

LA POESIA POSTUMA DE PABLO NERUDA

Guillermo Araya

Aunque Neruda tenía conocimiento cabal de su enfermedad incluso antes de renunciar a su cargo de embajador en Francia en 1972 y recuperar su anclaje en Isla Negra a fines de ese año, tenía sin embargo derecho a pensar que podría celebrar sus setenta años de vida en 1974. Para ese año, en un Chile democrático y encabezado por su presidente constitucional, Salvador Allende, en un Chile hondamente sacudido para renovarse y alzarse a la altura de los tiempos, en ese Chile esperable y legítimo de 1974, el poeta pensaba aportar lo mejor de sí mismo acumulando para entonces los resultados de su trabajo artístico. El poeta se sentía capaz de luchar contra la enfermedad y de retardar su acción. Su septuagésimo aniversario lo mostraría potente y creador como un viejo vate rejuvenecido por la lucha y el trabajo. Los valientes soldados y carabineros de Chile, rompieron en el espíritu del poeta hilos finísimos, recónditos, que la enfermedad no había derrotado aún. Pocos días después de la heroica hazaña bélica de esos valientes soldados y carabineros, el poeta se derrumbó como un coloso que no encontraba el oxígeno apropiado para su respiración. Con él se derrumbaban muchos otros chilenos grandes y humildes. Se derrumbaba también una hermosa y respetada tradición y cultura nacionales. Como en el caso del poeta, la vida se hacía imposible para una gente y una historia acostumbradas a una calidad de atmósfera que fue impurificada brutal y violentamente de un día para otro.

Por cada una de sus décadas (programada la última aunque amputada), dejó Neruda un libro de poemas¹. A los siete efectivamente póstumos se ha hecho costumbre agregar *La rosa separada*, aunque esta obra ya había sido publicada en 1972.

1. *El mar: El mar y las campanas*, 1973. (Citaré por la 2a. edición, 1974). *Jardín: Jardín de invierno*, 1974. (Cit., 2a. edición, 1975). *2000: 2000*, 1974. (Cit., 2a. edición, 1976). *El corazón: El corazón amarillo*, 1974. *Libro: Libro de las preguntas*, 1974. *Elegía: Elegía*, 1974. *Defectos: Defectos escogidos*, 1974. Todos estos libros han sido publicados en Buenos Aires por la editorial Losada.

2. Esta edición de 1972 se publicó en París, Editions du Fragon. La edición de Losada, Buenos Aires, es de 1973. (Por esta edición, abreviada *La rosa*, citaré aquí). Los dos libros

UNIDAD Y VARIEDAD

Aunque en su conjunto estas ocho obras presentan una temática abarcable en lo esencial bajo una lista de rubros no muy extensa, no todos ostentan aisladamente igual grado de unidad por su contenido o por su punto de vista. Los ocho poemarios se pueden dividir así en dos grupos: aquéllos cuya unidad es completa, siendo cada poema un trozo aparte de una entidad superior que los engloba, y aquéllos en los que predomina la variación aunque con mayor o menor claridad se perciba un hilo que une entre sí algunas de las composiciones contenidas en cada libro.

Al grupo en que unidad y variación conviven pertenecen *Defectos escogidos*, *El corazón amarillo*, *Jardín de invierno* y *El mar y las campanas*. El grupo de obras fuertemente unitarias está constituido por *2000*, *Libro de las preguntas*, *Elegía* y *La rosa separada*.

Defectos escogidos es el libro con menos unidad de todos. No se descubre en él ninguna instancia ordenadora. Se trata de un verdadero repertorio de temas y motivos nerudianos. Hay aquí poemas humorísticos disparatados, otros de contenido político, alguno claramente rabelaisiano (*El gran orinador*), otro debido a la amistad (*Llegó Homero*), autobiográficos, dos de un lirismo fino y alado (*Cabeza a pájaros*, *Orégano*) y uno de un hondo lirismo existencial (*Otro castillo*).

Para *El corazón amarillo* vale también la enumeración anterior con alguna que otra permutación, pero en este libro aparece ya una instancia unificadora, aunque débil. El elemento que pasa de un poema a otro recorriendo a varios, es la conciencia de que la existencia del yo lírico ha sido singular, muy diferente de otras existencias. Fue ese peculiar modo de existir el que puso amarillo el corazón del poeta.

En *Jardín de invierno*, la enfermedad, el invierno y la muerte planean grávidos sobre la mayor parte de los poemas. El poeta se siente pesado y sin capacidad para moverse mientras los pájaros ordenadamente, en triángulos, emigran hacia regiones más tibias; con melancolía, pero serenamente, se siente regresando no sólo geográficamente a su amada casa de Isla Negra después de abandonar su embajada en Francia, sino también a la materia terrestre y a las aguas permanentes del mar, a las materias elementales y eternas; la belleza del mar y de la tierra, la plenitud del cielo y la pureza de la atmósfera, el otoño que repite su ritual amarillo cíclico, dan una aguda conciencia al poeta enfermo de lo accidental de su yo y de lo constante y necesario de la materia en la que pronto se desintegrará.

El simbolismo del título *Jardín de invierno*, situación de término de la vida del poeta, brota de la unión semántica de lo espacial (*jardín*) con lo temporal (*invierno*). En el título *El mar y las campanas*, la simbología es más compleja. A

publicados por Losada en 1973 de esta lista de ocho, *El mar y las campanas* y *La rosa separada*, aparecieron en noviembre de ese año, es decir, dos meses después de la muerte del poeta.

primera vista se trata sólo de entes espaciales (*mar* y *campanas*), pero una simple lectura del libro revela que *mar*, además de espacio, de agua (materia) permanente, vale también como tiempo para el poeta³. Sumada al espacio-tiempo, hay una tercera dimensión constituida por el rumor incesante del mar y por el doblar de las campanas. Esta tercera dimensión es muy honda y muy esencial para el poeta, pues se trata del canto. En la poesía anterior de Neruda, especialmente en *Residencia en la tierra*, la campana era símbolo de lo rotundo, lo pleno, el esplendor acabado de la materia y también de lo sonoro⁴. Estos valores se modifican y se amplían en este libro póstumo. El rasgo de apogeo de lo material desaparece y el rasgo de sonoridad crece. Aquí la campana es un objeto concreto, enverdecido por efecto del agua y resquebrajado por la acción del tiempo y del badajo percutiente, que se equipara a la acción del poeta, al canto del poeta. También la campana es símbolo del canto incesante y perdurable del mar. El mar está lleno de rumores y de voces porque su seno está poblado de campanas doblando incansablemente. El mar y el poeta se parecen, son entes materiales ambos. Esta semejanza simplemente material es aún más profunda, ambos cantan. Pero la materia verde-azul de las aguas inmensas no se resquebraja ni enmudece nunca, el cuerpo del poeta se deteriora y su lengua enmudece. Es la honda identidad que existe entre el mar y el poeta lo que arrastró a éste a radicarse en Isla Negra:

Me vine aquí a contar las campanas
que viven en el mar
que suenan en el mar,
dentro del mar.
Por eso vivo aquí.
(*El mar*. "Aquí", p. 81)

Además de *campana*, en este libro, figuran las palabras *campanero* y *campanería*. Las tres están siempre rodeadas de prestigio. En un poema de sobrio misterio y de serena belleza lírica, el campanero muestra a la gente el claro cielo estrellado de Chile:

De allí, de allí, señaló el campanero:
y hacia ese lado vio la muchedumbre
lo de siempre, el nocturno azul de Chile,
una palpitación de estrellas pálidas.
(*Id. Las estrellas*, p. 93).

Nadie parece descubrir lo que el campanero ve. La función de éste parece ser la de un clarividente, de un vate capaz de ver el futuro aún no perceptible para nadie. ¿Vaticinaba el campanero una etapa brillante de la historia del país, empeñado entonces en una profunda renovación? ¿O se preguntaba antes que otros

3. El valor espacio-temporal del mar existe en la poesía de Neruda, como se sabe, al menos a partir de *Residencia en la tierra*.

4. V. Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. 3a. edición. Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1966; pp. 241-2.

