

**PABLO NERUDA:
EL POETA Y SU MONUMENTO**

Alicia Borinsky

La autora presenta un recorrido por la poesía política de Pablo Neruda donde se establece la visión del público lector como pasivo y la emergencia de la figura autoritaria del poeta en contradicción con los objetivos políticos de transformar la sociedad para dar la palabra a los oprimidos. Asimismo, se refiere al papel de las subculturas en la actual percepción de la obra de Neruda, y al rescate de su primera etapa poética, recuperada como condición de su permanencia.

Amistades, tareas políticas

“**A**unque el carnet militante lo recibí mucho más tarde en Chile, cuando ingresé oficialmente al partido, creo haberme definido ante mí mismo como un comunista durante la guerra de España” (*Confieso que He*

ALICIA BORINSKY. Crítica literaria, novelista y poeta. Es profesora de literatura latinoamericana y contemporánea, y directora del Programa Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Boston. Sus publicaciones más recientes son las novelas *Sueños del Seductor Abandonado* (Buenos Aires, Corregidor, 1995) y *Mean Women* (Nebraska University Press, 1993), su libro de poesía *La Pareja Desmontable* (Corregidor, 1994), y el de crítica literaria *Theoretical Fables: The Pedagogical Dream in Contemporary Latin-American Fiction* (University of Pennsylvania Press, 1993).

Vivido, p. 191¹), Esta decisión no fue para Neruda solamente política, sino que se apoyó también en la convicción de que la literatura y el arte tenían objetivos que coincidían con tareas históricas. Sus memorias, *Confieso que He Vivido*, dan testimonio de cómo afectos, ambiciones literarias y proyectos políticos coexistieron en una vida que se pensaba en clave de claridad y coherencia.

La guerra de España fue para muchos oportunidad de definición y decisión de pertenencia. Para Neruda la ocasión contribuyó a forjar lo que es indudablemente el ejemplo más intenso de una obra dedicada a definir las condiciones de la poesía en el contexto social e histórico en América Latina.

En la rememoración de su amigo Paul Eluard, Neruda lo define en términos estentóreos; “Poeta del amor cenital, hoguera pura del mediodía, en los días desastrosos de Francia puso en medio de su patria el corazón y de él salió fuego decisivo para las batallas” (*Confieso*, p. 384). La consecuencia inmediata de su excelencia le parece tan clara a Neruda como a Eluard: “Así llegó naturalmente a las filas del Partido Comunista. Para Eluard ser comunista era confirmar con su poesía y su vida los valores de la humanidad y del humanismo”. Y agrega: “no se crea que Eluard fue menos político que poeta. A menudo me sorprendió su clara videncia y su formidable razón dialéctica” (*Confieso*, p. 384).

Paul Eluard, entre la libertad del surrealismo y las certidumbres de sus convicciones políticas, domesticó aquello que fue para otros escritores y pintores de su generación el intersticio por el cual el subconsciente horadó lógica, coherencia narrativa y diferenciación entre sueño y vigilia. Su pasaje del surrealismo a la militancia fue un dispositivo de cambio para la escritura.

La fe en un sentido ineluctable del desarrollo histórico proveyó también una ética para el poeta cuya obra debía convertirse en parte de una vida claramente formulable y transmisible a las masas.

La disociación entre la actividad artística y las tareas impuestas por la sociedad esencial para las concepciones que presentan la figura del poeta como niño terrible, personaje torturado, equilibrista del vacío, heredero de las puestas en abismo de Mallarmé, es sustituida en esta visión por la idea de que el escritor tiene responsabilidades, obligaciones y derechos que le permiten controlar los efectos de sus obras y establecer una comunidad interpretativa fuera de dudas y ambigüedades.

¹ Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido*, Seix Barral, 1974. La paginación se hace de acuerdo a esta edición.

