

EL CANTO GENERAL Y EL POETA COMO HISTORIADOR

rafael bosch

En su estudio sobre la poesía latinoamericana contemporánea (1), el crítico Saúl Yurkiévich sostiene la idea de que hay dos impulsos generadores en la poesía de Pablo Neruda, un impulso cósmico que es su "sustrato poético basamental, correspondiente a la personalidad profunda del poeta", orientada hacia una "poética mítico-metafórica"; y, en segundo lugar, otro impulso generador "que es el de la poética militante-testimonial, regida por una voluntad poética, ideológica, pedagógica, que lo mueve a emprender una crónica de América para exaltar sus grandezas y condenar sus lacras, reseñar su historia como enfrentamiento permanente entre opresores y liberadores, reivindicar, iluminar y coaligar a los oprimidos, incitarlos a la definitiva conquista de su independencia, vaticinar el porvenir" (2). Según el crítico argentino, estas dos tendencias no se dan juntas sino separadas: generalmente domina una sobre la otra y sólo rara vez se combinan, pues "la dificultad de fusionar ambas poéticas proviene de su oposición irreconciliable" (3), ya que una de las tendencias es intemporal, primitivista, mítica, y la otra es histórica, temporal, porvenirista, revolucionaria, humanística. Otra de las partes de este libro está dedicada a presentar "la imaginación mitológica de Pablo Neruda" (4) como un "despojarse de la demasiado gravosa tradición cultural, de la cargazón literaria, de la razonada, medida y armónica claridad del humanismo europeo" (5). En suma, las dos posiciones de Neruda son inconciliables porque "en el mundo histórico, Neruda encuentra todo desvirtuado y desmoronándose; por eso busca fundamento en una realidad potente y permanente, en el mundo natural, depositario del núcleo energético que promueve toda creación significativa" (6).

En conclusión, según esta interpretación, hay una clara dicotomía: por un lado "la ensoñación cosmogónica", y por otro lado "el realismo historicista" (7). O, como dice el crítico:

"Por un lado el discurso mítico-metafórico, intrincado, exu-

berante, caótico, librado a la energía metamórfica de una imaginación naturalizante, penetrante, materializante, orgiástica, que a todo dota de imaginación biológica, que ansía concordar a través de la fabulación turbulenta, del ritual rapsódico, con las fuerzas genésicas del cosmos; que alucinadamente, activado al máximo de su potencia verbal, sueña con captar por salto simpático, por inmersión *in medias res*, por instalación en el núcleo primordial, en el centro energético, las creaciones y destrucciones de la tierra y el mar en el pináculo de su mutabilidad...

...Por otro lado el discurso político, prosario, de máxima determinación semántica, unívoco, la poética de denuncia, explicitud y aplanamiento, simplificación, despojamiento, retórica de lo directo para corresponder a las urgencias de la historia inmediata, para extraer fogosidad del presente candente. Poesía combativa, utilitaria, es arma y herramienta. El medio se neutraliza en función de la transcendencia del mensaje; la palabra debe ser cristal que transparente con nitidez lo que se mire. La poesía se pone al servicio de una verdad externa. Su mérito está en relación directa con la veracidad, con la gravitación de la realidad representada..." (8).

Según Yurkiévich, pues, el verdadero fundamento de la poesía de Neruda es esa "ensoñación cosmogónica", a la que llama "el sustrato poético basamental" (como hemos visto ya), mientras que el "otro [principio] generador", el "realismo historicista", es sólo un elemento superpuesto a ese sustrato cosmogónico, una mera imposición de las circunstancias históricas (9), y por eso, según Yurkiévich, ese elemento histórico-testimonial de Neruda no tiene más remedio que fracasar (10). Después de todo, según el crítico, se trataba de una supeditación de la poesía a la mera veracidad, como hemos visto.

Después de tomar nota de esta teoría crítica, debemos preguntarnos si estamos de acuerdo con el crítico o no. ¿Es Neruda un poeta de "ensoñación cosmogónica" que, por razones de situación histórica, cometió el error —humanamente disculpable pero poéticamente condenable y causa de fracaso— de dedicarse al "realismo historicista"?