Es verdad que vuela de noche
sobre mi patria un cóndor negro?
(*Libro. XIII, p. 22*)

No lo sabemos porque como en los viejos romances de final trunco, el poema termina abruptamente, sin proporcionar una respuesta precisa.

En el grupo de libros en que la unidad es completa o muy fuerte, 2000 la funda en lo temporal y el temple, *Libro de las preguntas* en el punto de vista y *Elegía* y *La rosa separada* en el espacio y en el temple.

2000 es una suerte de antiutopía. Finalizado el siglo XX, el mundo y los hombres continuarán sin resolver adecuadamente sus problemas esenciales, continuará la injusticia social, es decir, no habrán cambiado mucho las cosas para entonces. Los muertos querrán resucitar para ese año y habrá que celebrar su advenimiento de todas maneras, pero sin gran entusiasmo ni esperanzas.

¿Quién es el ser que formula interminablemente preguntas desde las más simples hasta las de una complejidad metafísica última? El niño es ese ser. Esta actitud enmarca los breves poemas del *Libro de las preguntas*. Este punto de vista infantil, infantil hasta donde puede serlo en el caso de un poeta como Neruda, es el que engloba los breves y gráciles poemitas de esta obra. Esto da al libro ingenuidad, frescura, lirismo y recuperación de las cosas simples como si se tratara de un juego.

El núcleo de *Elegía* es Moscú. Todos los poemas contenidos en este libro están gravitando hacia esa ciudad. Por el temple es una obra de una tristeza recogida en la que se rinde homenaje a amigos ya desaparecidos y en la que se reflexiona sobre la historia heroica y trágica de la Unión Soviética.

En la serie XIV, *El Gran Océano* (poemas IV–VIII) del *Canto General*, Neruda había ya tratado el tema de Rapa Nui o Isla de Pascua⁵. En *La rosa separada* vuelve al tema contando como en un diario de viaje su llegada a la isla confundido con turistas vulgares y corrientes de todas partes del globo. El poeta va presentando en una alternancia no rígida sino de grandes fluctuaciones, la estancia de los turistas en la isla y la descripción de ésta con su belleza, sus misteriosas estatuas (los gigantes *moais*), su volcán y su esplendor natural. Del grupo de turistas, poco a poco, el yo lírico se va desprendiendo, embebido cada vez más en lo natural primigenio, hasta separarse completamente del grupo de sus compañeros de viaje, para comulgar con la naturaleza sacra de la isla. Esta recuperación del mundo natural y su comunión con él, lo purifican y lo fortalecen. Al final se reincorporará a los visitantes que regresarán como vinieron, pero el yo lírico ha vivido una experiencia de retorno al origen, de recuperación de lo esencial.

5. Pedro Prado: *Rapa Nui*, es tal vez el primer chileno que escribió una obra literaria ambientada en esa lejana posesión oceánica chilena. Si haber estado nunca allí, Prado dio a su novela una tonalidad poética de alta calidad.

La isla es el ombligo del mundo. Es una rosa de belleza, es un trozo de naturaleza no contaminado. Está separada de los grandes archipiélagos oceánicos y está separada también de Chile. Es la rosa separada de los ramos y corolas que forman los grandes sistemas insulares, pero especialmente de la nación en la cual se ha integrado.

Es el viento el que ha hecho Rapa Nui, como es el viento el que ha hecho todas las islas. No sólo eso, 'el Señor Viento es el dueño de Rapa Nui' (poema VI), 'el Dios Viento habitó en la isla' (IX). Las gigantescas y misteriosas estatuas que habían sido construidas por el mar y por seres surgidos de su seno según el *Canto-General*, se revelan ahora como talladas en la roca viva del Ranu Raraku por el dios viento que estableció allí su reino⁶.

ETAPAS Y CICLOS EN LA POESIA DE NERUDA

Cabe preguntarse si la poesía contenida en estos ocho libros constituye una nueva etapa en la producción de Neruda. En un artículo anterior he establecido que en su obra poética se pueden distinguir cuatro etapas: período de iniciación, período de plenitud lírica, período de plenitud épica, y la etapa del poeta plenamente maduro o profesional⁷. Esta última etapa se abre en 1952 con *Los versos del capitán* y se cierra con el último de los libros publicados en vida del poeta, *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Como ha quedado expuesto en el artículo aludido, esta es una etapa muy extensa y que abarca la mayor cantidad de sus libros. Sin duda en este prolongado período pueden señalarse ciclos diversos. Uno de estos ciclos sería, por ejemplo, el de las odas elementales constituido por cuatro libros: *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de las odas* (1957) y *Navegaciones y regresos* (1959). Otro, posiblemente, lo constituyen sus libros amorosos de esta etapa: *Los versos del capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor* (1959). En todo caso reitero aquí lo ya afirmado entonces en el sentido de que la subdivisión de esta cuarta etapa en ciclos o en partes menores es un trabajo que está por hacer.

Los ocho libros póstumos no constituyen, en mi opinión, una quinta etapa en la producción lírica de Neruda. Encontramos en ellos temas, motivos y temple poético que existen ya en muchas de sus obras del cuarto período. Se trata siempre de un poeta plenamente maduro, seguro de sus medios expresivos, capaz de cantar y poetizar todo lo que afecta su sensibilidad. No hay ruptura con la larga etapa, abierta en 1952, (*Versos del capitán*), sino continuidad. Esto no impide que sus libros póstumos formen un ciclo. La enfermedad, la vejez, la muerte, impregnan con su presencia estos libros. El yo lírico deja muy a menu-

6. Hay un estudio sobre este libro de Eliana Rivero: "Análisis de perspectivas y significación de 'La rosa separada' de Pablo Neruda", en: *Revista Iberoamericana*, t. XLII, números 96-97, 1976; pp. 459-473.

7. V. Guillermo Araya: "Etapas en la obra de Pablo Neruda", en: *Literatura chilena en el exilio*, n. 6. Los Angeles, California, abril, primavera de 1978; pp. 2-4.

do percibir la inmovilidad y el aislamiento en los que la vejez lo va sumiendo. Tonalidad otoñal, invernal, de cierta melancolía y tristeza, son rasgos que aparecen en casi todos estos libros.

ESTUDIO TEMÁTICO

Para tratar esta poesía póstuma como un ciclo, conviene estudiar algunos de los temas principales que aparecen en estos ocho libros. Este estudio permitirá la referencia unitaria a este conjunto de obras y la profundización en algunos de sus aspectos principales. Naturalmente este método no excluye la necesidad de estudios que se ocupen de estas obras por separado. Creo que *La rosa separada*, *Jardín de invierno*, *Elegía* y *El mar y las campanas* pueden dar lugar a interesantes estudios monográficos. En lo que sigue estudiaremos los siguientes temas: espacio, tiempo, política, enfermedad y muerte, y vida y poesía⁸.

Espacio

Neruda ha cantado los grandes espacios planetarios en su poesía. El bosque del Sur de Chile y sus desiertos del Norte, el mar y el océano, la infinita campana celeste, ocupan numerosas páginas desde sus primeros libros. En este ciclo póstumo, aparecen otra vez el mar y el cielo con sus principales creaturas, el viento y las estrellas. Los espacios menores, igualmente presentes a lo largo de toda su obra, reaparecen aquí también: el jardín y la costa, la playa y las rocas, el techo y las habitaciones. En lugar de hacer un examen de la manera de poetizar el espacio en estos libros, me parece más relevante mostrar cómo el espacio tiene una función estructural de primera importancia en algunos de estos libros y en el conjunto de la poesía de Neruda.

El mar y las campanas, *La rosa separada* y *Elegía* son libros estructurados espacialmente. El canto del mar y el canto del poeta se enfrentan y se armonizan en las playas de Isla Negra en el primero de estos libros. Estructuralmente lo que hay de unitario en él proviene de la base espacial en que descansa. En cuanto a *La rosa separada* su estructura espacial es muy clara y excluyente. Lo cantado aquí es Rapa Nui, los visitantes que allí llegan, su volcán, sus gigantescas estatuas, su origen y su situación geográfica.