*Odas Elementales*² es una de las obras de Neruda más representativas de esta poética:

*No se sorprenda nadie porque quiero
entregar a los hombres
los dones de la tierra,
porque aprendí luchando
que es mi deber terrestre
propagar la alegría.
Y cumplo mi destino con mi canto. (P. 25.)*

La tranquilidad de una tarea bien realizada predomina en el texto porque la relación armónica entre la tierra, su representación y los hombres ha encontrado un mediador ideal en el poeta. Se habla de canto y al hacerlo, la escritura alcanza naturalidad y se confunde con la palabra hablada. Hay, así, una ilusión de transparencia: el canto transmite los dones de la tierra. Y la alegría corona el producto de la transacción.

La idealización de la gente común completa el cuadro. Neruda cree en la posibilidad de una vida sencilla, simple, y en la existencia de hombres y mujeres cuya virtud consiste en practicarla. Desearía confundirse con ellos y a menudo parece que los ve como niños cuya inocencia probablemente se deba a la carencia de bienes. En “Oda a la Crítica” describe una batalla entre críticos de diferentes características, que se lanzaron

*con dientes y cuchillos,
con diccionarios y otras armas negras,
con citas respetables,
se lanzaron
a disputar mi pobre poesía
a las sencillas gentes
que la amaban. (P. 63.)*

La idea de los críticos como villanos que se abalanzan sobre lo que no les pertenece para convertirlo en otra cosa, transformarlo y arrebatárselo a sus propietarios —la gente sencilla— no existe sólo en Neruda, pero la repetición de este lugar común adquiere un sentido especial en su contexto político. Si la adhesión al Partido Comunista exige el estado de alerta crítica en contra de una sociedad opresora en la medida en que propone la revolución social, la visión de la poesía sugiere lo contrario en el terreno de la lectura.

² Neruda, Pablo: *Odas Elementales* [1954], Seix Barral, 1977. La paginación corresponde a la edición de Seix Barral.

Se trata de sustituir la distancia que permite transformar el texto por la ilusión de que el poeta tiene una relación directa e incuestionable con el mundo social, histórico y natural. En vez de lectores, el texto propone seguidores amantes de la vida acrítica y ganadores de la batalla en contra de quienes se oponen a la idea de que el autor controla lo escrito. La caricatura de la crítica culmina con una elección previsible: quien dice el poema desea irse a vivir para siempre con la gente sencilla.

La gente sencilla es pura y pobre. Al igual que en la idealización de las masas por el Partido Comunista, la poesía propone a los humildes como esperanza de cambio de la humanidad. El poeta habla por ellos y para ellos. Sus mensajes son una reiteración de las fuentes de belleza, amor y cordialidad. Esta zona de la poesía de Neruda sentimentaliza la relación con la tierra y el trabajo. No se restringe a Chile sino que se extiende a todo el mundo socialista y comunista. La reconstrucción de Polonia después de la guerra ofrece un ejemplo de su capacidad de crear optimistas tarjetas postales:

*Polonia, me has enseñado a ser
de nuevo
y a cantar de nuevo,
y esto es lo que el peregrino con guitarra
saca del saco y lo muestra cantando:
la flor indestructible
y la nueva esperanza,
los antiguos dolores sepultados
y la reconstrucción de la alegría³*

Polonia es un aprendizaje que conduce a una sabiduría aplicable a otros dominios y espacios geográficos. China, a quien dedica el admirativo poema “Para Ti las Espigas” (*Las Uvas y el Viento*, pp. 64-65) es vista como otra hermana con lecciones para pueblos latinoamericanos retratados como idealizados discípulos. El canto del poeta o, como dice en otros textos, su oficio de campanero, el tañido, hace falta para despertar al pueblo y cumplir la misión histórica.

China es una estrella, horizonte para los ingenuos. Sin ella, mediada por la voz del poeta, los humildes no se darían cuenta de su explotación:

*El hombre de las Américas, inclinado en su surco,
rodeado del metal de su máquina ardiente,*

³ Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento* [1954], Seix Barral, 1976, p. 71.