En primer lugar, debemos examinar rápidamente la teoría de la ensoñación cosmogónica. ¿Es el mundo cósmico, a veces cosmogónico, de Neruda, una mera ensoñación primitivista, de carácter fundamentalmente mítico? La interpretación de Yurkiévich a este respecto está marcada por contradicciones inconciliables: pues, según el crítico, Neruda busca en la naturaleza lo permanente para compensarse del demoramiento de lo humano y social, pero al mismo tiempo nos dice que el poeta se instala en el centro de las creaciones y destrucciones y de la mutabilidad de la naturaleza. ¿Dónde está, pues, la permanencia del cosmos? quizás quiera decir el crítico que en su ausencia de temporalidad, que hace compatibles la mutabilidad y la eternidad, es decir, "las metamorfosis de la eterna materia" (11). Sin embargo, en el canto general, que es la base de las reflexiones de Yurkiévich sobre la poética historicista de Neruda y su relación con su tendencia cosmogónica, la naturaleza aparece siempre en relación con el decurso histórico. Primero, en "Amor América", la naturaleza se muestra en todo su dominio como auroral, como anterior al hombre; en seguida, en las partes que siguen, vemos surgir una serie de fenómenos detrás de otros: las vegetaciones, algunas

bestias, los pájaros, los ríos, los minerales, y finalmente el hombre. En las "Alturas de Machu icchu", ya la naturaleza nunca aparece sola, sino manejada por el hombre, que taladra el metal, cosecha el maíz y teje la lana de la vicuña. Cuando los conquistadores invaden la América india, los atacados recurren al nivel elemental de su vida y, como los araucanos, se refugian en las "asperezas de tierras y de espinas", de modo que se unen la tierra y el hombre (como Neruda dice literalmente), y ya no veremos nunca su disociación. ¿Dónde ha encontrado Yurkiévich una tierra con la que el hombre no se relacione activamente, según la posición constantemente adoptada por el poeta? El canto a la tierra reaparece en "Hacia Recabarren" y todas las secciones subsiguientes, y el tono telúrico siempre va acompañado de la constante referencia al trabajo del hombre: "Cada pétalo de oro fue arrancado con sangre. Cada metal tiene un soldado".

En el **Canto general**, cada vez que se habla de la naturaleza desértica de América se habla también del hombre que vive duramente en esos desiertos:

Desierta eres, América, como una campana:
 llena por dentro de un canto que no se eleva,
 el pastor, el llanero, el pescador,
 no tienen una mano, ni una oreja, ni un piano,
 ni una mejilla cerca: la luna los vigila,
 la extensión los aumenta, la noche los acecha,
 y un viejo día lento como los otros, nace.

No puede comprenderse dónde ha visto el crítico argentino la naturaleza deshumanizada. Hasta las rosas y las mariposas de la selva están descritas en términos antropomórficos, en que la rosa es "una pequeña copa / de párpados bermejos" y las mariposas, como si fueran hombres, "regresan a la patria" de los follajes del bosque. Cada vez que se habla de la naturaleza solitaria, se introduce en seguida al hombre. A la descripción de la selva en "América, no invoco tu nombre en vano" sigue inmediatamente la referencia al gaucho, "el hombre enterrado en la pampa"; en el "Canto general de Chile", al océano le sigue inmediatamente la exaltación de la talabartería, la alfarería, los telares; y sobre la "pura piel" de Atacama no hay "nada sino las noches y los días del hombre". El recuento se haría interminable. Pero lo cierto es que en Neruda no hay naturaleza deshumanizada, un cosmos puro, telúrico y biológico, que se imponga al hombre, la sociedad y la historia como un contrario incompatible, que sólo sirva para transformar al hombre en naturaleza y en contra de la sociedad, la cultura y la historia. Por el contrario, la naturaleza, fuente de la vida humana, está tan humanizada en Neruda que, según él, "la tierra se llama Juan". ¿Odia la cultura y la historia europeas quien nos canta a la URSS, a los Urales, a los partisanos de Italia, Grecia, Rumania, Bulgaria? ¿Por qué escribe a Rafael Alberti, o sobre Miguel Hernández y sobre la guerra española en 1936? En suma, querer trazar una distinción total, o de principio, entre un Neruda cósmico, antihumanístico, que transforma al hombre en mera naturaleza, y un Neruda histórico, antinatural, es una tentativa condenada al fracaso. No es Neruda quien falla en sus impulsos sociales, sino el crítico que los menosprecia. En Neruda naturaleza y hombre son contrarios dialécticos, llenos de relaciones recíprocas a veces armoniosas y a veces hostiles, y la base de estas relaciones es la historia y no la naturaleza, de la que el hombre procede (lo que es muy importante) pero que también transforma con su esfuerzo (y esto es