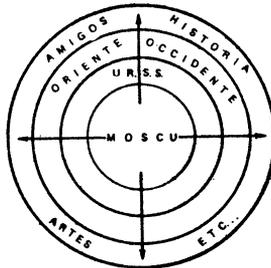
Elegía es un caso igualmente claro, pero con alguna complejidad mayor. La crítica ha dicho —esto es verdad— que en este libro se rinde homenaje a amigos muertos y que esto da unidad a la obra —esto último es un error. En *Elegía* hay un centro espacial básico en relación con lo cual se organiza todo su contenido. Este centro espacial es la ciudad de Moscú. El poeta pasea por sus barrios, des-

8. Sobre todo en *El corazón amarillo* y en *Defectos escogidos*, hay muchos poemas humorísticos o estrambóticos. No trataré, sin embargo, este tema aquí. Tal vez lo haga en otra oportunidad.

cribe sus calles y techos nevados, recuerda los apetitosos *chaslik* del restaurant Aragby y cuando rinde homenaje a Lenin su aproximación a él es también espacial. La invocación del héroe soviético está motivada porque el poeta habita en el mismo hotel de Moscú en el que Lenin comenzó su labor de organizador luego del éxito de la Revolución de Octubre:

Yo llegué cuantas veces
a la amistad
y a los fríos hoteles
siempre desinfectados.
hasta que me quedé por muchas veces
en el antiguo "Nacional" mullido
como poltrona suave:
iluminó con velas sus espejos,
sus mármoles, sus ángeles dorados,
sus techados con niñas pudorosas
hasta aquel día en que un pequeño barbudo,
empapelado por las nuevas leyes,
dictó desde esta misma habitación
decretos para que sol y luna,
acero, trigo, escuelas,
se vieran nuevas en el mundo.
(*Elegía*, VIII, pp. 37-8).

Todo el contenido del libro está fuertemente ligado a este núcleo geográfico estructurante que es Moscú. Los amigos muertos que se recuerdan son rusos o el poeta ha convivido con ellos en Moscú (Ehremburg, Kirsanov; Hikmet, el escultor Alberto)⁹. Los personajes históricos que aquí figuran son rusos radicados en la capital soviética (Lenin, Stalin). Lo mismo ocurre con los acontecimientos históricos que se recuerdan de una manera positiva o que se enfocan críticamente (heroísmo; falta de libertad artística). Los espacios más amplios que aquí aparecen, la Unión Soviética en su conjunto o el enfrentamiento de Oriente y Occidente, están enfocados desde Moscú. La estructura del libro puede esquematizarse así:



9. En el poema I de *Elegía*, el escultor Alberto recibe el apellido La Casa. En verdad su apellido era Sánchez. El error parece tener una explicación simple. En sus años

Moscú ocupa así un centro último que emite centrífugamente contenidos (positivos o negativos) a una periferia muy extensa. ¿Cómo se explica esta configuración espacial contenida en *Elegía*? La respuesta, lógicamente, la da muy claramente el poeta mismo:

Moscú a través de sus padecimientos
instauró la limpieza de la historia
mientras como una baraja de colores
el Kremlin esparció sus viejas cartas,
sus antiguos secretos,
y la revolucionaria primavera
entró a sentarse en sus habitaciones.
(*Elegía*, VIII, p. 38)

Así como Moscú es el centro espacial al que todo se ordena en este libro, en el trozo recién citado aparece el Kremlin que es el punto principal de ese núcleo y de todo el espacio configurado en esta hora. El Kremlin transformado en sede de la revolución proletaria confiere a Moscú el rango de capital de la nueva etapa histórica advenida. Esta capitalidad es innegable según la concepción ideológica y la postura axiológica del yo lírico. Para el poeta, Moscú es una ciudad milagrosa, es la Jerusalem de la revolución:

oh ciudad del milagro
que agrega vidas a todas las vidas
y crece como selva rápida,
como aparición colectiva.
(*Elegía*, VII, p. 34)¹⁰.

10. En otro poema se exalta la dimensión multitudinaria de las masas revolucionarias en movimiento que tienen su centro y el origen de su impulso en Moscú:

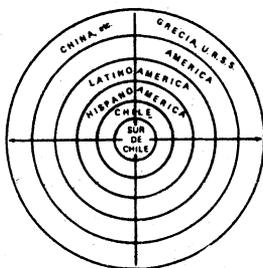
Salve, ciudad de la marea humana
que tiembla y desarrolla
sus básicas banderas,
sus flores de metal, su espacio vivo!
Salve Moscú entre las ciudades,
ola del Universo,
canal de este planeta!
(*Elegía*, XXIX, pp. 125-6)

de Madrid (1934-36), conoció Neruda a dos Alberto, ambos dedicados a los volúmenes y ambos intimaron profundamente con el poeta. Uno era el arquitecto Alberto La Casa y otro el escultor Alberto Sánchez. No es difícil que Neruda haya trocado el apellido de un Alberto al otro, siendo además su costumbre casi sin excepción de llamar siempre al escultor exclusivamente por su nombre en sus escritos. V. El artículo de Neruda "El escultor Alberto Sánchez", en: *El siglo*, 2 de febrero de 1964. (En: OO.CC., 4a. edición aumentada, Buenos Aires, Editorial Losada, t. III, pp. 714-718) en el cual asocia a ambos artistas informándonos de su estrecha amistad e identificando correctamente a cada uno con su verdadero apellido.

Si de ocho libros que constituyen este ciclo tres tienen una clara estructura espacial, de inmediato se suscita esta pregunta: ¿la estructuración espacial de estos libros es algo excepcional en la obra de Neruda o es una constante? Apenas invocamos algunos títulos suyos se impone sin esfuerzo el hecho de que Neruda es un poeta eminentemente espacial, que muchos de sus libros se organizan en torno a espacios determinados. Es posible establecer tres grupos con sus libros espacialmente concebidos y organizados. El primero y más numeroso es el formado por libros que se ordenan a espacios geográficos reales: *El habitante y su esperanza* (paisaje del Sur de Chile), *España en el corazón*, *Canto General* (América)¹¹, *Las uvas y el viento* (Europa y Asia), *Las piedras de Chile*, *Una casa en la arena* (Isla Negra), *Geografía infructuosa* (paisajes de Chile y Francia), *La rosa separada*, *Elegía* y algunos otros; el segundo grupo está compuesto por obras que contienen el espacio en una dimensión planetaria: *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la tierra*; el tercer grupo ofrece una combinación de lo geográfico real y de lo espacial imaginario. En este caso está *La espada encendida*, libro que tiene como escenario la Patagonia, pero ésta funciona como un nuevo paraíso terrenal y no como el lugar geográfico real que se sitúa en el extremo sur de América.

Lo expuesto aquí brevemente sobre la espacialidad de la poesía de Neruda abre, sin duda, una interesante perspectiva metodológica. Muchos de sus libros pueden ser abordados con éxito si se analizan desde el punto de vista de su conformación espacial. Si se prescinde de tal enfoque para aquellos que presentan dicha organización, se corre simplemente el riesgo de no entenderlos cabalmente. El caso de *Elegía* me parece elocuente. En un estudio anterior que hice sobre el *Canto General* fue para mí decisivo, en cuanto a su comprensión, encontrar su ley espacial¹².

11. El carácter espacial de esta obra se me había revelado ya cuando escribí mi estudio "El *Canto general* de Neruda, poema épico-lírico", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 7-8. Lima, 1978. Entonces hice un esquema que ahora corrijo en algún detalle de acuerdo con la línea de exposición de este estudio:



Pero aquí las fuerzas son centrífugas (en lo biográfico del poema), pero también centrípetas (proviniedo especialmente de la URSS en lo que el poema tiene de ideológico).

12. V. la nota anterior.

¿Por qué el espacio tiene tal importancia en la obra de Neruda? Porque toda su visión del mundo y de la vida es naturalista. Para él lo esencial es la materia, en sus formas de agua, viento y tierra. Los seres vegetales y zoológicos surgen de esa materia primigenia y cuando mueren se desintegran en ella para retornar sin rupturas al ciclo eterno de muerte y vida o de vida y muerte. Un poeta tan esencialmente materialista, en el sentido que acabo de precisar, no puede sino dar una importancia decisiva al espacio que no es para su poética, otra cosa que la configuración rica y variada de la materia. La materia es lo único que siempre existe, que siempre es. El espacio es su condición y su modo de manifestarse al mismo tiempo¹³.

