ellos, tiene un mismo lugar de nacimiento:

El odio se ha formado escama a escama,  
golpe a golpe, en el agua terrible del pantano,  
con un hocico lleno de légamo y silencio (VI, 9).

Pero también la cordillera ha engendrado monstruos, concretamente a González Videla:

**Desde las cordilleras como bestias huesudas  
fueron procreados por nuestra arcilla negra (V, 5)**

No son los tiranos hijos del raulí como Caupolicán, o de su sangre heroica detenida en una encrucijada de cuarzo de la que nacerá Lautaro; tampoco son cereales o semillas que darán vida a nuevos seres renovados y fuertes para luchar por sus pueblos; no son árboles hijos de la selva humedecida ni su estructura ha cuajado en los cráteres de los altos y fuertes volcanes. Son escamosos reptiles de la ciénaga o duros huesos de las cordilleras desoladas. Hijos, sin embargo, de la tierra americana y, como los invasores de los primeros momentos o la explotación imperialista posterior, masacradores del pueblo.

Frente a lo exterior negativo se cantan también en el poema elementos exteriores positivos. Entre los propios conquistadores ya vino alguien que se rebeló contra su voracidad de oro y esclavos y se levantó contra ellos: Las Casas. Esto le vale figurar no entre los conquistadores sino entre los libertadores (IV, 1). Igual ocurre con el general Mina. Siendo español, luchó por la libertad de México. No obstante su origen extranjero, es otro de los libertadores (IV, 22).

Todos los que luchan por las ideas marxistas y todos aquellos pueblos que tienen una organización política derivada de esas ideas, son también tratados en el poema como elementos exteriores positivos. En una proporción mayor o menor, los modelos comunistas exteriores a Latinoamérica operan como guías o mentores para los pueblos de esta parte del mundo. De este modo aunque exteriores a él, son interpretados como positivos.

Hay un tercer elemento exterior que es tenido por positivo en el *Canto*. Por sus lecturas, por su cultura libresca, el poeta sabe que también hay hombres de los primeros tiempos que llegaron a América por el mar, a través del gran océano, son los que él llama *oceánicos*. Ahora bien: a pesar de que provienen de fuera, de que no son hijos de la tierra americana, estos oceánicos son considerados de una manera positiva. ¿Por qué? En principio deberían ser tenidos también por invasores. Pero lo que ocurre es que ellos también son hombres naturales, no hijos de la tierra americana, pero sí engendrados por el gran océano que baña las costas de América; como Venus son hijos de las espumas del mar y de la ola marina:

**Los hombres oceánicos despertaron, cantaban  
las aguas en las islas, de piedra en piedra verde (XIV, 4).**

Navegando por la inmensidad marina, los oceánicos llegan a las costas de América. El encuentro de ellos con el hombre de arcilla, con el hijo de la tierra americana es dulce y amistoso, unos y otros se funden estrechamente sin lucha y sin disputas porque unos y otros son hijos de la naturaleza; del mar los navegantes, de la arcilla continental los que los reciben. Todo esto está dicho en el maravilloso poema *Los hombres y las islas* (XIV, 4):

**cuando  
los ojos oceánicos descubrieron la altura  
sombria de la costa del cobre, la escarpada  
torre de nieve, y los hombres de arcilla  
vieron bailar los estandartes húmedos**

y los ágiles hijos atmosféricos  
de la remota soledad marina,  
llegó la rama  
del azahar perdido, vino el viento  
de la magnolia oceánica,

El encuentro de los hombres oceánicos y de los hombres de arcilla está descrito como un himeneo feliz, perfumado por el aroma del azahar y de la magnolia. El mar y la tierra se abrazan y se funden estrechamente en este encuentro.

CONCLUSION:  
(UNIDAD Y MENSAJE DEL POEMA)

Conviene ahora señalar brevemente aspectos de gran importancia para la comprensión del *Canto* que no podían ser captados de una manera conveniente antes de lo tratado hasta aquí. La exposición de ellos servirá de conclusión al presente trabajo.

*Unidad*

La unidad del poema está asegurada por tres factores de diversa naturaleza:

- 1) por las actitudes literarias básicas
- 2) por el punto de vista ideológico
- 3) por el tema.

Las actitudes básicas son la épica y la lírica con ruptura del equilibrio a favor de la primera. Ellas están en la intencionalidad originaria de la obra y actúan como fuerzas englobadoras.

