

LIBRO

ENRICO MARIO SANTI

*PABLO NERUDA: THE POETICS OF PROPHECY **

Jaime Valdivieso**

PROFECÍA Y APOCALIPSIS EN LA POESÍA DE NERUDA

No cabe duda que el proceso de creación de todo artista está determinado por una doble dialéctica: la del autor y su experiencia, tanto interna (sus años de niñez y adolescencia) como externa: los estímulos del mundo de los fenómenos que lo asedian diariamente (las sombras platónicas); y la otra dialéctica no menos importante: su diálogo constante, consciente o inconsciente con la tradición, con el pasado cultural y literario.

The Poetics of Prophecy (Poética de la profecía) llama Enrico Mario Santí a este libro sobre Neruda, donde estudia esta poética, sus fuentes y la paulatina conversión de esta poesía visionaria -cuyo sostén es la temporalidad que se da en el solo espacio de la lengua- a una poesía historicista que se venía gestando ya en las *Residencias*, se explicita en poemas como "España en el corazón" y culmina en *Canto general* y *Las uvas y el viento*.

La experiencia fundamental de esa poesía profética se concentra en un análisis de sus tres libros de *Residencia en la tierra*, y luego en un largo capítulo acerca de "Alturas de Macchu Picchu", para finalizar con un estudio

*Enrico Mario Santí, *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy* (Cornell University Press, 1982).

**Escritor. Ex profesor de Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Houston, Texas. Autor de novelas, cuentos y ensayos, entre los que cabe destacar *Las máscaras del ruiseñor* (Madrid: Editorial Alfaguara, 1982), *Realidad y ficción en Latinoamérica* (México: Ed. Joaquín Mortiz, 1975); de sus ensayos más recientes puede mencionarse "Significación del mito en la literatura latinoamericana", *Estudios Públicos*, 39 (invierno 1990).

sobre una poesía anteriormente eludida en el *Canto General*: la poesía apocalíptica de sus últimos libros 2000, *Fin de mundo* y *La espada encendida*.

Este sería el esquema general del libro cuya parte más sugerente y novedosa está dedicada a las *Residencias*, su lírica más compleja, más profunda y más seductora, y cuyo nivel de penetración en la subjetividad y en la naturaleza no ha sido todavía superado.

Las *Residencias*

Comienza Santí con un riguroso método escolástico donde expone el concepto de poesía profética y su antecedente en la tradición griega y hebrea y luego en el romanticismo, cuyos poetas, según M. H. Abrams, "se presentaron a sí mismos en la persona tradicional del poeta-visionario o poeta-profeta y utilizaron esta persona con el objeto de dramatizar la inminencia de una "tierra renovada".¹

Santí cumple así, fielmente, con lo enunciado en la introducción y que debe a Emir Rodríguez Monegal: estudiar la poesía como un diálogo constante entre el poeta y la tradición. Considera el término "método visionario" como un nombre a la vez restrictivo y comprensivo para la poética modernista, concepción del poeta como sujeto alienado que transmite imágenes supuestamente verdaderas y significativas. Tal verdad artística, como observa Frank Kermode, "es más exaltada y no se relaciona con la de ciencia positiva o cualquier observación que dependa de la razón discursiva".² La representación de esta verdad determina a su vez un efecto retórico distinto en la medida que la forma depende de la presencia dramática de un hablante profético pasivo o persona. Este hablante pasivo, más un agente que un instrumento, se relaciona con la percepción sutil y el conocimiento que transforma sentimientos oscuros en ideas claras. Tal vez el que mejor resumió esto fue el poeta Rimbaud, que se decía visionario porque era *otro*, "*Car je est un autre*" ("Yo es otro"), cuya idea encierra toda una teoría de la visión poética. No en vano Neruda ha confesado su admiración por Rimbaud, y en su discurso del premio Nobel recuerda el poema donde aquél habla de su entrada a la ciudad "armado de una ardiente paciencia".