Tiempo

También hay libros de Neruda cuya unidad está asegurada por alguno de los anillos en que se manifiesta el tiempo. Lo temporal no ejerce esta función con tanta frecuencia como lo espacial pero su recurrencia es notoria. Cinco de sus obras están estructuradas temporalmente: *Crepusculario* (al menos parcialmente), *Las manos del día*, *Aún*, *Fin de mundo* y *2000*. En ellas el poeta se sitúa en épocas aún no advenidas (*Fin de mundo*, *2000*), o trata lo temporal de la realidad y de la existencia (*Crepusculario*, *Las manos del día*, *Aún*). Otros dos libros han surgido como compromiso entre lo temporal y lo espacial: *Memorial de Isla Negra* y *Jardín de invierno*. En el primero, el esfuerzo de recuperar el pasado autobiográfico se hace desde un sólido asentamiento en las playas de Isla Negra y en el segundo el canto relata la etapa final del habitante de esas playas. Variando el punto de vista utilizado para el análisis del espacio en la poesía póstuma de Neruda, haré a continuación algunas consideraciones sobre la visión del tiempo contenida en este ciclo de su poesía.

De todas las estaciones del año es, sin duda, el otoño la que se presenta con una mayor carga de temporalidad. En el invierno parece que todo estuviera detenido, que el cambio no existiera y que la naturaleza hubiera entrado en un sueño atemporal. El verano se da como la plenitud madura del tiempo y de la luz. Otra vez la sensación de temporalidad desaparece porque el cambio está sepultado por la rotundidad del sol. El despertar de la primavera se inscribe en una parábola ascendente hacia lo pleno. Su temporalidad se viste de brotes y de turgencias prometedoras. Su dinamismo es hacia lo futuro esperanzado. Por lo tanto más que una vivencia de lo temporal, la primavera es una promesa de tiempo que vendrá. En el otoño el tránsito es descendente, gradual, y se manifiesta materialmente despidiendo despojos envejecidos y destellos de luz apagándose paulatinamente. Su dimensión es de presente que desaparece y de pasado que se acumula. En la experiencia humana se da, por lo tanto, como una vivencia temporal doble: del presente que se abandona y del pasado que se va acumulando.

13. Sobre el materialismo-naturalismo de Neruda digo algo en el estudio sobre el *Canto general* citado en la nota 11.

Dado el tono general de la poesía póstuma de Neruda, apenas extrañará que sea el otoño la estación del año que aparezca con más frecuencia en estos libros.

Para el poeta como para el hombre corriente, el color amarillo está asociado de manera necesaria al otoño.

El amarillo de los bosques
es el mismo del año ayer?
(*Libro. XLV, p.60*).

El amarillo pone al lector en contacto con el tiempo manifestado en los cambios naturales y el poeta se encarga de insistir en la temporalidad del acontecimiento preguntando y preguntándose si el amarillo del "año ayer", de todos los años pasados, ha sido igual. Lo ahora percibido como temporal está visto contra un telón hecho también de tiempo.

La más establecida de las tradiciones antropomorfiza las estaciones del año. Baste recordar la maravillosa *Primavera* de Botticelli colgada en la Galleria degli Uffizi. Cuando yo estaba en la escuela primaria, el otoño era representado en los libros de lectura como un anciano que arrastraba su viejo gabán y sus luengas barbas mecidas por el viento y el viejo era apenas visible bajo las hojas que caían arremolinadas. Rompiendo con esta vieja tradición, Neruda zoomorfiza el otoño. Es una vaca en un caso:

Te has dado cuenta que el otoño
es como una vaca amarilla?
(*Libro. XVII, p. 26*).

es un perro en otra ocasión:

Amarillo, amarillo sigue siendo
el perro que detrás del otoño circula
haciendo entre las hojas circunferencias
de oro,
ladrando hacia los días desconocidos.
(*2000. IV. La tierra, p. 21*)

y en este perro, en su movimiento y en sus ladridos, el viento circula y gime sin que el poeta se refiera a él. En ambos casos, vaca o perro, su color es amarillo. Tal vez estos antecedentes sirvan para interpretar un poema hermético y misterioso de *El mar y las campanas*. En él, en una especie de microtestamento, el poeta declara poseer cuatro perros. Los tres primeros no ofrecen ninguna característica inesperada. Pero el cuarto está presentado así:

y una perra greñuda,
distante,
rubia en su cortesía.
No se sienten sus pasos de oro suave,
ni su distante presencia.

Sólo ladra muy tarde por la noche
para ciertos fantasmas,
para que sólo ciertos ausentes escogidos
la oigan en los caminos
o en otros sitios oscuros.
(*El mar. [Declaro cuatro perros. . .]*, pp. 19-20)

Por dos veces se atribuye el color amarillo a esta perra ("rubia", "pasos de oro suave"), lo que permite identificarla con el perro del poema anterior. Pero hay diferencias importantes entre ambos animales. Como el perro, la perra también ladra. Pero no ladra "hacia los días desconocidos", sino "para ciertos fantasmas". Nada deja sospechar que el perro sea nocturno, más bien creemos percibirlo como diurno o crepusculario sin que el texto autorice a ello; la perra, por el contrario, es nocturna ("sólo ladra muy tarde por la noche"). Y, por último, uno es un perro y otro es una perra. Este análisis parece llevar a la conclusión de que el poeta fundió en la greñuda perra dos seres ligados ambos al tiempo que termina, a lo que temporalmente acaba o muere. La perra parece simbolizar tanto el otoño como la muerte. Su valor simbólico otoñal parece apenas discutible. Su capacidad para simbolizar la muerte es más difícil de aceptar, pero su carácter nocturno, su ladrido audible sólo por ciertos fantasmas y su sexo femenino admiten difícilmente otra explicación¹⁴. Se trataría de un símbolo que contiene en una conformación zoomórfica única dos estados temporales próximos, pero sucesivos. El dinamismo eliminatorio de lo temporal cuaja en una simultaneidad corporal, espacial, mediante la creación de un ente poético imaginario que es el único ser posible para la "greñuda perra".

La concreción material de lo temporal, la simultaneidad espacial de lo sucesivo, operaciones que condujeron a la creación del símbolo de la perra otoño-muerte, son modos del quehacer poético nerudiano que sirven eficazmente para analizar e interpretar su concepción del tiempo. El poeta trata de aprisionar lo fugaz de lo sucesivo mediante su materialización, mediante la conversión de lo temporal en lo espacial. Hay varios grados y varias estrategias en este empeño. Un grado simple que abre la vía de esta metamorfosis consiste en preguntarse si, por azar, el tiempo mismo no está hecho también de tiempo:

Cuántos años tiene noviembre?
(*Libro. XI*, p. 19)

Cuántas semanas tiene un día
y cuántos años tiene un mes?
(*Libro. XXIII*, p. 33)

14. En *Residencia en la tierra*, II, *Sólo la muerte*, Neruda había presentado a la muerte con un atavío muy diferente de la guadaña y el manto talar tradicionales. Allí "La muerte está. . . vestida de almirante". (OO.CC. t. I. p. 210).

De muchos días se hace el día, una hora
tiene minutos atrasados que llegaron. . .
(*Jardín. El tiempo*, p. 79).

Desde que amaneció con cuántos hoy
se alimenta este día?
(*El mar. [Desde que amaneció. . .]*, p. 67)

Un paso adelante lleva a hacer una distinción entre el tiempo existencial y el tiempo natural:

Hora por hora no es el día,
es dolor por dolor:
el tiempo no se arruga,
no se gasta:
(*El mar. Inicial*, p. 7)

Aquí la oposición se da entre lo que acontece en la vida del hombre, en mi vida individual, y los acontecimientos del mundo exterior. El tiempo mío es una *durée*, como decía Bergson, mientras que el tiempo natural aparece como inmutable. El día no es la permanencia rotatoria de los astros en el gran anillo del tiempo, sino los sufrimientos que yo estoy experimentando a causa de mi enfermedad.