*el pobre de los trópicos, el valiente
 minero de Bolivia, el ancho obrero
 del profundo Brasil, el pastor
 de la Patagonia infinita,
 te miran China Popular, te saludan
 y conmigo te envían este beso en tu frente*⁴.

La revolución tiene poco que ver con la crítica. Es el producto de un poeta en relación amorosa con su gente y lo que se pide a los lectores es que sigan a quienes los conducirán a la felicidad y la justicia. La imagen de trabajadores sumisos, sometidos e ingenuos es idéntica a la de la gente sencilla con quien quiere mezclarse el poeta. Los críticos, por otra parte, caricaturizados y risibles, son parte de un universo mediocre alejado de la naturaleza, el amor y la amistad. Sin disentir ni con una complejidad de alternativas que sopesar, el público ideal es consumidor pasivo pero milagrosamente cambiaría de naturaleza para hacer la revolución.

La amistad con Eluard no fue la única que Neruda tuvo con poetas con quienes pensó que compartía todo. Louis Aragon inició, como Eluard, su carrera de escritor con el surrealismo y su escritura cambió después con la afiliación al Partido Comunista. Estos poetas entendían sus afinidades como parte del carácter internacional de la verdad política e histórica con la cual se identificaban. Por eso ser amigos era también ser soldados en la misma causa y las diferencias de idioma y cultura se obnubilaban a favor del espíritu de una tarea compartida.

Aragon describe la situación en “Complainte de Pablo Neruda” (*Le Creve-Coeur* p. 176)⁵ señalando que ambos hablan la misma lengua y están ligados por el mismo canto, ya que una jaula es una jaula tanto en Chile como en Francia (“*Nous parlons meme langage/Et le meme chant nous lie/Une cage est une cage/En France comme au Chili*”).

El internacionalismo evocado por Aragon es el mismo que siente Neruda cuando escribe sobre Polonia, Rusia, China, España y otros países. Todo resulta reinscripto en la abstracción revolucionaria o la matriz general de la opresión. A pesar de sus estimables intenciones, Aragon no puede ver a Chile a través de su poema porque la rima que usa en su texto le induce a tergiversar el dato histórico y nos ofrece a pesar suyo una parodia de su universalismo cuando confunde a Pinochet con Videla al escribir, hablando de Chile, que una aventura atroz desciende sobre el país culmi-

⁴ Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento* [1954], Seix Barral, 1976, p. 64.

⁵ Aragon, Louis: *Le Creve-Coeur, Le Nouveau Creve-Coeur*, 1999. Agradezco a Jeffrey Mehlman por la información sobre esta obra.

nando en la dictadura del Presidente Videla (“*Mais une atroce aventure/ S’abat sur ce pays-lá/ramenant la dictature/Du Président Videla*”). La facilidad de la rima (“*Pays-lá/Videla*”) enmascara el dato histórico y revela las debilidades de la estética que la funda.

La idea de liberación y subversión de la sociedad deviene ideología que privilegia el gesto acrítico y opera un efecto retrógrado en las poéticas artísticas y literarias. Tanto Eluard como Aragon rompieron de una manera dramática con sus orígenes surrealistas y su pasaje al conservatismo estético que caracterizó a la poesía militante fue notado y discutido por los antiguos compañeros surrealistas. En el panfleto “El Deshonor de Poetas”⁶ que el poeta francés Benjamin Péret publicó en México donde se exilió durante la segunda guerra mundial, discute precisamente el retroceso que significó para la poesía francesa el gesto de escritores como Aragon. Compara allí los resultados del retorno a la rima y a la preocupación formal con avisos de productos medicinales y nota, con intensa denuncia, que este tipo de poesía atenta contra la libertad.