La suposición de que *Residencia en la tierra* se halla fundamentalmente guiada por una poética visionaria ha influido, con diversos grados de

¹M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Resolution in Romantic Literature* (Nueva York: Norton, 1971), pp. 409-462.

²Frank Kermode, *Romantic Image* (Nueva York: Vintage, 1964), p. 45.

explicidad, las lecturas críticas desde que Amado Alonso abrió el camino con su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*³ en la década de los cuarenta. Una sintaxis visionaria o lógica poética puede efectivamente aislarse en el ciclo de los tres libros. Cada uno de ellos puede leerse como una etapa en la razonada indagación del poeta en la dicotomía sujeto-objeto que subyace en la experiencia visionaria. "He completado casi un entero libro de poemas: *Residencia en la tierra*, y usted verá como estoy en condiciones de aislar mi expresión, haciéndola oscilar constantemente entre peligros, y qué sólida sustancia uniforme utilizo para que la misma fuerza aparezca insistentemente". Y en otra carta después de un año: "un montón de versos muy monótonos y demasiado uniformes, una misma cosa comienza una y otra vez como un ejercicio eternamente infructuoso".⁴

La autoobservación anterior nos habla de una permanente "intra-textualidad" donde los mismos temas, frases y símbolos van de un poema a otro como descripciones de una uniformidad tonal que une las varias partes del libro y le da una total coherencia. Es decir, describen un principio integrador externo que funciona como unidad al nivel más amplio. Sin embargo los mismos términos implican igualmente un principio cíclico interno que tiene que ver con la representación de estructuras objetivas circulares dentro de los poemas individuales. Tanto los principios cíclicos externos como internos coexisten, y pudiera decirse que ambos estructuran la forma de *Residencia en la tierra*.

Partiendo del primer poema, "Galope muerto", Santí hace un estudio epistemológico de las *Residencias*, de las angustias y avatares del modo de conocimiento del poeta, mezcla insólita de racionalidad e inteligencia, de intuición y primitivismo. Gran lírica órfica, de un viaje hacia las tinieblas del Yo y el mundo circundante, esta obra no se entiende sino en el espacio de la propia escritura, y su estructura truncada, incoherente, no es sino la contraparte formal del fracaso de esa búsqueda visionaria. Tal como en la poesía y la narrativa de Lezama Lima, de la novelística de William Faulkner, la obra sólo accede a una lectura antirracional, antidiscursiva, aspecto que Michel Foucault identifica como la raíz de la representación clásica: la angustia del poeta que "por debajo del lenguaje de signos y debajo de la interrelación de sus diferencias precisamente delineadas... aguza su oído para captar ese otro lenguaje de la semejanza, sin palabras o discurso". El poeta moderno cumple

³Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1940, 1968).

⁴Margarita Aguirre [Pablo Neruda-Héctor Eandi], *Correspondencia durante "Residencia en la tierra"* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1980), pp. 78-79.

así lo que Foucault llama un "rol alegórico", al intentar leer ese "otro lenguaje", otro discurso más profundo, que recuerda el tiempo cuando las palabras destellaban en la universal semejanza de las cosas".⁵

Lo que genera entonces cada texto es una inútil búsqueda, una postergación de presencia en el tiempo y el espacio como lo determina la memoria. Es decir, la experiencia en los poemas no es nunca inmediata, sino solamente recordada, vista retrospectivamente y así sujeta a las distorsiones de la memoria. Teniendo en cuenta tal progresión temporal, podemos concebir *Residencia en la tierra* como un diario poético, una clase de "*Journal intime*".

Es esta estructura de diario lo que tal vez explica por qué la poesía de las *Residencias* se encuentra tan empeñada en registrar los objetos y circunstancias comunes (lo que los críticos proverbialmente señalan como el rasgo más definitivo de la poesía de Neruda) como si quisiera llenar el vacío de una insensata sucesión temporal con la impureza y regularidad de la experiencia diaria. "Sin embargo -dice Santí- la escritura llena el vacío no con cosas sino solamente con palabras, la representación escrita de esas cosas. En lugar de dejar que el sujeto se integre en el objeto -o en términos temporales, que alcance la experiencia de la infinitud-, el poema parcialmente temporaliza ese objeto y ese fin y libera a ambos de la extinción inmediata".