El tiempo existencial conduce sin esfuerzo al tiempo lleno. La transparencia unilineal de lo sucesivo comienza a ser habitada con entes y seres de variada condición. El poeta va poblando la temporalidad para hacerla más perceptible, más aprehensible por la experiencia. No hay que creer que es una vocación didáctica del poeta la que explica este proceso. Nada de eso. El poeta quiere penetrar en el misterio del tiempo. En su fantasía, un tiempo abstracto y vacío no tiene cabida. Por eso lo llena con objetos diversos. Kant, en la *Crítica de la razón pura*, limpia el tiempo (y el espacio) de todo contenido para transformarlo (también al espacio) en intuición a priori de la sensibilidad. Neruda parece proponerse como finalidad señalar la galería de objetos que para él hacen perceptible el tiempo en su sensibilidad. Como en muchos otros aspectos, poesía y filosofía se acercan y se alejan simultáneamente. Hay poemas en los cuales sin ruptura se pasa del tiempo existencial al tiempo lleno, sumándose y confundándose ambos:

..... y el día
se forma con extravagantes olvidos, con metales,
cristales, ropa que siguió en los rincones,
predicciones, mensajes que no llegaron nunca
(*Jardín. El tiempo*, p. 79)

Aquí el día está compuesto de *olvidos*, pero también de metales; de predicciones, pero al mismo tiempo de *cristales*.

El tiempo no interesa nunca al poeta como una abstracción. Siempre se ocupa de manifestaciones temporales al alcance de la experiencia corriente. Es el día

o la hora lo que le atrae. Unidades ya determinadas por el hombre común, tal como ocurría con las estaciones del año. ¿De qué se alimenta el día? De:

Luces letales, movimiento de oro
centrífugas luciérnagas,
gotas de luna, pústulas, axioma,
todos los materiales superpuestos
del trascurso: dolores, existencias,
derechos y deberes.

(*El mar*. [*Desde que amanecía*. . .], p. 67)

Y si está hecho de abejas. "¿Cuántas abejas tiene el día?" (*Libro*. VI, p. 12)¹⁵.
¿Cómo son las horas?

. . . . como peces
luego como pedradas o botellas
(*El mar*. [*Hoy cuantas horas*. . .], p. 27).

Pero es el agua la que se impone como la materia propia del día. La vieja intuición poética que recorre toda la historia de la poesía occidental según la cual el agua simboliza el tiempo ofrece un recurso eficaz al poeta para llenar el tiempo de sustancia:

El día es un estanque en el bosque futuro,
esperando, poblándose de hojas, de advertencias,
de sonidos opacos que entraron en el agua
como piedras celestes.
(*Jardín*. *El tiempo*, p. 80)

La tenaz voluntad poética de materializar el tiempo no se satisface con facilidad. En este poema el día se ha transmutado en un estanque con agua. Con esto sólo lo temporal se ha transformado en algo material. Pero el impulso poético no se detiene allí y va llenando el agua temporal con materias vegetales (hojas), físicas (sonidos) y espirituales (advertencias). Y aún, en un último esfuerzo, todo eso es nuevamente transmutado en materia puesto que esos objetos cayeron en el estanque *como piedras celestes*¹⁶.

Así como el día desaparece en la concavidad de la noche, el tiempo simbolizado por el agua se almacena y desaparece en la concavidad de un pozo:

el tiempo se acumula
y cada hora

15. Para el valor simbólico de abejas, que se mantiene en el poema citado, C. Amado Alonso: *op. cit.*, pp. 236-239.

16. Parece que la diferencia fundamental del símbolo agua = tiempo entre Neruda y Machado consiste en lo siguiente: en los poemas de Neruda el agua = tiempo parece estar formada por la suma del pasado personal o del pasado en cuanto suceso natural (hay así noche que sigue al día, etc.); en Machado, en cambio, el agua que canta y cuenta parece simbolizar el paso incesante e incontenible del tiempo como algo implacable y ajeno a cualquiera acumulación.

se disuelve en silencio,
se desmenuza y cae
al ácido de todos los vestigios
al agua negra
de la noche inversa
(*El mar. [Hay cuantas horas. . .]*, p. 28).

El pozo-noche que se traga el agua-día es, obviamente, la *noche inversa*. La suma total del tiempo es el agua nocturna (“negra”) acumulada en un pozo ilimitado como la noche.

Las horas, los días, el tiempo son cosas materiales llenas de otras cosas materiales. Por lo tanto el tiempo o cualquiera de sus manifestaciones concretas es fabricado como otros productos manufacturados:

Hay otros días que no han llegado aún,
que están haciéndose
como el pan o las sillas o el producto
de las farmacias o de los talleres:
hay fábricas de días que vendrán.
(*El mar. Esperemos*, p. 91)

Gradualmente y con paso seguro, el poeta ha ido pasando del tiempo existencial al tiempo lleno, del tiempo lleno al tiempo material, concebido como agua, y de aquí al tiempo como manufactura, como un producto originado en el trabajo de fábricas ad hoc. Esta cadena de materialización del tiempo se completa y se cierra cuando el tiempo es presentado como un trozo de materia. En un poema escrito en futuro,

Por los días del año que vendrá
encontraré una hora diferente:

el poeta cuenta un acontecimiento magno e inesperado:

Cuando de aquel reloj caiga una hora
al suelo, sin que nadie la recoja,
y al fin tengamos amarrado al tiempo,
ay! sabremos por fin dónde comienzan
o donde se terminan los destinos,
porque en el trozo muerto o apagado
veremos la materia de las horas
como se ve la pata de un insecto.
(*El corazón. Enigma para intranquilos*, p. 86)

La hora que caerá del reloj celeste es un trozo de materia compacta. Esta materia no simboliza o representa al tiempo, sino que ella misma es un trozo de tiempo. En este poema se completa el proceso de identificación entre lo temporal y lo espacial. El tiempo es una materia entre las demás materias. El espacio y tiempo son una misma cosa.

En 1942, en México, fue dado a conocer por primera vez el *Canto a Stalingrado*. La actitud de aproximación de la poesía de Neruda a la Unión Soviética y a la Revolución de Octubre se hacía sentir ya en *España en el corazón* (1937). Desde entonces hasta su muerte, el poeta no interrumpió nunca su adhesión al comunismo. Tal vez la cumbre de esta actitud ideológica suya se encuentra en el *Canto General* y en las *Uras y el viento*. Su adhesión a la Unión Soviética impregna también el ciclo de su poesía póstuma. En su libro *Elegía* hay algunos poemas destinados a exaltar el heroísmo y la capacidad de regeneración soviéticos. Pero en estos poemas el tono es apenas entusiasta. Más bien la tonalidad es reposada y melancólica, casi triste. En un breve poema de ocho versos, se canta al heroísmo de la Unión Soviética, pero sin nombrarla.

Ay, aquí tanta sangre, tanta guerra,
y cuánta seriedad, cuánta alegría!
(*Elegía*, XXII, p. 97)

El adverbio *aquí* parece indicar que el poema fue escrito en ese país, en Moscú. Esto ocurre con todos los poemas de *Elegía*. En estos dos versos se nombran cuatro objetos. Uno material (sangre), otro histórico (guerra) y dos humanos o caracterológicos (seriedad, alegría). Sólo el último de ellos (alegría) tiene un contenido exaltante, los otros tres son neutros o dolorosos. Todo el poema es así y todo este libro es así. El poema dedicado a cantar la regeneración soviética, regeneración después de la guerra contra los alemanes y regeneración después de la era staliniana, termina así:

La calle de Moscú está siempre nueva,
recién abierta,
y vive la frescura
en el arsenal de la aurora.
(*Elegía*, XXVIII, p. 122).

pero en los ocho versos anteriores, versos breves o de una extensión mediana, se acumula una pesada carga de sustantivos y adjetivos dolorosos y tristes: *congoja, duelo, terror, noche, silencio, amarga, (época) maldita, sangre, desenfrenada guerra, manchas*. Obsérvese, además, que en los cuatros versos citados, parte optimista del poema, la aurora está provista de un *arsenal*.