todavía más importante). Y la historia de estas relaciones es historia y no cosmogonía. Lo que es más: en todo caso la misma cosmogonía es historia y no mito. En realidad, la poesía de Neruda es la menos mítica que pueda imaginarse; y en el **Canto general** no parece haber referencias simbólicas a un solo mito, ni hay una presentación irracional y legendaria de un solo hecho. Ciertamente a partir de los escritos de Northrop Frye, que ha sido llamado "el alto sacerdote del obscurantismo clerical" (12), toda inspiración poética ha sido llamada "mito" o arquetipo, es decir, un esquema "universal y eterno" de los contextos simbólicos de todo relato humano. Evidentemente Yurkiévich se mueve dentro de esta tendencia contemporánea, de carácter reaccionario extremo, que quita a la vida todo sentido para concedérselo sólo al "Logos". Pero no necesitamos hacer aquí una crítica de este estilo de interpretación de la vida y la poesía: remitimos en todo caso al libro de Pauline Kogan (13). Pues tampoco se puede negar que Yurkiévich utiliza la palabra "mito" de un modo especial, como una tendencia "a crear una animación biológica" y a "imitar a la naturaleza en sus procesos creadores" (14). Pero todo esto es simplemente un canto a lo elemental, lo primigenio. Podemos hablar siempre en Neruda, como en otros poetas semejantes (sobre todo Vallejo) de elementalismo, pero no de mito. No importa si el propio poeta ha utilizado la palabra alguna vez en su prosa: tenemos que juzgar al poeta por su poesía, no por líneas escritas a menudo en forma de prosa como una descripción aproximada de sus sentimientos. El poeta tiene derecho a decir que hay un elemento mítico en su obra, aunque no lo haya; el crítico se desacredita cuando no habla con precisión y con cierta base demostrativa. Por lo demás, ya hemos visto que esta atención del poeta a lo primigenio y elemental no tiene nada de deshumanizadora, no reduce el hombre a otra cosa, sino que explica su comunión con la naturaleza (o a veces su conflicto con ella).

El verdadero Neruda es a la vez elemental y testimonial: la dicotomía trazada por Yurkiévich es mero fruto de su imaginación. Ahora bien, ser testimonial no equivale siempre a ser histórico, por lo menos en los sentidos en que es histórico el **Canto general**. Neruda es siempre testimonial, y ése puede ser un aspecto esencial de su "realismo historicista", pero además en el **Canto general** hay una tendencia histórica en varios otros sentidos, que nos proponemos precisar. De ese modo entramos en la cuestión básica de que significa que consideremos al poeta como historiador.

Ante todo hay que aclarar lo que no es un poeta como historiador. Yurkiévich traza una distinción muy peculiar entre historia y documento que nos conviene examinar aquí. Según él, aunque al principio ha hablado de poeta testimonial e historicista como la misma cosa, hay una separación que hacer entre ambas tendencias. "En las representaciones históricas del **Canto general** sigue predominando la visión mitológica, el animismo naturalizante" (15), mientras que en la poesía testimonial se abandona el punto de vista cosmológico. La distinción es simplemente entre historia antigua e historia moderna. Yurkiévich no comprende que no es posible hablar de las culturas precolombinas sin reconocer que el hombre es todavía en gran parte mera naturaleza, pero que a partir de la conquista es necesario presentar al hombre como dominador de la naturaleza y en conflicto con ella. En suma, el crítico llama historiador al poeta cuando habla de las sociedades indias del pasado, y lo llama solamente testigo cuando habla de la cultura moderna de América; como si ambas épocas no fueran a la vez históricas y testimoniales. Por

otra parte, Yurkiévich no sólo se muestra incapaz de comprender el cambiante papel de la naturaleza en cada parte del **Canto general** (es decir, el retrato de la variación histórica de las relaciones del hombre con la naturaleza), sino que tampoco reconoce que, a pesar del enfrentamiento de hombre y naturaleza en la civilización moderna, el poeta, dentro de sus concepciones filosófico-políticas, tiene que hacer reaparecer a menudo, incluso en la segunda parte de su obra, el ideal de la reafirmación de las potencias elementales y naturales del hombre, de la armonía con la naturaleza, y de la cercanía de la vida popular a esa naturaleza vivificadora.