La idea de libertad no es distintiva de la poesía militante de Neruda. Se trata, en vez, de la belleza y abnegación de las víctimas y del quietismo con que se relacionan con la poesía, divorciados de los críticos y felices de hallarse retratados y representados por la voz del poeta.

Un poeta monumental emerge en esta poesía militante. Es capaz de traducir los mensajes de la historia, retratar a los humildes, luchar en contra de los opresores y ser emisario de la belleza y la alegría. Péret nota hasta qué punto en la poesía de Aragon hay una aproximación a imágenes cristianas. En Neruda el aprecio del silencio de los oprimidos, el respeto por su sufrimiento y la admiración por su carácter simple provoca también asociaciones con el cristianismo. Pero acaso lo más intenso en ese sentido sea la hagiografía que produce con los héroes de su escritura, amigos y personajes históricos a quienes se refiere con deferencia y devoción. Aragon y Eluard se encuentran entre ellos.

No se trata entonces de que Neruda esté a favor de una politización de la poesía en ese momento de su carrera ya que su gesto es eminentemente conservador en lo formal y semántico, sino que desea una estetización de la política signada por el sentimentalismo y la obediencia a la línea partidaria. La palabra del poeta es guía y esperanza unívoca. Su “Oda al Hombre Sencillo” convoca a todos los hombres sencillos a una marcha colectiva:

*ven conmigo,
porque aunque no lo sepas,*

⁶ Péret, Benjamin: “Le Déshonneur des Poetes”, 1995.

*eso sí yo lo sé:
yo sé hacia dónde vamos,
y es esta la palabra:
no sufras
porque ganaremos,
ganaremos nosotros,
los más sencillos,
ganaremos,
aunque tú no lo creas,
ganaremos*⁷.

Caída y construcción del monumento

Así como Aragon y Eluard traicionaron al surrealismo y sus ambiciones de practicar un arte y una literatura de alto riesgo, Neruda se apartó de una tradición de literatura en Chile que parecía haber enterrado para siempre la posibilidad de erigir la figura del poeta en la certeza de los significados de su poesía.

Las vanguardias latinoamericanas contaron en Chile con cultores como Juan Emar y Vicente Huidobro cuya crítica a la literatura preexistente pareció decisiva. *Altazor* de Huidobro es simultáneamente fijación y entierro del poeta que se presenta a sí mismo como testigo y creador de todo lo que menciona en su poesía:

*Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres*

.....
*Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes*⁸

La omnipotencia del creador en Huidobro es parte de una hipérbole dubitativa que se da con la elocuencia de una primera persona que quiere horadar su autoridad al mismo tiempo que sostiene su derecho a representarse. “*Contradictorios ritmos quiebran el corazón*”, dice e insiste en ser encarnación de multiplicidad dispersa: “*en mi cabeza cada cabello piensa otra cosa*” (*Altazor*, p. 74). La tarea de quien escribe es desmantelar, ser arma para pinchar las burbujas de la pomposidad y la excesiva seguridad en uno mismo. El Canto III de *Altazor* con su rechazo de la poesía (“*Basta*

⁷ Neruda, Pablo: “Oda al Hombre Sencillo”, en *Odas Elementales* [1954], Seix Barral, 1977, p. 118.

⁸ Huidobro, Vicente: *Altazor*, Cátedra, 1981, p. 74.

señora arpa de las bellas imágenes”) quiere terminar con una era, fortificar la palabra a través de la muerte de sus enunciados más débiles aun cuando eso implique dejar el lenguaje de todos los días y crear aquello que Huidobro llama una “música del espíritu”.

El creacionismo de Huidobro se planteó como el final y el principio de ciertos modos de representación de la relación entre las palabras y sus referentes. Como Macedonio Fernández en Argentina, intentó trabajar desde una tabula rasa, dismantelar los mecanismos de las mentiras del lenguaje y dejar de lado el sentido común. La desconfianza con respecto a la literatura no se traduce en la mitologización del hombre sencillo y, aunque el poeta sea el productor antimimético por excelencia, también cae ineluctablemente víctima de su propia energía destructiva. Altazor, el poeta que se desmorona durante el poema es el final de la mala literatura o, por lo menos, de los errores de la poesía.