Neruda ha rendido homenaje en varios de sus libros a Lenin. Recuérdese, por ejemplo, su *Oda a Lenin de Navegaciones y regresos* (1959). Su figura de intelectual y de revolucionario es brevemente evocada otra vez en *Elegía*. La evocación del héroe soviético es indirecta. Su figura no se recorta rotunda y luminosa. En un caso su aceción al poema ocurre por contigüidad. El poeta habita en Moscú el hotel "Nacional", que también habitara un tiempo Lenin. Esta circunstancia conduce al poeta a referirse al jefe revolucionario (*Elegía*, VIII, p. 38). En otro caso, el poema hace una corta referencia al sepulcro de la Plaza Roja, sin que se escriba la palabra Lenin:

El sepulcro
de oscura piedra roja
tiene como una almendra el cuerpo frágil
de un hombre.
(*Elegía*. XXI, p. 94)

Tanto o más que Lenin, Neruda canta a Stalin. Pero la exaltación de esta figura se concentra en el *Canto General* (1950) y en *Las uvas y el viento* (1954). A partir de esta última obra, Stalin desaparece de su poesía. Emerge ahora en *Elegía*. Y a pesar de que el poeta ha asimilado las terribles revelaciones del 20º Congreso del partido comunista de la Unión Soviética (1956), aún ve en Stalin elementos positivos. En un poema dedicado a él en este libro, lo presenta como habitado sucesivamente por dios y por el demonio. No hay un esfuerzo denodado por salvarlo, pero tampoco es muy definitivo el empeño por condenarlo. En una primera etapa es

. . . sagaz, tranquilo georgiano,
conocedor del vino y muchas cosas,
aquel capitán claro de su pueblo,

pero al final, por su acción.

La tierra se llenó con sus castigos,
cada jardín tenía un ahorcado.
(*Elegía*. XXIII, pp. 101-2).

Al hacerlo víctima de fuerzas superiores, incontrolables por la voluntad humana (dios y el demonio), el poeta se salta la dialéctica. Su actitud ilustra la verdadera y profunda tragedia que vivieron los viejos comunistas, educados y madurados en el culto al líder máximo del comunismo mundial, que de pronto se transformaba en un monstruo sangriento. Neruda, como tal vez todos los comunistas de su generación en el mundo, no logró nunca encontrar una postura adecuada para juzgar a Stalin y al stalinismo. Tal vez esto resultara humanamente imposible para él y su generación.

La crítica al stalinismo se centra en la falta de libertad que hubo en esa época en Rusia para la plástica. La auténtica pintura del siglo XX, desde el cubismo en adelante, se ha hecho en las otras capitales de Europa, no en Moscú. Allí se han conservado en los museos los cuadros de una estética pasada acumulados por la burguesía. El poeta estima, sin embargo, que terminada la era staliniana, la pintura y las artes en general recuperarán su libertad en la Unión Soviética:

Ay, pero la pintura
transmigrante, irreal, imaginaria,
la naranja central, la poesía,
volverá a su morada maternal,
a su casa de nieve.
(*Elegía*. XXX, p. 130)

El escultor Alberto Sánchez, español refugiado en Moscú después de la derrota republicana en España, vio sus impulsos de “el más extraordinario escultor de nuestro tiempo”¹⁷, impulsos de una gran imaginación surrealista, entrabados y frenados por las normas estéticas legisladas desde el Kremlin:

Pero el falso realismo
condenó sus estatuas al silencio,
mientras abominables, bigotudas
estatuas plateadas o doradas,
se implantaban en plantas y jardines,
(*Elegía*, VI, p. 30).

En *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973), Neruda había cantado la coyuntura histórica y política de nuestro Chile de entonces. Libro rigurosamente coetáneo de los que estamos comentando, acumuló en él la poesía política dedicada al país. Por eso muy escasamente la política nacional figura en este ciclo. Sólo hay tres poemas dedicados a este tema. En uno se cuenta la viciosa vida y decadencia de una familia burguesa adinerada. Esta familia parásita y corrompida no tiene nada que hacer en la nueva situación de emergencia popular. Hasta su nombre se olvida, borrado por los vientos del cambio:

Cómo se llaman, cómo se llamaron?
(*Defectos*, *Charming*, p. 43)

En otro, el poeta capta los múltiples signos de una guerra civil que se incubía mientras el otoño instaura su reino amarillo:

Estos meses arrastran la estridencia
de una guerra civil no declarada.
(*Jardín*, *Otoño*, p. 99)

En el tercero, el poeta define ese tiempo como “hora de jardín” y “hora de batalla”. Hay que luchar, pero no hay que olvidar la belleza, las delicadas armas y colores de las flores y de los árboles. El poeta no sospechaba que la brutalidad de la ofensiva enemiga haría pedazos las reglas de una lucha ardiente, pero cuyas armas fueran las flores de la inteligencia y del arte. El poeta y muchos chilenos vivían la patria como una creatura delicada y frágil:

Delgada es nuestra patria
y en su desnudo filo de cuchillo
arde nuestra bandera delicada,
(*El mar*, [*Sí, camarada*, . . .], p. 66)

Por su actitud y sus hechos, se puede deducir fácilmente cómo la vivían y la viven los que arrasaron con toda delicadeza.

En armonía con la tonalidad otoñal de todo este ciclo de libros, hay poemas que revelan desesperanza frente al futuro. El aprovechado, el que sabe situarse oportunamente y acomodarse en vez de luchar, continuará disfrutando de todas

17. “El escultor Alberto Sánchez”, artículo de Neruda ya citado, p. 715.

las ventajas en los tiempos que vendrán (2000. *Los otros hombres*). El pobre de ahora seguirá siendo pobre siempre (Id. *Los hombres*). En el futuro, las guerras no desaparecerán. Con otros materiales, con otros ingeniosos inventos, los hombres continuarán matándose los unos a los otros (Id. *Los materiales*). Para disimular la vergüenza frente al triste balance de la historia humana, llegará el día en que todos deberemos usar máscaras. Hace ya tiempo

se murió la verdad y se pudrió en tantas fosas:
(2000. I. *Las máscaras*, p. 10).

La misma lucha política, el enfrentamiento duro e ininterrumpido de los adversarios políticos, es vista por el poeta como una batalla estéril. El hombre es complejo y toda actitud maniquea es insuficiente:

que nunca lograremos ser tan buenos,
ni alcanzaremos a ser tan perversos:
mucho cuidado con cambiar la vida
y quedarnos viviendo a un solo lado!
(*Defectos. Paso por aquí*, p. 57)

Un hondo deseo de pacificación traspasa estos versos y en ellos se promueve una actitud fundada más bien en la comprensión que en el enfrentamiento.

La espuma del mar se ha adornado con estrellas y se ha dispuesto como muelle y acogedora alfombra para esperar un navío: las rocas han lavado sus rostros y se han abierto como un abanico de torres y castillos, dejando una amplia ensenada para la llegada del navío; el navío no es de hierro ni son anaranjadas sus banderas, es un barco "diferente", tal vez como ese que viera la mañana de San Juan el infante Arnaldo: los hombres han concurrido también a la espera, mas

se están haciendo viejos
y no pasa el navío
(*El mar. [Parece que un navío. . .]*, p. 16).

¿Qué navío es éste? ¿Qué acontecimiento es éste que la naturaleza y el hombre parecen aguardar anhelosamente? El poema —otra vez, como en los romances trunco— no ofrece respuesta. ¿Será el triunfo de la revolución que no llegó?

Enfermedad y muerte

Cuando la enfermedad invade nuestro cuerpo, se opera una transformación que todo lo modifica. Lo vivido hasta entonces por el yo como siendo de un modo determinado y establecido, comienza a revelar ciertas vetas desconocidas y extrañas. Nuestra enfermedad se transforma en una manera de ver el mundo. Él mes que abre la primavera¹⁸, ¿es igual para todos?