El punto de vista lo captamos como elemento del contenido, como elemento ya conformado en la obra. Aunque en sí mismo extraño a lo literario, lo ideológico ha actuado también como un elemento normativo de la obra. Así como es posible hablar de épica pagana (*Iliada*) o de épica cristiana (*Mío Cid*), también es posible hablar de épica ideológica (*Canto General*). En ninguno de estos casos se confunde la actitud literaria básica, que determina el género de la obra, con el mundo de valores que cada una de estas obras transmite. Lo pagano, lo cristiano, lo ideológico no pertenecen al ámbito de lo estético, no son valores literarios; pertenecen al orden religioso y conceptual respectivamente. A nadie se le ha ocurrido juzgar a la *Iliada* o la *Chanson de Roland* como impuras o como deficientes literariamente porque la una aporta el punto de vista de una creencia politeísta y la otra el de una monoteísta. Atacar el *Canto General* o declararlo impuro o poco valioso porque contiene una visión ideológica de la realidad, es algo sin ningún sentido. Quienes afirmen esto deberían dar ejemplos de obras literarias que estén hechas sin palabras y sin contenido. O lo que es lo mismo: obras literarias hechas de valores literarios exclusivamente. Esto no existe. Los valores literarios se dan cuando se manipulan elementos y realidades no literarias: los hechos, el

hombre, sus problemas, etc. Calificar estéticamente de manera negativa el *Canto General* porque figura en él Stalin equivaldría a hacer lo mismo con la *Ilíada* porque aparece en ella Palas Atenea, “la de los ojos de lechuza”, o el Arcángel Gabriel en el *Poema de Mío Cid*.

El tema del *Canto* es el espacio geográfico llamado América. Este espacio está presentado como mítico o sagrado. A pesar de que genera sus propios monstruos (los dictadores), en su etapa originaria, cosmogónica, antes de que la arena sea traicionada, antes de la llegada a ella de los conquistadores, América es un espacio privilegiado donde hombres y naturaleza están en perfecta armonía. Este espacio acotado geográficamente succiona para sí todo lo universalmente valorado como positivo por el punto de vista ideológico del poeta. Pero también hace suyos a los hombres nacidos en otras regiones que adoptan sus ideales y luchan por ellos: Las Casas, Mina. O aquellos hombres naturales, hijos del mar, que se fusionan armónicamente con los hombres de arcilla, los oceánicos.

Cuando de la génesis se pasa a la historia y a la crónica en el poema, el espacio sagrado de América se divide en dos: por una parte la América del Norte, especialmente EE.UU., y por otra parte Iberoamérica. Olvidadas de su unidad básica originaria, ambas Américas luchan y se enfrentan. Son los intereses del capitalismo norteamericano los que mueven esta guerra. El capitalismo explota a los hombres y a las tierras de Latinoamérica y ésta se defiende como puede.

Iberoamérica se subdivide a su vez en Hispanoamérica y en Lusoamérica. De ambas, el *Canto* se ocupa con mucha mayor dedicación de la primera. El Brasil y lo brasileño, en rigor, ocupan muy poco espacio en el poema.

Dentro de Hispanoamérica hay un país altamente privilegiado. Chile, la patria del poeta, está extensamente cantada en la obra. Y, por último, dentro de Chile, la tierra esencial, la tierra que está batiendo siempre en el corazón del poeta, de la cual él se siente hijo y creatura, es el Sur, el lluvioso bosque del Sur de Chile donde el escarabajo de alas de oro y el “avellano eléctrico” tienen su morada, morada que es el último y esencial refugio del poeta.

En un esquema esto podría representarse así:



## *Mensaje*

La tierra y el hombre de América son sometidos, explotados y vencidos por los invasores de todo pelaje, pero ni el hombre americano es exterminado ni la naturaleza americana agotada. Tierra y hombre tienen una fuerte vitalidad que les permite renacer. Dentro del ciclo inmutable y eterno de la vida → muerte → vida, el renacimiento americano no tiene fin. Su futuro y su predominio sobre lo extranjero invasor está asegurado. Pero no se trata de un futuro cualquiera ni de una supervivencia simplemente biológica. Se trata de alcanzar y de asegurar la libertad. La libertad de todos, la libertad del pueblo.

En la serie IV, *Los libertadores*, el árbol sirve de símbolo al ininterrumpido proceso del renacimiento americano y de la liberación final del pueblo. El árbol es llamado paulatinamente “árbol del pueblo”, “árbol de los libres”, “del pueblo, de todos los pueblos”, “de la libertad, de la lucha”. Sus raíces están siempre vivas. Se alimenta de todos los explotados y masacrados. Da flores y frutos, “magnolias y granadas”, que transforman el mundo, son los héroes, los conductores, que organizan y encabezan a las muchedumbres. Parece que a veces hubiera muerto, hubiera desaparecido, pero repartido entre la multitud, protegido por ella, viviendo en ella, renace siempre. A ese árbol deben arrimarse todos los hombres. Porque ese árbol junto con el ser americano pertenece también a todo el mundo ya “que crece en medio de la tierra” (IV, 1) <sup>35</sup>.

El mensaje americano, libertad para el pueblo, sin dejar de ser profundamente americano, se universaliza. América no quiere ser libre para explotar y someter a otros pueblos, quiere la libertad para ella y para todos.

Amsterdam, setiembre 1977

35. Para la mitología del árbol, V. Mircea Eliade: op. cit., cap. VIII, especialmente & 109, & 112 y & 116. “L’arbre, du reste, n’est qu’une nouvelle formule de la réalité et de la vie inépuisable que représente aussi la Terre”. (p. 261).