Hemos concluido que la separación por parte de Yurkiévich entre poesía testimonial y poesía histórica es falsa, pues lo que él considera solamente testimonial en Neruda es también histórico. Pero ese testimonio no tiene nunca el carácter que le da el crítico: es completamente otra cosa. Para él, la inspiración testimonial no es sólo secundaria (frente a la cosmológica) sino también fracasada por causa de su dogmatismo político:

“En Neruda no hay análisis político, enriquecimiento interpretativo de la realidad abordada, sino simplificación esquemática, sucinta comprobación. Su finalidad es ante todo dotar a esa realidad de representación verbal, su intención es principalmente icónica, vivificadora, personificadora. El enemigo es claramente identificado —el imperialismo con sus agentes locales y foráneos— y enjuiciado. La base de la denuncia es elemental porque en esa etapa de la situación latinoamericana (años de redacción del **Canto general**, 1946 a 1949) las oposiciones son contundentes, las diferencias sociales y económicas abrumadoras, la injusta distribución de la riqueza incuestionable e insoportable. Creo que el intento de Neruda de hacer una poesía documental es bastante fallido (...) Se puede criticar a Neruda su exceso de determinación ideológica, porque sustituye la realidad con su movilidad, su inagotable y heterogénea simultaneidad, su ambigüedad, su inestabilidad, su mutabilidad, por un realismo estrecho, dual, maniqueo, por un determinismo mecánico, dogmático...” (16).

Neruda se equivoca, según Yurkiévich, al convertir la poesía en arma de combate, cuyas características son que adopta un estilo llano y deja la hinchazón, rechaza toda abstracción donde no intervenga todo el hombre como entidad indivisible, oscila entre la importancia de su testimonio y la conciencia de la poca capacidad de la poesía para operar directamente sobre la realidad exterior y mejorar el mundo, y subordina sus pretensiones estéticas a sus deberes de militante político, reflejando la realidad en vez de la esencia de la poesía, con resultados panfletarios (17), de modo que la poesía deja de servir a su propio mundo expresivo y se pone al servicio de la mera presentación de la realidad (18).

En primer lugar, habría que preguntarse qué significa que la poesía deje de servir a sus propios fines y se ponga al servicio de la representación de la realidad. Es curioso que para Yurkiévich si la poesía nos habla de nuestra comunión con la naturaleza, sirve a sus propios fines, mientras que si nos habla de nuestra unión y responsabilidad para con los otros hombres, renuncia a sus fines propios y se entrega a otra cosa, a una verdad externa. ¿Por qué es la naturaleza inherente a la poesía y la sociedad externa a ella? ¿No será simplemente que Yurkiévich prefiere, por razones temperamentales,

ideológicas, últimamente socio-políticas, que la poesía cante a la naturaleza y se olvide de las luchas sociales? La poesía, como toda verdadera literatura, trata siempre de la realidad, y naturaleza y sociedad son igualmente reales. Decir que quien habla de la naturaleza hace poesía auténtica, y que quien habla de las luchas sociales sacrifica la poesía a una realidad externa es solamente dar muestra de prejuicios conservadores muy arraigados. Como hoy no se puede hacer una poesía social conservadora, hay que prohibir la temática social diciendo que es una realidad externa. La realidad cantada por el poeta es siempre externa en cuanto realidad independiente; y es siempre interna o inherente en cuanto es realidad transformada en poesía. Y no importa si esa realidad es sociedad o naturaleza. En último término, la naturaleza es también sociedad, pues, por mucho que se cante la naturaleza primitiva, el hombre entra en contacto con la naturaleza como ser social y en cuanto la aprovecha y transforma por medios sociales y para la sociedad (19). Por lo tanto, el mero hecho de que un poeta escoja una tendencia sociopolítica expresa no es de suyo ninguna renuncia a los fines de la expresión poética. Solamente si no tiene conciencia de la necesidad de convertir sus creencias ideológicas en expresión poética, o solamente si no tiene bastante arte o capacidad para realizar esa conversión expresiva, puede el poeta resultar panfletario y antipoético; pero esa pobreza de resultados poéticos no es efecto automático de su tendencia socio-política. Para Yurkiévich, pues, la poesía política es imposible, pero Neruda mismo es la prueba de hecho de que la poesía política y de protesta (cultivada también por otros grandes poetas) es posible y hay que juzgarla en sí misma y no por medio de prejuicios de principio, que resultan insostenibles al examen razonable.

Tampoco puede extrañarnos que Neruda (según Yurkiévich) unas veces afirme la importancia de la poesía política y otras reconozca que ella por sí misma no puede cambiar el mundo. Ninguna idea puede cambiar el mundo, para hacerlo tiene que poner en acción una potencia del hombre; pero el que la ideología no pueda producir progresos directamente por sí no quiere decir que sea inútil; sin el desarrollo de la conciencia sería imposible resolver los problemas sociales, aunque la conciencia sólo sea eficaz si impulsa las acciones humanas y si reconoce y estudia las leyes de desarrollo de la estructura social, que son independientes de la voluntad humana.