18. Agosto, pleno verano en Europa, mes de cosechas, es el centro del invierno en el hemisferio sur y, sin embargo, en frases como *hacer su agosto* ('obtener grandes ganancias'), el significado de esta palabra conserva su significado europeo originario; lo mismo ocurre con el mes de abril en la lengua diaria y en la literatura. *tener quince abriles* ('haber cumplido quince primaveras').

Has pensado de qué color
es el Abril de los enfermos?
(*Libro. XXIV*, p. 34).

El límite entre la vigilia y el sueño es vago, tal vez no existe verdaderamente para el enfermo. La angustia desarrolla interminables imágenes mientras se yace sin voluntad. Pero también se atraviesan ensenadas de calma, de una infantil entrega y bienestar:

El mundo es más azul y más terrestre
de noche, cuando duermo
enorme, adentro de tus breves manos.
(*El mar. Final*, p. 108)

La pequeñez del enfermo frente a la inmensidad del universo la había descubierto ya Neruda cuando escribió el poema *Enfermedades en mi casa, de Residencia en la tierra II*. Su hija enferma era vista como "un grano de trigo en el silencio"¹⁹. Su fragilidad era como la de "una pata de pájaro" golpeada por el mar. La pequeñez, la fragilidad y el mar se hacen presentes de nuevo cuando se refiere a su propia situación de enfermo. A los tres rasgos anteriores se agrega otro que es, tal vez, el más duro de todos: la soledad. El poeta tiene una actitud recatada y valiente frente a la enfermedad. Para referirse a ella lo hace trasladando su situación a la de un pequeño animal que se queja en la inmensidad de la noche habitada sólo por el rumor del mar:

Y entonces el pequeño ser peludo,
oso pequeño o niño enfermo,
sufría asfixia o fiebre,
pequeña hoguera de dolor, gemido
contra la noche inmensa del océano,
contra la torre negra del silencio,
un animal herido,
pequeñito,
apenas susurrante
bajo el vacío de la noche,
solo.
(*El mar. Un animal pequeño. . .*, p. 50)

En su poesía póstuma, la muerte ya no es el proceso cósmico que el poeta casi adolescente todavía escuchaba como un galope ininterrumpido en la época de *Residencia en la tierra (Galope muerto)*, o que captaba como un trabajo incesante (*Trabajo frío*); tampoco es la absurda muerte que ataca con precocidad inaceptable al poeta amigo (*Alberto Rojas Giménez viene volando*); ni es la muerte tumultuosa y colectiva de *Alturas de Machu Picchu*. En este ciclo la muerte es algo que ronda muy de cerca la vida del poeta; la muerte planea y se

19. OO.CC. t. I, p. 223.

aproxima de manera cierta y porfiada dondequiera que el poeta se encuentre. Su presencia se manifiesta en su contorno. Escritores chilenos, de la misma generación del poeta y compañeros, desaparecen. Manuel Rojas y Benjamín Subercaseaux mueren el mismo día a algunas horas de intervalo. “[...] enmudeciendo, me han dejado mudo/ sin saber qué decir ni qué pensar” (*Jardín. In memoriam. Manuel y Benjamín*, p. 74). La muerte golpea a los otros. Pero entre esos otros ajenos a mi yo, algunos me son muy próximos. Mi vida es vida con ellos o, si no, no es nada:

El tiempo nos había acostumbrado
a este rostro, a estos ojos amarillos,
a esta razón, a este padecimiento,
y si ahora no están, como aprender
de nuevo el alfabeto de la vida?
(*Elegía*, XVI, p. 74)

Cada uno de nuestros muertos deja el hueco de su persona desaparecida, pero también hace desaparecer y borra las circunstancias en las cuales se insertaba. Su rostro y su cuerpo dejan un hueco que se prolonga en el sistema de cosas y relaciones que gravitaba sobre ellos:

se trata de personas personales
con lo que amaban y lo que comían,
(*Elegía*, XVIII, p. 81)

A veces su muerte ha sido heroica. Ha sido necesaria para defender los ideales que profesaban. Pero más que su heroísmo y su sacrificio, vale su presencia (*Elegía*, XV).

De acontecimiento que afecta a íntimos amigos y a su mundo, la muerte comienza a instalarse en el poeta mismo. Ella va apropiándose del poeta, pero éste no renuncia a su camaradería. Aunque constituya la amenaza final de su canto, mientras sea posible, trata de definirla, trata de aprisionarla en su poesía. El poeta ve la muerte causando dos efectos en su ser individual: por una parte significa el fin de su poesía y por otra el reintegro de su cuerpo a la materia terrestre, de la cual se originó, para renacer de nuevo, fiel al ciclo ininterrumpido de vida y muerte. El término de su canto dejará huérfana su obra:

Mi poesía desdichada
mirará con los ojos míos?
(*Libro*, LXI, p. 78).

Frente a la naturaleza inmutable, su silencio individual será como el de un viejo tambor abandonado junto al rumor eterno de las aguas de un río:

la sal y el viento borran la escritura
y el alma ahora es un tambor callado
a la orilla de un río, de aquel río
que estaba allí y allí seguirá siendo.
(*Defectos. Otro castillo*, p. 90)

Apagado su canto, como las hojas, su cuerpo desaparecerá en la tierra, para renacer desde las raíces:

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.
(*Jardín. El egoísta*, p. 10)

El poeta acepta su destino. No hay revelación ni melodramatismo:

Porque es obligatorio
obedecer al invierno
(*El mar. Regresando*, p. 12)

En *El mar y las campanas* hay un poema que es una elegía a una campana. La campana está rota, resquebrajada. Ha tomado un color verde por efecto del viento y del agua. Está abandonada entre las matas salvajes de un jardín. Está vieja y abandonada, pero aún quisiera repicar. Sin embargo, ya es imposible:

no llama a nadie más, no se congrega
junto a su copa verde
mas que una mariposa que palpita
sobre el metal caído y vuela huyendo
con olas amarillas.
(*El mar. [Esta campana rota. . .]*, p. 58).

Esta campana es el poeta. Esta elegía a la campana es la elegía al poeta muerto. Morir para el poeta es dejar de cantar. En este sentido, la muerte ofrece un aspecto angustioso. El cuerpo se integrará a la materia que transformándose renace sin cesar. ¿Pero qué ocurre con el canto que habitaba ese cuerpo? Su continuidad se interrumpe fatalmente. Otras voces vendrán, otras campanas repicarán. Pero la voz del poeta desaparecerá para siempre. Así, la muerte del poeta es su disolución en la materia y su mudéz irrevocable. Como materia continuará viviendo, como poeta su canto desaparecerá definitivamente. El tambor junto al río también ha callado para siempre. Hay una ruptura, una desarmonía, entre el orden natural y el orden espiritual. Adviértase, sin embargo, que ambos objetos culturales (el tambor y la campana), están inmersos y rodeados por la naturaleza. Es ella la que predomina y en ella se disuelve y se borra la tragedia individual.

Vida y poesía

La biografía del poeta integra su poesía desde sus primeros libros. La vida pública y privada de Neruda ha ido fijándose en sus obras. Vivir y escribir poe-

mas fueron actividades que, cada vez más, sucedían casi simultáneamente para él. Con poco esfuerzo de erudición muchos acontecimientos autobiográficos suyos pueden ser conocidos por el lector. Sus gustos más espontáneos e irracionales se fijan en sus libros:

Quiénes gritaron de alegría
cuando nació el color azul?
(Libro. XIV, p. 23)

Esta pregunta tiene respuesta en sus *Memorias*: "Para mí el color azul es el más bello de los colores"²⁰.