Macedonio Fernández con idéntico espíritu fundacional tituló a dos de sus novelas del siguiente modo: *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)* y *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)*⁹. Estos autores representan a la vanguardia que precede a Neruda en Chile y en Argentina y asumen también las tareas pedagógicas que tanto respetaba Neruda, pero tratan de inventar a un lector que opere críticamente. Huidobro habla de una “superlucidez” y Macedonio insiste en diversas formas de conciencia privilegiada cuyo mayor discípulo fue Borges.

El surrealismo y las vanguardias latinoamericanas compartieron explícita o implícitamente la idea de que la literatura y el arte operan según una lógica de progreso o de que por lo menos hay pasos que, una vez dismantelados, no volverán a repetirse.

Si la escritura de estos autores debía lograr una redefinición de su campo, inaugurar nuevos modos de percepción, ahondar en el escepticismo con respecto a las formas aceptadas de la comunicación, su herencia no confirma el logro de sus proyectos. Neruda es un ejemplo en América Latina así como el camino de Eluard y Aragon lo es para Francia.

Huidobro desprecia la modestia de quienes aman la belleza y la delicadeza de la poesía:

*Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
Muy lejos de las manos de la tierra*

⁹ Fernández, Macedonio: *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)*, 1974, y *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)*, 1975.

*Y todo lo que dice es por él inventado
Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
Matemos al poeta que nos tiene saturados*¹⁰

El poeta que debe morir está abocado a la belleza, a los símiles, a la facilidad de palabra y la representación del mundo ha sido el artífice del vaciamiento de energía del lenguaje. “*Todas las lenguas están muertas*” (p. 97) nos asegura el poema. La radicalidad de *Altazor* consiste en querer revolucionar el lenguaje, terminar con la omnipotencia de la representación mimética y otorgar a la escritura la electricidad de una invención que se contraponga al uso anestesiado y somnífero de lo escrito.

¿Es posible hablar de progreso en arte y literatura? ¿Hasta qué punto puede pensarse en la poesía como una práctica que sigue la lógica de la ciencia donde un descubrimiento cambia completamente la manera de entender ciertos fenómenos? Las historias literarias parecen querer convencernos de que hay un antes y un después de algunos autores y obras. En esa visión de perpetuo enriquecimiento y de posible decadencia las líneas de desarrollo están marcadas. Las vanguardias latinoamericanas creyeron que era factible practicar una literatura que al poner en cuestionamiento los mecanismos que hacían posibles las obras, operaría un cambio irreversible en el campo. Con humor un Borges joven comentó que si la llamada última novela mala de Macedonio, *Adriana Buenos Aires*, era tan buena como su autor sostenía, no sería la última en su género. Borges sabía ya en el momento del apogeo vanguardista que la obra como proyecto pedagógico con capacidad de irradiar cambio era poco menos que imposible. Por más que se esforzara, Macedonio no sería capaz de cerrar una etapa de la literatura y crear un género con una obra que marcara claramente un antes y un después.

El autor monumentalizado que cae en *Altazor* es el poeta que hay que asesinar. En su lugar, Huidobro erige otra figura capaz de sustituirlo con la invención de una música del espíritu. Pero la creencia de que la caída de *Altazor* en el abismo es definitiva, es desmentida por la seguridad con que la poesía militante de Neruda recupera aquellos mismos modos de escritura que dieron lugar a la intimación de “Basta señora arpa de las bellas imágenes (...)”

Ni principio ni final en la literatura. Ni progreso ni retroceso. Los plurales de “asesinemos al poeta” de Huidobro y la repetida invitación a cantar la Naturaleza, el amor y la revolución de Neruda son parte de un vaivén de retóricas que no pueden agotar sus opuestos.