Desde el punto de vista del lenguaje, es cierto que Neruda tiende, en muchos de sus poemas más claramente sociales, a una expresión sencilla (lo que no implica que en su poesía elemental y primigenia haya "hinchazón"). Esta sencillez aumenta a medida que se aproxima a acontecimientos recientes, a la historia y al testimonio contemporáneo. Hay que aceptar la existencia de esta tendencia, e incluso alabarla, siempre que no se interprete como un abandono de los recursos de expresividad poética. Hacer esta poesía sencilla puede ser muy difícil, precisamente porque evoca la sencillez del lenguaje directo de la vida pero no debe confundirse con él (20).

La continuidad y escogimiento de los detalles, el ritmo conceptual y lingüístico, la tipificación y simbolización, y otros recursos, hacen de este estilo una imitación genial y creadora del habla directa, no una mera reproducción técnica y pasiva de los datos de la realidad.

Ahora bien, desde el punto de vista temático e ideológico el principal reproche que Yurkiévich lanza contra la poesía testimonial de Neruda es que es dogmática porque, en lugar de estudiar la realidad cambiante, viva y multiforme, la substituye por una visión simplista en que las contradicciones so-

ciales son exageradas. Y son exageradas por dos razones: primero, porque no distinguen matices, y lo reduce todo a los extremos contrarios, mostrando así un dualismo estrecho y "maniqueo"; y segundo, porque, aunque la situación en los años 40, cuando Neruda concibió y escribió su *Canto general*, era como la pinta Neruda, después ha cambiado mucho y se ha convertido en otra cosa.

Veamos ante todo el primer reparo. ¿Ve Neruda los extremos de la oposición social, sin matices intermedios? Según Yurkiévich, los extremos de esa contradicción son —para Neruda— los pueblos latinoamericanos y el imperialismo. Pero todos los que hemos leído a Neruda atentamente sabemos que no es así, que el poeta no reduce todas las contradicciones sociales de nuestra América a la oposición entre nacionales e imperialistas extranjeros. Ni siquiera puede decirse que para Neruda ésta sea la contradicción principal, aunque sin duda es muy importante. Para Neruda es evidente que la contradicción principal es la de clases superiores y pueblos, como puede verse en toda la serie de "Los verdugos" (los tiranos) y en una buena parte de la serie "Las oligarquías". El imperialismo internacional (principalmente el norteamericano) es la segunda contradicción más importante, pero no la única, como piensa Yurkiévich: es el crítico argentino, y no el poeta chileno, quien muestra una esquematización simplista. Para Neruda hay además otras muchas contradicciones sociales, que Yurkiévich no ha querido o no ha sabido ver, a causa de su propio esquematismo simplista: por ejemplo, sin salirnos de la historia contemporánea, que es a la que se refiere el crítico argentino al hacer sus acusaciones, la contradicción entre el hombre y la naturaleza que se le opone, la contradicción entre los diferentes países, la contradicción entre individuos y masa, y así tantas otras.

En cuanto al segundo reparo, resulta contradictorio en su misma base, pues reprocha a Neruda el haber pintado en los años 40 a la América Latina como era en aquella época, en vez de pintarla como Yurkiévich dice que es en los años 70. El absurdo de tal reproche no necesitaría comentario, si no fuera tan terriblemente discutible la visión que el crítico argentino nos da de la Hispanoamérica de las décadas recientes. ¿Es cierto que en los últimos tiempos las contradicciones socioeconómicas se han suavizado, que ya no son tan "contundentes", que las diferencias ya no son "abrumadoras", que la distribución de la riqueza ya no es incuestionable e insoportablemente injusta? ¿Ha mejorado mucho la situación desde la década del 40 hasta acá? Por el contrario, los economistas latinoamericanos más destacados, como Raúl Prebisch, Celso Furtado y otros, han documentado el hecho incontrovertible de que la distribución de los ingresos en toda la región ha sufrido un gran crecimiento de la desigualdad, a medida que crece la inflación y disminuyen las capas intermedias de la población (21). Si alguien prefiere pensar, como Yurkiévich, que la distribución de la rentas nacionales se ha hecho más justa y que han aumentado los estratos de ingresos intermedios de las sociedades latinoamericanas en las últimas décadas, sus razones para elegir esa falsa opción no son el estudio económico sino la inclinación política. Sólo una perspectiva conservadora puede inducir a críticos como Yurkiévich a dar por sentados hechos que están en incompatible contradicción con las cifras exhibidas por los investigadores más reputados. No se le debió exigir a Neruda que tuviera razón para su tiempo y para el nuestro, pero el caso es que la imagen que el poeta nos dio en los años 40 de las sociedades latinoamericanas no sólo reflejaba la realidad de su tiempo sino también la de hoy. Diga lo que diga el crítico, la realidad se ha hecho más "maniquea" que el poeta.