Por lo tanto, la conversión de Neruda desde una obsesión con el tiempo a una preocupación por la historia, de la temporalidad a la historicidad, la ve Santí como una consecuencia interna más que externa, un punto de crisis del hablante en su temperamento temporal al mostrar cómo esos límites determinan su muerte ya sea en la objetividad de "Entrada a la madera" o en la nostalgia de "Jossie Bliss", lo cual anticipa el cambio radical del paso hacia la historia y la contingencia de "España en el corazón" de *Tercera Residencia*.

"Alturas de Macchu Picchu": una alegoría

Tal vez sea en el análisis de "Alturas de Macchu Picchu" donde encontramos los mayores reparos, reparos que alcanzan de alguna manera a los estudios que en general hacen los especialistas norteamericanos y algunos europeos de la literatura latinoamericana, tratando de aplicarle categorías incapaces de captar su naturaleza fundamental: su carácter mestizo de fusión

⁵Michel Foucault, *The Order of Things* (Nueva York: Randon House, 1973), pp. 49-50.

de razas, lenguas y culturas donde ninguna por sí misma sino en su entrelazamiento define nuestro espíritu. Lo indígena y lo europeo, la imbricación mutua, los referentes e instrumentos del viejo continente, sus técnicas procesadas desde un temperamento, una visión del mundo, una memoria, un imaginario y representaciones que vuelven el material artístico en algo distinto y nuevo, expresado en un lenguaje, en un clima sintáctico con motivaciones éticas, utópicas y míticas, y una emotividad y melancolía (claramente detectables en la poesía del modernismo) específicas latinoamericanas como lo muestran la narrativa de Rulfo, de García Márquez, de Guimaraes Rosas, la poesía de Vallejos, de la Mistral, de Bandeira y formas musicales como el tango, el bolero y la música salsa.

"Alturas de Macchu Picchu" vendría a ser el poema definitivo de la conversión, muestra de un cambio desde la solidaridad histórica general a la causa de la cultura y de la identidad latinoamericanas. Sin embargo, Santí sin querer, pero queriendo, aunque con una cierta cautela y distancia, expone las prejuiciadas y malintencionadas críticas de Juan Larrea y Juan Ramón Jiménez que tampoco entendieron para nada el fenómeno de la cultura mestiza, y confundieron la identidad latinoamericana con el indigenismo, reprochándole a Neruda que en "Alturas" sólo empleara dos o tres palabras quechuas, aparte de que el primero desaprobaba el uso de referentes europeos y hasta de la tradición latinoamericana como José María Heredia y Rubén Darío, objeción con la cual si bien Santí nunca concuerda perentoriamente, la acepta en la medida en que alude continuamente tanto a Juan Ramón Jiménez como a Larrea, quien encontraba el indigenismo de Neruda como "demasiado parecido al indigenismo aprendido en un viaje de turismo internacional".⁶

Las objeciones de Larrea no son menos categóricas respecto a la inautenticidad del indigenismo de Neruda. "La creencia de Larrea -dice Santí- en un ideal cultural que el lenguaje del poema traiciona ostensiblemente lo lleva a intentar lo que es, en efecto, una reescritura del canto IX por medio de palabras nativas, y de esta manera cubrir la brecha entre texto y experiencia y la excesiva entrega de Neruda a la cultura occidental". Más adelante, en el mismo ensayo, y como parte de la estrategia de desacreditar a Neruda, Larrea identifica varias tradiciones literarias occidentales en el poema, incluyendo el Dante y la poesía de las ruinas, que para él sugiere la posibilidad de un plagio.⁷

⁶ José Revueltas, "América sombría", *Repertorio Americano*, 23 (mayo 9, 1942), p. 141.