¹⁰ Huidobro, Vicente: *Altazor*, Cátedra, 1981, pp. 94-95.

Subculturas: transformación y olvidos

Pocos dudarán hoy de que lo que ha quedado fijado de la vasta obra de Neruda en la sensibilidad poética contemporánea en castellano son las intuiciones de los primeros libros: *El Hondero Entusiasta* y las *Residencias en la Tierra*. *Memorial de Isla Negra* retoma un tono y una interrogación allí presentes años más tarde y demuestra que después del viaje político, de los optimismos del *Canto General* y las *Odas*, Neruda reconoció sus propias raíces más allá o más acá de la transparencia de un compromiso con la lucha política y la constatación del mundo natural.

El fin de las utopías ideológicas en América Latina exige una lectura distinta de Neruda. Estamos ante un momento en el cual parte de su escritura, como sucede con tantos escritores, al perder su referente directo, se torna invisible, coyuntural. Es como si aquello que a él le pareció en el momento más alto de su esperanza ser agente de cambio revolucionario, la justificación de su tarea de escritor, fuera contingente y algo distinto resurgiera para transformar el perfil que nos ofrece.

La novela *La Desesperanza* de José Donoso formula el vínculo entre el entierro de Neruda y la persecución política ejercida por el pinochetismo en Chile. Con su evocación del terror en las calles por las noches y su galería de personajes que conversan, se lamentan y exhiben señales de coraje, la comunidad de interpretación que componen en torno a Neruda aparece aquí con una fuerza renovada en contraste con la dictadura militar. Esta novela junto con *El Cartero de Neruda* de Antonio Skármeta da cuenta de una relectura del Neruda de elocuencia política y lírica en tanto gigante transmutado ya en la cultura popular, como demuestra, asimismo, la filmografía de Antonio Skármeta en una veta irónica y lúdica.

En Skármeta Neruda es ya héroe cosmetizado para un público que admira su facilidad de palabra y ha vaciado de inmediatez el mensaje político entendiéndolo como parte del perfil psicológico del poeta generoso unido a su pueblo por un vínculo transparente. El pasaje da cuenta del trayecto que media entre el momento histórico de Neruda y la construcción de su ser personaje en el contexto hoy tan seductor de las subculturas de consumo.

Subcultura de izquierda, entonces, domesticada y lista para la aceptación general y el olvido de sus enunciados. Tal es el rescate de la herencia política de Neruda que se construye gracias a su simultáneo olvido.

Recientemente la figura del Che Guevara entró en el circuito de redefiniciones de las subculturas. La imagen que nos saluda desde posters publicitarios y las camisetas que usan los adolescentes está más ligada a

una rebeldía juvenil, el amor a las motocicletas y la aventura de campo abierto que a cualquier realidad revolucionaria específica. Acaso cuando Aragon comete el error de confundir a Pinochet con Videla, su equivocación es ya un signo de la nueva existencia de Neruda, el pasaje de poeta con una biografía puntual a producto de consumo ideológico.

En Europa y el mundo anglosajón el Neruda que se lee tiene una presencia frecuentemente invocada en el contexto de la exotización de lo político y sexual. En contraste con la relativa esterilidad de referencias extraliterarias en la poesía europea y anglosajona contemporáneas, Neruda representaría una otredad latinoamericana capaz de evocar la intensidad de tareas comunitarias, de cuerpos deseantes y la estabilidad de la función de la mujer como núcleo motivador del amor y el erotismo.

Así como la obra de García Márquez genera la atracción por un universo con leyes diferentes y la posibilidad de mundos alternativos reconocidos por el término de exportación “realismo mágico”, la de Neruda alimenta el fantasma de la persona del poeta inmerso en lo social y lo erótico, una especie de superhombre de desmedida autoridad moral. En Neruda se celebra el poder de un yo preceptor y perceptor que organiza lo escrito como otra faceta de una experiencia que existe más allá de la página.