Como resultado de nuestra anterior discusión, concluiremos que la diferencia entre poesía histórica y poesía testimonial no es la que señala Saúl Yurkiévich. Esa diferencia no depende de hablar de la naturaleza junto a la sociedad ni de poner la poesía al servicio de ninguna realidad externa. ¿En qué consiste, pues, la diferencia?

Toda poesía de algún mérito tiene una dimensión histórica, toda poesía valiosa tiene cierto carácter de testimonio; cualidades que le son inherentes. Pero además hay una poesía voluntaria y explícitamente testimonial o histórica. En este sentido, no toda poesía testimonial es histórica. Una gran parte de la poesía nerudiana es testimonial, pero sólo el Canto general (y quizás alguna otra poesía suelta, además de *España en el corazón*) pertenecen principalmente al reino de la poesía histórica.

Así, por ejemplo, hay muchos poemas testimoniales en las Odas elementales que no tienen carácter histórico. Como la primera de todas, la "Oda al aire", que dice:

Andando en un camino
encontré al aire,
lo saludé y le dije
con respeto:
"Me alegro
de que por una vez
dejes tu transparencia,
así hablaremos".
El incansable,
bailó, movió las hojas,
sacudió con su risa
el polvo de mis suelas,
y levantando toda
su azul arboladura,
su esqueleto de vidrio,
sus párpados de brisa,
inmóvil como un mástil,
se mantuvo escuchándome.
Yo le besé su capa
de rey del cielo,
me envolví en su bandera
de seda celestial
y la dije:
monarca, o camarada,
hilo, corola o ave,
no sé quién eres, pero
una cosa te pido,
no te vendas.
El agua se vendió
y de las cañerías
en el desierto
he visto
terminarse las gotas
y el mundo pobre, el pueblo
caminar con su sed
tambaleando en la arena...

Y así sigue, dando testimonio de que la naturaleza es arrebatada al pueblo cuando se la apropian las clases opresoras. Pero este testimonio, que, bien es verdad, es presentado en términos actuales, se refiere a una situación que fácilmente identificamos con todas las situaciones de explotación a lo largo de siglos; y por ello no tiene un carácter predominantemente histórico.

En cambio, en otros muchos lugares de la poesía de Neruda, lo testimonial y lo histórico se unen, van de la mano. Recordaremos, de *España en el corazón*, la "Llegada a Madrid de la Brigada Internacional", que se inicia con esta estrofa:

Una mañana de un mes frío,
de un mes agonizante, manchado por el lodo y por el humo,
un mes sin rodillas, un triste mes de sitio y desventura,
cuando a través de los cristales mojados de mi casa
se oían los chacales africanos
aullar con los rifles y los dientes llenos de sangre, entonces,
cuando no teníamos más esperanza que un sueño de pólvora,
cuando ya creíamos
que el mundo estaba lleno sólo de monstruos devoradores
y de furias,
entonces, quebrando la escarcha del mes de frío de Madrid,
en la niebla
del alba
he visto con estos ojos que tengo, con este corazón que mira,
he visto llegar a los claros, a los dominadores combatientes
de la delgada y dura y madura y ardiente brigada de piedra.

En muchos poemas como éste, en unas pocas obras de Neruda y sobre todo en el *Canto general*, el poeta nos dice lo que ha visto, y lo que ha visto posee al mismo tiempo una evidente importancia histórica. Pero también puede lo histórico, sobre todo cuando se aleja en el pasado, carecer de sentido testimonial directo. De ese modo, para poner un ejemplo extremo, entendemos las "Alturas de Machu Picchu":

Machu Picchu, pusiste
piedra en la piedra, y en la base harapo?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme al esclavo que enterraste!
Sacude de las tierras el pan duro
del miserable, muéstrame los vestidos
del siervo y su ventana.
Dime cómo durmió cuando vivía.
Dime si fue su sueño
ronco, entreabierto, como un hoyo negro
hecho por la fatiga sobre el muro.
El muro, el muro! Si sobre su sueño
gravitó cada piso de piedra, y si cayó bajo ella
como bajo una luna, con el sueño!