⁷ Juan Larrea, *Del surrealismo a "Macchu Picchu"* (México: Joaquín Mortiz, 1967), pp. 131-223.

Como se ve, Santí soslaya el juicio directo citando oblicuamente a dos incontinentes detractores del poeta: Juan Ramón Jiménez y Juan Larrea. Pero la sola cita demuestra que, en cierta medida, está de acuerdo con algunos de sus juicios. Y esto, en parte, porque Santí tampoco parece entender la naturaleza de nuestra cultura, y se basa en premisas falsas, atribuyéndole a Neruda intenciones que nunca pudo haber tenido como el querer asumir una identidad indígena, inca, cuando lo que se propuso Neruda, como antes Martí y Gabriela Mistral, fue simplemente una toma de conciencia de esa otra parte, la africana y la indígena (siempre olvidadas y desdeñadas hasta la Revolución Mexicana) que junto con la europea configuran nuestra cultura mestiza.

Sin embargo, poco más adelante el mismo Santí nos aclara su propia visión de este poema y de la cultura latinoamericana en general: "Alturas de Macchu Picchu" suspende la idea misma de identidad latinoamericana, no tanto por la carencia de autenticidad de Neruda como por las contradicciones inherentes a su tema, especialmente la imposibilidad de conocer los orígenes nombrándolos o perorando el mito raigal sin ser arrojado a un acto histórico mediatizado. El poema, en este sentido, está lejos de ser el único texto acosado por esta tensión, ya que el problema yace en la esencia de cualquier escritura en búsqueda de identidad cultural".

Creemos que esto no es así. Que la búsqueda de conciencia e identidad latinoamericanas, preocupación de muchos escritores hasta el mismo momento actual (más aún en circunstancias en que todo tiende a cosmopolitizarse), no implica ninguna tensión, sino se da en muchos casos (en *Fervor de Buenos Aires* y *Cuaderno San Martín*, de Borges, por ejemplo) naturalmente, sin proponérselo como esencia y producto de un arte que se hace desde nuestras tierras, desde nuestras sociedades y nuestra historia, y teniendo como marco de referencia tanto la realidad presente como el pasado y la actualidad de Europa y Norteamérica. Pensamos que poemas como "Piedra de sol", de Octavio Paz, "Himno al sol", de Gabriela Mistral, y "Alturas" responden a una motivación tanto estética como histórica y antropológica: dar cuenta de lo que somos, esa mezcla de indio o negro y de europeo y, por esta misma razón, son "auténticos" y grandes poemas.

Y lo mismo podríamos decir en cuanto a las dudas que asedian a Santí respecto a la forma alegórica del poema, razón por la cual la realidad del indio y de las ruinas concretas estarían mediatizadas. Tanto la alegoría como las referencias, conscientes o inconscientes a otros poetas latinoamericanos o europeos, son precisamente el signo y marca de la naturaleza de nuestra cultura, los instrumentos occidentales que el intelectual americano no puede rehuir y que, más aún, son indispensables para expresar, intensificar y universalizar sus temas.

¿No es acaso *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, una flagrante alegoría del poder, el feudalismo y el cacicazgo campesinos de México, y no está plagado de referencias a la mitología griega y a la Biblia?

Podríamos concluir que este capítulo si bien abunda en lúcidos atisbos y de un instrumental crítico de muy alto nivel, es otra muestra más de que para entender nuestra cultura, nuestra realidad, hay que despojarse de un exceso de cartesianismo, de logicismo aristotélico, y dejarse llevar por las instancias oblicuas, colaterales, inconscientes del texto.

Tal vez la auténtica contradicción del poema se halle a otro nivel: es la que existe entre el tiempo cíclico, circular, propio del mito y de la cosmovisión de los pueblos precolombinos e indígenas, y el tiempo lineal, irreversible de la historia como progreso que postula el marxismo. "Alturas" es un poema mítico y se mantiene dentro de un concepto de tiempo semejante a los poemas de las *Residencias*. Más allá de "Alturas" comienza la política del libro como bien lo observa Santí.

