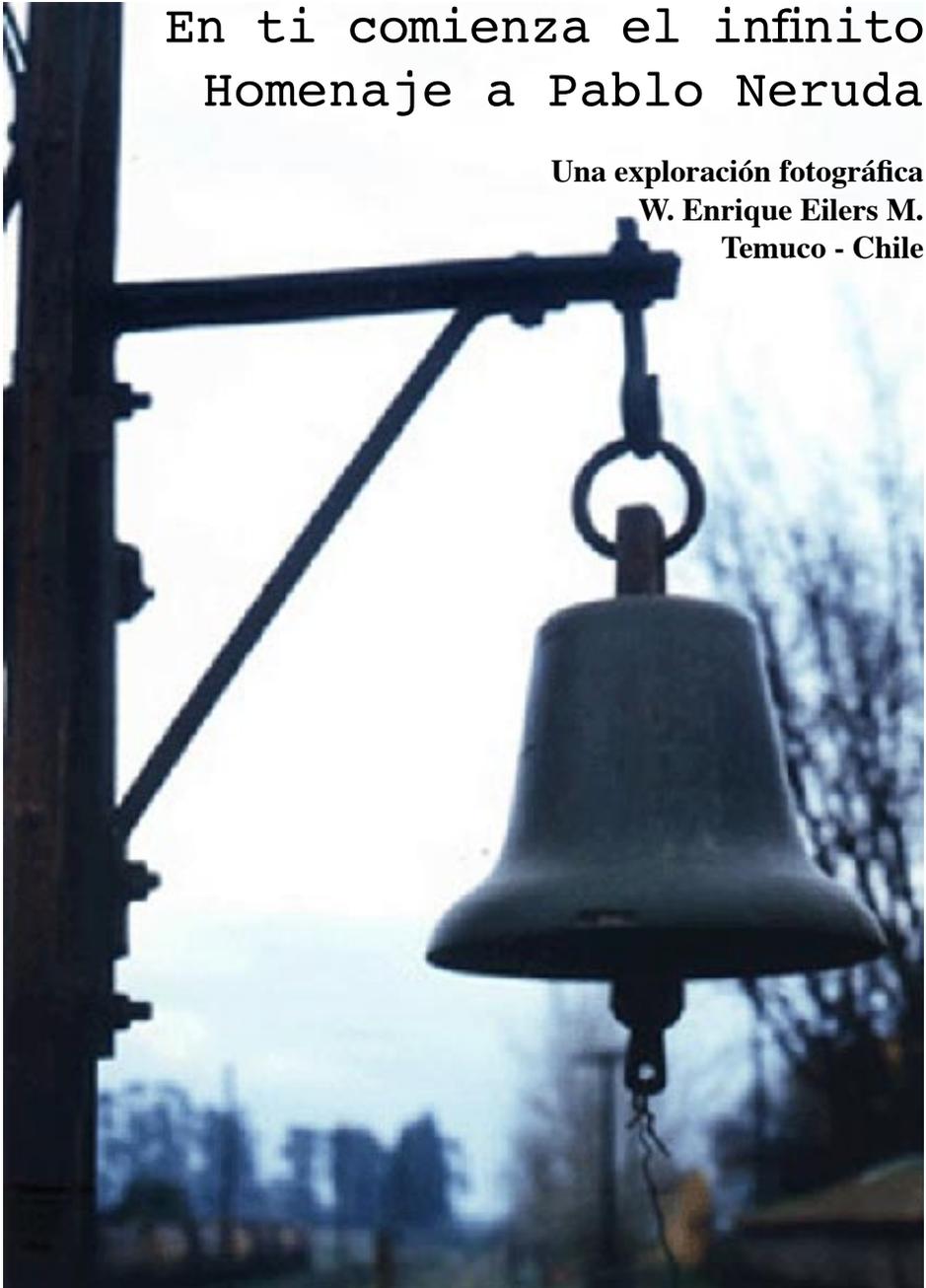


En ti comienza el infinito
Homenaje a Pablo Neruda

Una exploración fotográfica
W. Enrique Eilers M.
Temuco - Chile





**En memoria de Yosuke Kuramochi,
gran maestro y amigo**

A MANERA DE COMIENZO

T



Tomar una fotografía es un riesgo. A veces nada de lo que se vio aparece en la muestra. Crees representar la realidad, y la realidad es otra. Y te llenas de dudas e impotencia. Recurre entonces a lo que dijo un gran maestro, el conocido burilista holandés Maurice Escher al referirse a sus grabados: "...todos fracasan, todos. Porque busco un sueño imposible". Si eso lo planteaba un artista de la talla de Escher, ¿qué podría decir un modesto fotógrafo de estas tierras?

He aquí un fotógrafo de provincia que hoy corre un riesgo mayor que tomar una fotografía: romper el silencio. Compartir con otros, con amigos y con distantes, con los que saben más y son muchos los que creen saberlo todo (y son ninguno)... compartir con los que tienen el corazón abierto y los duros de corazón aquello, que debiera guardarse. Pero a veces parece que llega el momento de hablar o escribir y hoy, que Pablo Neruda ya está vivo 100 años quisiera contar algo sobre **En ti comienza el infinito**, ese trabajo que vio la luz en 1990.