El poeta pregunta a las piedras, al gran monumento; no es testigo de la

esclavitud antigua, pero, como historiador fidedigno, o como arqueólogo consecuente, no puede dejar de proyectar sobre las rocas la idea explicativa de la sociedad esclavista. He aquí, pues, a un historiador que no es testigo. Estas son, por lo tanto, las verdaderas diferencias entre la poesía de testimonio y la de historia. A veces coinciden, a veces predomina el testimonio, con coordenadas históricas relativamente amplias o vagas, a veces hay historia de lo que no se ha visto pero se ha pensado y reconstruido.

Una vez aclarado este problema, falsamente planteado por Yurkiévich, nos debemos plantear la cuestión de la poesía histórica en un nivel más alto, o en una capa más profunda. ¿En qué sentidos es histórica la poesía? Hemos dicho antes que la poesía no sólo es implícitamente un fenómeno histórico, y cuya más mínima declaración o forma requiere una interpretación basada en la historia, sino que además hay un tipo de poesía que refleja la historia com tema central, consciente y voluntariamente, de modo totalmente explícito. Neruda, en el **Canto general**, **España en el corazón** y algunos poemas sueltos, es poeta histórico en esta última acepción.

La conciencia de que el poeta podía voluntaria y especialmente pintar la historia se produjo sobre todo en el siglo XIX, con ciertos antecedentes en el XVIII. Antes de esa época, el retrato de circunstancias históricas en nada se distinguía de la visión legendaria de las sociedades. Es más, el poeta épico del pasado retrataba tanto más la historia en obras de carácter no estrictamente histórico. Es que se trata sobre todo de pintar las costumbres y su evolución, y la interpretación se dejaba al oyente o lector sobre la base de los datos evocados y articulados por el poeta; en ese sentido, el sucesor del poeta épico es el novelista moderno. El drama clásico europeo introdujo ciertas novedades, sobre todo en el siglo XVII. Pero el hecho es que cuando Shakespeare o Lope pintaban, por ejemplo, la Roma de César o la de Nerón, estaban equiparándola a sus sociedades coetáneas: se interesaban por esos períodos antiguos por su semejanza con los presentes. A lo sumo podían llegar a comprender cómo se había extinguido la sociedad medieval y habían aparecido las modernas culturas burguesas. Sin embargo, es cierto que estos grandes dramaturgos presentaron por primera vez de una manera definida, conscientemente concebida, y casi explícita, la causalidad social de las acciones y pasiones de sus personajes. Quedaba, sin embargo, la incorporación a la poesía de la interpretación histórica totalmente explícita, y ésta fue la tarea que se fundó en época reciente.

Este desarrollo moderno de la interpretación histórica explícita en la literatura no está exento de contradicciones. La pintura de escenas históricas acompañadas de la interpretación explícita sólo se dio al principio, desde comienzos del siglo XIX, en la novela (y en parte en el teatro), en Walter Scott y lo mejor de su escuela (Pushkin, Manzoni) aparte de algunos espíritus afines y amigos (Goethe, en parte Schiller). La poesía, por el contrario, tendía cada vez a ser menos épica. Cuando, en el siglo XVIII o XIX la poesía tiende hacia lo épico, se precipita por abismos tan terribles como los del teatro de tema histórico. Sin embargo (apartándonos de la pintura de escenas históricas épicamente retratadas), ya desde el siglo XVIII, en su segunda mitad, la capacidad de interpretación histórica se agudiza, por lo menos en algunos ejemplos notables. En España tenemos un caso realmente ejemplar en Samaniego, cuyo monólogo satírico de **Guzmán el Bueno** nos puede hacer olvidar todos los desvaríos de los dramas "históricos" del siglo. Pocas veces se ha desmitificado la historia de España de una manera tan profunda y eficaz. Pero los mejores poetas históricos del pasado son, claro

está, algunos de los poetas revolucionarios del siglo XIX: Heine y Lenau, Herwegh y Weerth, Pushkin y Nekrássov, Mazzini, Carducci, Espronceda. Estos y algunos otros poetas se contaron entre los mejores historiadores críticos del desarrollo coetáneo de sus sociedades. A quien conozca, por ejemplo, la poesía de Espronceda, no le extrañará que digamos que constituye la mejor introducción que ningún literato del siglo XIX haya hecho a la historia de su país. Nos referimos, claro está, al literato como literato; pues el literato también puede hacerse historiador, y serlo malo o excelente, como fue excelente a fines de siglo La revolución española de Blasco Ibáñez.