Crónica y enciclopedia: la política del libro

Neruda, en este diálogo con la tradición que estudia Santí, recoge primero los ejemplos clásicos de *La Araucana*, de Ercilla, y de *Arauco domado*, de Pedro de Oña, y luego los modelos influidos por el enciclopedismo y el racionalismo del siglo XVIII y que recogen Andrés Bello en las *Silvas americanas* (fragmentos de su poema incompleto "América" de 1823), Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza* o el intento truncado de José Santos Chocano en *Alma América*. Aludiendo a estos precursores el mismo Neruda decía en 1952: "Son muchos los escritores que sintieron primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América... Unir a nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ese fue mi propósito".⁸

Pero Neruda fue mucho más atrás: siguió el ejemplo de los fundadores de pueblos y culturas, poetas guías y pedagogos como lo fueron Hesíodo y Hornero en Grecia, Virgilio y Horacio en Roma, el poeta anónimo del *Mío Cid* en España, hasta los cronistas de la conquista como observa Santí:

"Toda forma enciclopédica sigue desde luego un arquetipo: el libro sagrado o mito -la Biblia judeo-cristiana, por ejemplo, el Mahabbarata hindú, o el Popol Vuh maya- y cada época literaria produce su propia versión del texto,

⁸ Pablo Neruda, *Obras completas*, cuarta ed. (Buenos Aires: Ed. Losada, 1973).

del tal texto enciclopédico, empezando por las escrituras sagradas hasta llegar a "analogías progresivamente humanas de la revelación escriturar".⁹

Al igual que *Leaves of Grass* (1985) de Whitman, *La légend du siècle* (1857) de Víctor Hugo, y los *Cantos* de Pound, *Canto general* es una analogía moderna de la forma enciclopédica.

Pero aunque *Canto general* no sigue los cánones ortodoxos de la épica clásica, lo es por muchos motivos. Es cierto que en ninguna parte se invoca una musa, pero en cambio en toda la sección II ("Alturas") se llama al pueblo del continente y declara: "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta". Por eso Duran y Safir resumen con razón lo que ha llegado a ser un concepto aceptado por la crítica: "es el alcance y la actitud del poema en vez de cualquier adherencia a reglas clásicas, lo que define su carácter de poema épico".¹⁰

Pero hay una observación importante en esta parte: la forma en que Neruda emplea el instrumento para interpretar la historia, que en *Canto general* dista mucho del rigor dialéctico, podría decirse que ni siquiera sigue estrictamente los principios del materialismo histórico: Más cerca de un sectarismo apasionado, y en un afán de esbozar los grandes rasgos de la historia dividida entre explotadores y explotados, el libro deja de señalar, como observara Rodríguez Monegal, "el feudalismo prehispánico ejercido duramente por los aztecas en México y por los incas en el Perú".¹¹

En efecto, un estricto análisis materialista histórico, como de hecho lo hicieron Marx y Engels, señalaría que la Conquista fue un fenómeno positivo, ya que significó el triunfo de un nuevo modo de producción (el naciente capitalismo) superior al azteca o al inca.

Más adelante vuelve a hablar de la artificialidad y el aspecto libresco de "Macchu Picchu" y a su interpretación americana "deliberada y escandalosamente occidental" y "por eso no le faltaba razón a Juan Ramón Jiménez cuando observó que Neruda 'no era tan indígena como ahora pretender ser'. Su imaginación, más que indígena era *indigenista*. Escribió *acerca* del indio, no desde él".

La "doctrina Neruda", si pudiéramos así llamarla, en este aspecto no tiene nada, insistimos, de indigenista sino de latinoamericanista, porque ésta

⁹Northop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton University Press, 1957), pp. 55-58.

¹⁰Manuel Duran y Margery Safir, *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1981), p. 82.