La figura del autor, su biografía, su autoinvención en el mundo, la docilidad del dejarse llevar por las tareas del momento aseguran al público lector que la poesía no es en vano. Por el contrario, la palabra puede y debe ocasionar cambios, sentimientos, solidaridades. Neruda es el campeón de sí mismo, el monumento que, girando en torno a su altura, logra darse el derecho a la palabra significante.

Las *Alturas de Macchu Picchu*, las *Odas* y sus ahora dejados de lado *Cantos* pertenecen a un instante irrecuperable de la lengua española porque esa voz estentórea ya no es la que origina la dicción poética actual. En la bancarrota de la literatura política europea y anglosajona la voz de Neruda políticamente afónica en Latinoamérica, alimenta fantasías de una otredad basada en la posibilidad de declamación y defensa de la autoridad de quien encarna el verbo poético.

Paz y Neruda, tan divergentes en tantos aspectos, son, sin embargo, ambos representaciones del poeta omnipotente del siglo XX, parte de una arqueología sonora de la cual su contemporáneo Borges parece haberse salvado por el culto al titubeo que caracteriza su escritura.

El poeta, la voz que nos habla en Neruda, lo hace desde la profesionalización de su espacio. Tiene tareas. Es un testigo de lo que vemos todos pero sólo puede llegar a su fruición por la poesía. Valorización de la

palabra y autovalorización del derecho a nombrar, establecimiento de un conducto por el cual una sensibilidad privilegiada se pone al servicio de quienes no la tienen. Tal es el escritor en la concepción hiperrealista y monumental que prevalece aún fuera de la lengua y es relegada a un museo por la era post-utópica del mundo hispano.

Del hiperrealismo a la intimidad

¿Dónde buscar entonces la actualidad, es decir, aquello que nos habla en un volumen y desde una posición que, en lugar de lo altisonante, opta por la conversación, la mediavoz, el secreto? ¿Dónde localizar aquello que actualmente nos parecería genuinamente trans-histórico en Neruda aun cuando sepamos que el tiempo llegará también a fecharlo?

La poesía de Neruda es también hospitalaria para otra visión que la actualiza y la convierte en visionaria de aquello que Lezama Lima cultivaba como “la indirección de la flecha”. Es precisamente en los textos tempranos y en *Memorial de Isla Negra* donde quien habla conjetura dudas acerca de sí mismo y se convierte en alguien que, desdoblado, critica su propio derecho a la escritura y al testimonio. En ese movimiento produce la posibilidad de una interlocución cuya función fundamental radica en la fundación de su propio derecho a repetir lo insoluble:

*Sucede que me canso de ser hombre
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.*

dice en “Walking Around”(p. 97)¹¹. Este personaje que navega en lo urbano en la comprensión de que su cuerpo condenado a la historia, al consumo de ropa, y a sus propios miembros (“*Sucede que me canso de mis pies y de mis uñas*”) es un exiliado de la condición humana que pone en cuestionamiento su propio lugar. Es como un cisne de fieltro, no el cisne de los modernistas rubendarianos ni de los simbolistas franceses sino un pájaro desprestigiado por el comercio y la contingencia del material de origen.

La ciudad entra a la literatura latinoamericana con el poder de invocar el deterioro físico y moral, la separación del mundo natural y una frivolidad barata, muchas veces amenazadora. Oficinas, obligaciones, ro-

¹¹ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1933], Bruguera, 1980. La paginación corresponde a la edición de Bruguera.

pas son vistas como trampas en la cual uno se pierde y dispersa. Con “Walking Around” Neruda contribuye a fundar esta tradición en la cual las narraciones de Roberto Arlt se destacan por el desencanto con que se enfrentan los atisbos de la vida ciudadana. “*Por eso el día lunes arde como el petróleo/ cuando me ve llegar con cara de cárcel*” (p. 97) confiesa a los lectores para compartir la visión del testigo agredido, arrebatado de una hipotética naturaleza. El inventario del poema incluye pájaros color de azufre, dentaduras olvidadas en una cafetera, intestinos colgantes, venenos. Es una lista que quiere iniciarnos en el asco, en la ciudad-náusea.