En parte, la figura de Neruda hay que comprenderla dentro de esta tradición de poetas revolucionarios, que hicieron del examen de la historia coetánea una de sus tareas principales. La originalidad de Neruda, sin embargo, ha estado en que, dentro de esta tradición, alimentada por los grandes poetas revolucionarios modernos, y lejos ya de los peligros de un "historicismo" facilón como el de los románticos y semirrománticos que escribían en toda Europa escenas "históricas" y leyendas sobre personajes históricos, totalmente superficiales y que alimentaban los peores prejuicios conservadores de la época, ha podido y sabido aplicar las herramientas histórico-críticas a toda la Historia de América Latina, con perspectivas abiertas hacia Norteamérica y Europa. De repente nos encontramos con la inspiración de la moderna poesía revolucionaria empleada no solamente para el presente sino también para el pasado, incluso para el pasado remoto. De repente ya no nos da miedo enfrentarnos con escenas históricas, porque ahora ya son verdaderamente históricas; ya no son cuadros exteriores, de ridículo psicologismo, sino visiones profundas del hombre como agente de las fuerzas sociales que operan en cada momento. En suma, Neruda, lejos de ser poeta de "realismo historicista" (en palabras de Yurkiévich) sólo de manera secundaria y superpuesta, ha sido, en forma moderna (de poesía como historia crítica) el primer cultivador de un nuevo tipo de poesía histórica en que se combina el examen de las sociedades, sus clases y luchas sociales, la psicología de los individuos, las escenas principales de algunas acciones, la dinámica de todas las fuerzas y la reflexión interpretativa. Y ha hecho esto no de una manera adyacente y superflua, sino con el genio peculiar que todos admiramos.

notas

- (1) Saúl Yurkiévich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz). Madrid, Barral Editores 1973.
- (2) Ibid., p. 224.
- (3) Ibid., p. 226.
- (4) Ibid., págs. 163 ss.
- (5) Ibid., p. 176.
- (6) Ibid., p. 200.
- (7) Ibid., p. 226.
- (8) Ibid., págs. 227-228.
- (9) Ibid., p. 248.
- (10) Ibid., loc. cit.: "Creo que el intento de Neruda de hacer una poesía documental es bastante fallido... Se puede criticar en Neruda su exceso de determinación ideológica, porque sustituye la realidad con su

movilidad y heterogénea simultaneidad, su ambigüedad, su inestabilidad, su mutabilidad, por un realismo estrecho, dual, maniqueo, por un determinismo mecánico, dogmático..." "La base de la denuncia es elemental porque en esta etapa... [1946-1949] ... las oposiciones son contundentes..."

- (11) Ibid., p. 173.
- (12) Pauline Kogan, **Northrop Frye, the High Priest of Clerical Obscurantism**, Montréal, Progressive Books and Periodicals, 1969.
- (13) Cf. nota 12. No cabe duda de que Yurkiévich se relaciona con esta tendencia crítica "mitopoética", como puede verse en su libro, págs. 163-164 (sobre el abandono de la anécdota y moverse en la imaginación mitológica).
- (14) Cf. Yurkiévich, op. cit., págs. 164-165.
- (15) Yurkiévich, op. cit., p. 240.
- (16) Ibid., p. 248.
- (17) Ibid., págs. 240-247.
- (18) Ibid., p. 228. Recordemos las palabras ya citadas: "El medio se neutraliza en función de la trascendencia del mensaje; la palabra debe ser cristal que transparente con nitidez lo que se mire. La poesía se pone al servicio de una verdad externa. Su mérito está en relación directa con la veracidad, con la gravitación de la realidad representada".
- (19) Un problema importante relacionado con éste es el de la intimidad individual. Si juzgamos por los otros ensayos de su libro, es claro que a Yurkiévich tampoco le parece que ésta es una realidad externa, sino un fin poético. En último análisis, la intimidad subjetiva carece de sentido sin dimensión social, pero es precisamente cuando se corta esta relación (como en Borges) cuando le interesa a Yurkiévich.
- (20) Incluso en los casos más extremos de lenguaje testimonial de Neruda, cuando parece que simplemente imita el habla conversacional, hay un alto grado de creación poética que críticos como Yurkiévich no saben ver. Así por ejemplo, su "Luis Cortés (de Tocopilla)", que comienza:

Camarada, me llamo Luis Cortés.
 Cuando vino la represión, en Tocopilla,
 me agarraron. Me tiraron a Pisagua.
 Usted sabe, camarada cómo es eso.
 Muchos cayeron enfermos, otros
 enloquecieron. Es el peor
 campo de concentración de González
 Videla.....
- (21) Cf. Wendell C. Gordon, **The Political Economy of Latin America**. New York, Columbia University Press 1965, p. 148 ss., donde se tiene en cuenta los estudios de Prebisch, Furtado, Ifigenia M. de Navarrete, Mario Henrique Simonsen y otros.