¹¹Emir Rodríguez Monegal, *Neruda: el viajero inmóvil* (Caracas: Monte Avila, 1977), pp. 254-282.

tiene implicancias políticas dentro de una táctica y una estrategia de liberación cultural y económica. Y esto queda claro cuando Neruda, citado por Santí, comenta su visita a Machu Picchu que también el ensayista cuestiona porque habría contribuido a que la crítica, influida por este autocomentario, acentuara el carácter puramente historicista y de identidad cultural de "Alturas":

Ya no pude segregarme de aquellas construcciones. Comprendí que si pisábamos la misma tierra hereditaria, teníamos algo que ver con aquellos altos esfuerzos de comunidad americana, que no podíamos ignorarlos, que nuestro desconocimiento o silencio era no sólo un crimen, sino la continuación de una derrota. El cosmopolitismo aristocrático nos había llevado a reverenciar el pasado de los pueblos más lejanos y nos había puesto una venda en los ojos para no descubrir nuestros propios tesoros. Pensé muchas cosas a partir de mi visita al Cuzco. Pensé en el antiguo hombre americano. Vi sus antiguas luchas enlazadas con las luchas actuales.

Altos esfuerzos de la *comunidad americana*. Pensé en el antiguo *hombre americano*, no en el antiguo indio, no en su "etnia", sino en el hombre, en su espíritu, en sus luchas.

Vocación apocalíptica

Queda claro que una de las características de la poesía de Neruda es su capacidad proteica: cambios de temática, de poética y de hablante lírico. Ya vimos que el primer cambio se produce de una poesía existencial sumergida en sí misma, válida sólo en el espacio del texto, dentro de una lógica de la incoherencia, a una poesía historicista de preocupación política e identidad cultural. Luego el yo profético se vuelve doméstico, despersonalizado y casi invisible en *Odas elementales*: úrica de la simplicidad e intrascendencia de los objetos cotidianos. Se prepara el camino hacia el tono intimista y lúdico de *Estravagario* que poco a poco culminará en la poesía apocalíptica de sus últimos libros: apocalipsis no político sino mental. Grandes proyectos Úricos, en cada etapa se cumple un ciclo, poesía de conjunto, a menudo poemas extensos que han dejado sus huellas en importantes poetas de las últimas décadas: Raúl Zurita y Diego Maquieira, especialmente.

La visión apocalíptica se anunciaba como uno de los temas que quedaron truncos en *Canto general*, y señala una tendencia introspectiva que se desliza a través de su siguiente poesía. Según Santí: "La conversión y el apocalipsis

son metáforas de regeneración que describen modelos de cambio a niveles espiritual e histórico. Tal como en la conversión el hombre viejo se reemplaza por uno nuevo, así en el apocalipsis el viejo cielo y la Tierra se cambian por nuevos y redimidos".

Es curioso comprobar cómo en este último período Neruda se va desembarazando cada vez más de su ortodoxia marxista, como si proféticamente también hubiese intuido años antes de Gorbachov el fin de una forma de experiencia utópica que no podía sostenerse. El poeta, más que documentar el mundo externo, la historia, se vuelve hacia sí mismo, hacia el ánimo y el sentimiento de las *Residencias*, a su antigua melancolía como medio de conocimiento. Sus tres libros apocalípticos 2000, *Fin de mundo*, *La espada encendida* y otros como *Jardín de invierno* y *Geografía infructuosa* atestiguan esta renovación interior, esta poesía redentora.

La espada encendida, su tercer y más realizado libro apocalíptico, desarrolla el tema de la redención que sólo se sugiere en 2000. Y al dramatizar finalmente un apocalipsis cósmico, corrige tanto la brevedad del libro 2000 como la amargura difusa de *Fin de mundo* que es de varias maneras una reescritura del *Canto general*, igualmente con una forma enciclopédica consistente en 122 poemas, en once secciones, ligados por una crítica recurrente del siglo XX.