Quien así se pasea es necesariamente un solitario, muy distinto del de la voz gregaria que proliferará más tarde en encomios al mundo natural, los trabajadores, la belleza de la mujer, la potencia masculina y la esperanza en un mundo mejor. La autodefinición de quien habla en esta primera etapa de Neruda rehúye la altisonancia y favorece el resentimiento, el repliegue en algo que es tangencialmente afín al asco. Por eso dice en “Sabor” que “*mis criaturas nacen de un largo rechazo: / ay, con un solo alcohol puedo despedir este día*” (p. 18) y el caballero solo del poema así titulado está asediado por seres que atentan contra cualquier sensación de bienestar:

*como un collar de palpitantes ostras sexuales/
rodean mi existencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma.
como conspiradores en traje de dormitorio. (P. 59)*

A través de *Residencia en la Tierra* entramos en un terreno oscuro e inseguro donde el poeta vulnerable e incómodo, se piensa como opuesto a cualquier definición triunfalista de su papel en la cultura y en el mundo. Los objetos nombrados en este poemario tienen peso y exigencias de pasar a la página. Son materiales de insomnio, pérdida de una tranquilidad hipotética y caída en la confusión. “Arte Poética” habla de ellos en estos términos:

*las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso. (P. 38).*

La poética de la desazón con que se inicia la obra de Neruda es fundamentalmente íntima porque apela a las heridas innombrables del lector, favorece la confidencia y deja de lado la posibilidad de que quien

produce el texto tenga afán de controlar sentidos. Se trata, por el contrario, de desplegar las condiciones del autorazgo en tanto dificultad y pérdida.

“¿Quién fui? ¿Qué fui? ¿Qué fuimos?” se pregunta en el poema “El Niño Perdido” de *Memorial de Isla Negra* (p. 274)¹². Y la respuesta nos conduce nuevamente a la ciudad que desencanta con “rostros crueles que midieron mi luz y mi estatura” y hasta el amor se deja de lado como una variante de la autocontemplación que recuerda al “Ritual de mis piernas” en otra clave. Aquí en vez del deleite en el propio cuerpo se denuncia a “mujeres que en mí se buscaron/como si en mí se hubieran perdido” (p. 275).

Neruda se recupera a sí mismo perdiéndose. Reconocemos su voz en la dispersión y la desconfianza. Paradójicamente se recompone y actualiza cuando asegura en “La verdad” que: “No soy rector de nada, no dirijo/ y por eso atesoro/las equivocaciones de mi canto” (p. 314).

A la medida del tembladeral, apartado ya de las seguridades que lo fechan, Neruda desde un espacio que acaso sea anacrónico en su pureza —el de la poesía— nos invita a contemplarlo en la intimidad del trastabilleo y los caminos equivocados. Reduce así la escala y la artificialidad de lo hiperreal para favorecer el secreteo y la confesión que nos lo acerca y actualiza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragon, Louis: *Le Creve-Coeur: Le Nouveau Creve-Coeur*. París: Gallimard 1999.
- Fernández, Macedonio: *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Fernández, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- Huidobro, Vicente: *Altazor* [1931]. Madrid: Cátedra, 1981).
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1933]. Madrid: Bruguera, 1980.
- Neruda, Pablo: *Odas Elementales* [1954, Buenos Aires, Losada]. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento* [1954, Santiago, Nascimento.] Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Neruda, Pablo: *Memorial de Isla Negra*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Péret, Benjamin: “Le Déshonneur des Poètes”. En sus *Oeuvres Completes*. (París: Corti, 1995). □

¹² Neruda, Pablo: *Memorial de Isla Negra*, 1964.