En los libros póstumos, la autobiografía se mantiene como una de las constantes de su poesía. Los años juveniles vuelven a la memoria del poeta examinados a la luz tenue y melancólica de su edad invernal. Recuerda una ruidosa calle en la que vivió de joven. Probablemente es la calle Maruri de *Crepusculario*. Lejos quedó esa calle que sólo existe ahora en el recuerdo (*El mar*. [*Les contaré*. . .]). Los poetas franceses fueron su refugio frente al desamparo de las calles populares del Santiago de 1925. Poetas que amó y que lo consolaron de la fealdad y miseria ambientes. Cuando de embajador llegó a París "Ya los poetas se habían ido" (*El mar*. *El embajador*, p. 80). Uno de esos poetas, Jules Laforgue, admirado ahora, fue menospreciado durante la juventud. Entonces prefería las voces tonitruanes de los profetas o videntes como Nietzsche (*Defectos*. *Paseando con Laforgue*). En los inviernos de su vejez sigue amando y admirando la esplendorosa dorada del aroma. En un viaje a Valparaíso, el poeta compra una rama de mimosa. A través de la niebla, como con un trozo de sol aprisionado en su coche, regresa con ella a Isla Negra (*El mar*. *Rama*). En su primer libro, en *Crepusculario*, la luz del aroma había ingresado ya a su poesía. Loncoche es un pueblo maderero y arbóreo a medio camino entre Temuco y Valdivia. Yendo hacia el Sur, se llega a él descendiendo abruptamente desde la cuesta de Lastarria. Desde arriba, Loncoche es un conjunto de maderas. Apenas su estructura urbanística se deslinda de la vegetación. Sus casas son de madera, altos castillos de tablas y vigas se ordenan junto a la línea del ferrocarril. Y de pronto, a través de la lluvia y de la niebla, estalla el oro de los aromos. Esto es lo que vio el poeta cuando escribió en *Crepusculario*: "A mis ojos se enredan/ aromos rubios en los campos de Loncoche"²¹. Cincuenta años separan un poema de otro. Durante estos cincuenta años el poeta ha seguido siendo fiel a esa maravillosa flor invernal.

Dada la interrelación estrecha entre vida y poesía, ambas han seguido un camino con idéntica orientación. El hermetismo de las dos primeras etapas hizo crisis en la *Tercera Residencia* porque, como lo dijo el poeta, la vida había cambiado. Del egoísmo autista se pasaba al altruísmo comunitario. El poeta recapitula el camino recorrido:

20. Pablo Neruda: *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona, Edit. Seix-Barral. 1974: p. 172.

21. OO.CC., t. I. Id.: p. 54.

Así fue como supe
que yo era exactamente como tú
y como todo el mundo.
(*El mar. Todos*, p. 86)

Como los artesanos, como los obreros, el poeta cumple todos los días con su obligación laboral. Es un poeta panadero que muy temprano en la mañana ha realizado ya su trabajo:

Así cada mañana de mi vida
traigo del sueño otro sueño
(*El mar*, [*No hay mucho que contar*, . . .], p. 52).

El naturalismo y el materialismo son la ley esencial que rige toda la poesía de Neruda. Salvo escasas excepciones como *Tentativa del hombre infinito* y *El hondero entusiasta*, libros celestes, desarraigados de la tierra, toda su producción surge de la corteza terrenal y de la profundidad marina como plantas o algas. Este geocentrismo, este materialismo decisivo, se confirma latamente en estos libros póstumos. Para el poeta la raíz es tan esplendorosa como el follaje y la flor

Por qué los árboles esconden
el esplendor de sus raíces?
(*Libro*, III, p. 9)

Mientras los hombres destruyen y se asesinan, la tierra nunca falta a su función de madre nutricia (2000, IV, *La tierra*). La centella, los relámpagos, las luces celestes de toda clase, son hermosas y atractivas, pero el poeta prefiere lo que surge de la oscuridad oculta bajo sus pies (*El corazón. Rechaza los relámpagos*). Toda orientación, todo sentimiento, son subterráneos:

Y hay que confesar esperando
que el amor y el entendimiento
vienen de abajo. . .
(*El corazón. Filosofía*, p. 36).

Surgen de la tierra como flores o como cebollas, del mar como caracolas o como ostras. En la materia terrestre están aprisionadas todas las creaturas y todos los esplendores. La capacidad reveladora del poeta se explica porque ha sido capaz de sumergirse en la materia, de transitar a través de su oscuridad espesa. En *Residencia en la tierra* el poeta ya había hecho su *Entrada a la madera*. La madera-materia es la *hyle* que decía Aristóteles, el elemento del cual están hechos todos los seres, los vivos como los inertes. Desde esa materia primera el poeta ha podido explicar el misterio de las germinaciones y de las muertes. Esa materia es el punto de encuentro y de transformación de las hojas que mueren hacia adentro y de las alas de las palomas en gestación para lanzarse en raudo vuelo. Para asistir a esta maravillosa metamorfosis

hay que vivir adentro
de las cosas espesas:
barro, madera, cuarzo,
metales,
(*El mar. Lento*, p. 73)

Quien es capaz de vivir en esas espesas materias es capaz de descubrir el proceso de la muerte y el proceso de la vida. Es capaz de revelar lo oculto, de revelar el misterio del ser. La relación del vate con la naturaleza es así privilegiada. El la recorre a través de sus galerías internas para revelar sus secretos y sus ocultas transformaciones. Toda pacificación y orientación le viene al poeta de este comercio privilegiado con la naturaleza:

Yo, poeta oscuro, recibí el beso de piedra en mi frente
y se purificaron mis congojas.
(*La rosa. XXI. Los hombres*, p. 97).

En contacto con la Naturaleza se revitaliza y se fortalece:

de ti, rosa del mar, piedra absoluta,
salgo limpio, vertiendo la claridad del viento:
revivo azul, metálico, evidente.
(*Idem supra*, p. 93)

Con técnica conocida o con variaciones, con intuiciones nuevas o ya explotadas, el poeta reafirma su condición terrícola inalienable en esta poesía póstuma. Nacido del bosque del Sur de Chile, cazador de raíces o huésped de la profundidad marina, el poeta se siente habitante inextirpable de la materia, de sus oscuras y misteriosas galerías subterráneas. Aprisionado en estas galerías quedará su cuerpo, muriendo y reviviendo en ciclos inagotables.

En *Jardín de invierno* hay un espléndido poema en el que culmina y se sintetiza esta concepción materialista de la vida y de la muerte. Es el poema que sirve de título a todo el libro. En la naturaleza, el invierno hace su entrada; la vida del poeta ha llegado a la vejez y su muerte se aproxima. Es el invierno de la tierra y es el invierno del poeta. Tierra y poeta marchan hermanados. Mágicamente el poeta se transforma y su transformación consiste en su naturalización, en hacerse naturaleza paulatinamente (“soy un libro de nieve, / una espaciosa mano, una pradera, / un círculo que espera, / pertenezco a la tierra y a su invierno”). Luego viene una especie de historia de las transformaciones de la tierra a través de las diversas estaciones. El poeta que se ha identificado con la naturaleza, que es la tierra él mismo, atraviesa las mismas etapas. La relación de los cambios terrestres es también la biografía del poeta. Las transformaciones cíclicas de la tierra se corresponden con la evolución de la vida del poeta. En su vejez, en el momento en que la muerte se aproxima, vuelve a su juventud, regresa a una etapa en que todo se apresta a recomenzar:

Yo vuelvo a ser ahora
el taciturno que llegó de lejos
envuelto en lluvia fría y en campanas
debo a la muerte pura de la tierra
la voluntad de mis germinaciones.

Cuando el poeta viajaba en tren desde las lluvias del Sur a Santiago, creía abandonar la selva inculta para ingresar en el refinamiento de la poesía que residía en la ciudad. La fabulosa locomotora atravesaba las nieblas de la noche repicando

tristemente sus campanas para aproximarlos a la luz. Su tenaz labor de revelador de la realidad lo llevaría a descubrir que la poesía estaba oculta en las raíces de la selva sureña. El poeta hizo un viaje hacia la capital y la cultura para recuperar la naturaleza salvaje y la libertad de los elementos. Su genio consistió en hacer tal descubrimiento y en elaborarlo poéticamente a lo largo de toda su vida, es decir, a lo largo de toda su obra. Es esta concepción de la realidad la que le otorga serenidad ante la muerte. Sabe que muere para renacer. No hay muerte definitiva. La tierra le ha enseñado que a cada disolución en la materia sigue luego la germinación. Es decir, la única manera de continuar viviendo está asegurada por la muerte.

Amsterdam, 5 nov. 78