En este diálogo con la tradición, Neruda en *La espada encendida* no sólo tiene como referente a la Biblia sino los libros *Visión de las hijas de Albión* y *El matrimonio del cielo y del infierno*, de William Blake, y al narrador Marcel Schwob en su cuento *El incendio terrestre*. Pero sobre todo a Blake y a su lema de "Visión..." que consiste en que el "ojo ve más que lo que el corazón conoce" es el que adopta Neruda para su pareja adánica en una tierra virgen ubicada en los confines magallánicos. Así como Theotormon y Oothon, las almas torturadas de Blake, Rhodo y Rosía, la pareja nerudiana intenta enseñar al corazón a ponerse al día con los placeres de que goza el ojo. Es decir, ambas parejas intentan llevar la inocencia a experimentar la libertad sexual y de esta manera reconciliar conciencia y deseo.

No nos parece hilar demasiado fino si pensamos que en este libro apocalíptico, es decir, de conversión, encontramos una crítica al racionalismo marxista, heredero del iluminismo del siglo XVIII, y una apología de la irracionalidad, del vitalismo nitzscheano a través de los impulsos sexuales, símbolo del valor de la vida y de la voluntad y los instintos. Porque encontramos en este libro poemas que nos recuerdan la exaltación erótica de *El hondero entusiasta*, poemas de amor anteriores a "Veinte poemas y una canción desesperada":

Se deseaban, se lograban, se destruían,
se ardían, se rompían, se caían de bruces
el uno dentro del otro, en una lucha a muerte,
se enmarañaban, se perseguían, se odiaban,
se buscaban, se destrozaban de amor,
volvían a temerse y a maldecirse y a amarse,
se negaban cerrando los ojos.

Tal vez el símbolo del círculo a que tanto se refería Schopenhauer y que influyó fuertemente en Borges, es nada menos que el símbolo de toda vida. Al final de la existencia se cierra el anillo y volvemos, a pesar de todas las doctrinas e ideologías, a ser lo que fuimos, a la naturaleza de nuestra alma y de nuestro temperamento. Y, en esto, Borges y Neruda se unen al Dr. Francisco Laprida, el hablante poético del "Poema conjetural" del primero.

Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Posdata

El libro termina con un epílogo en el cual se analiza y comenta el poema "El campanario de Authenay" de *Geografía infructuosa* (1972), uno de sus últimos libros. Aquí ambos, poeta y ensayista, hacen una revelación y un balance: el primero, de su vida como poeta y compositor de ficciones y palabras frente al símbolo terrenal, sintético, anónimo y artesanal del campanario de una iglesia solitaria en Authenay, Normandía. El segundo, de su enfoque crítico, inmanente, frente a un objeto lingüístico que se expresa a sí mismo. Santí cede la palabra no al poeta ni al lector sino al poema: "El lenguaje entonces, no el poeta o el lector, es el verdadero autor del poema".

Válida como toda lectura, pero arriesgada e incompleta en el caso de Neruda, que desde siempre, desde sus primeras afirmaciones teóricas valoró más la vida y la experiencia que lo puramente estético, a lo cual se refiere con cierto desdén:

Es el poder de la edad o es, tal vez, la inercia que hace retroceder las frutas al borde mismo del corazón, o tal vez lo "artístico" se apodera del poeta y en vez del canto salobre que las profundas olas deben hacer saltar, vemos cada día al miserable ser humano, defendiendo su miserable tesoro de persona preferida.¹²

Sin embargo, se trata de un ensayo de un mérito indiscutible, pues no sólo estimula la meditación sino el desacuerdo. Aporte de una nueva lectura de Neruda, de sus temas fundamentales, de su gran tema: la poesía profética en una doble vertiente: el poeta como visionario que intenta capturar la verdad esencial, absoluta, a la manera de Rimbaud, y el poeta vocero de la historia y del espíritu de su pueblo, como lo fue Walt Whitman. □

¹²Neruda, *Obras completas*, *op. cit.*