EL INICIO. 1.



En Julio de 1990, a día 12 había un suave sol que iluminaba la plaza de Quepe -uno de aquellos lugares en el mundo de cuya fecha de nacimiento no hay recuerdo. Un sol, unas luces que producen atmósferas soñadas para levantar la cámara y retener en el negativo la impresión que ya quedó grabada en el alma. Se abre la tenue capa brumosa y la luz del mediodía golpea con fuerza los rostros de cien niños y los vehículos oficiales que doblan en la esquina de la plaza del pueblo. Don Julio Cisternas, Secretario Regional Ministerial de Gobierno encabeza un grupo de personeros del Gobierno Regional. Sólo el Alcalde de Freire -dueño de casa- se hace esperar. Entramos al Salón Parroquial. Pienso que es un momento importante: el instante exacto en que culmina una aventura (el proceso de creación y montaje) y se inicia otra: el llevar esta muestra a la mayor cantidad de gente posible.

Presenta la exposición don Julio Cisternas, haciendo hincapié en la necesidad de descentralizar el quehacer cultural. Terminado el acto nos dirigimos a la pequeña Biblioteca Municipal y desde ese momento **En ti comienza el infinito -un homenaje a Pablo Neruda-** ha sido vista por más de 60.000 personas, especialmente de la IX Región. 100 fotografías, repartidas en 3 unidades visuales pasaron por pequeños lugares, escuelas rurales, ámbitos universitarios, bibliotecas públicas...



2. El ulular de una sirena se superpone a la voz de Alberto Cortéz y por la sala, corre un escalofrío que se siente. ¿Son las palabras del cantante en su «Carta a Pablo» o el perturbador sonido de la sirena del mediodía lo que detona en el alma de los presentes el recuerdo de oscuros tiempos?

Es mediodía en Villarrica y en presencia del Señor Alcalde, don Erwin Gudenschwager y de la señora Millaray Concha, Coordinadora Regional de Bibliotecas Públicas, se está iniciando el acto inaugural de la 2ª Unidad de **En ti comienza el infinito**. A mi lado la señora Oriana Espinoza R., co-gestora del trabajo que pocos días antes iniciara su itinerancia en Quepe.

Anfitriona de la reunión e incansable colaboradora en el proceso de montaje, la poetisa y directora de la Biblioteca Pública Municipal de Villarrica, señora Ivonne Ramírez. Recuerdo la voz sensitiva y poderosa de Oriana Espinoza leyendo a Neruda y las palabras gentiles de presentación de la sra. Millaray Concha.

En ti comienza el infinito inicia su viajar con el patrocinio de la Secretaría Regional de Gobierno y la Coordinación Regional de Bibliotecas Públicas.



3. Agosto 1990. En el Hall Central de la Universidad de La Frontera se escucha la voz del doctor Hugo Carrasco. En una presentación -cuidadosa y cariñosamente preparada- hace la justa relación entre texto e imágenes. Sus palabras no sólo quedan guardadas en el archivo de este trabajo. Atesoradas están en un rincón del corazón. Así parte en el invierno del 1990 el primer esfuerzo fotográfico para rescatar la memoria de Neruda después de los tiempos del ostracismo.

EL PROCESO.

Para hablar de **En ti comienza el infinito** hay que retroceder muchos años. A aquellos tiempos de los 15 años -aquel momento sublime que se sintetiza en el poema «Momotombo» con las palabras «...yo tenía quince años y una estrella en la mano...» o talvez un poco más adelante, con una Agfa Silette de 35 mm. colgada del hombro y un texto de Neruda en la mano, caminando por el viejo Pedagógico de la Universidad de Chile.

Tengo la sensación que nunca he dejado de leer a Neruda aún cuando no siempre lo estoy leyendo... pero algo de su magnética presencia tocó fuertemente mi vida. Con mis ojos provincianos y mis 18 años lo veía, a veces con una roja manta de cacique, a veces con chaqueta burdeos de cuero y su infaltable gorra en la mítica Feria del Libro en el Parque Diana, en la avenida O'Higgins, cerca de Ahumada en Santiago de Chile. Y era la noche, ya cerca de la hora del cierre. También lo encontré en Temuco, en la Plaza de Armas rodeado de gente, sentado en la esquina de Claro Solar con Bulnes, en el paisaje urbano armonioso del Temuco anterior al Terremoto de 1960. Lo escuché en la Biblioteca Pública Municipal (El edificio más hermoso de Temuco como nos decía su director, don Galo Sepúlveda) y a la salida, rodeado de jóvenes pidiéndole un autógrafo. Le paso un libro abierto. Lo mira, me mira a los ojos y dice: «es una hermosa edición. ¿A quién se lo dedico?»

Sí, mi más hermoso libro, con el que había iniciado lo que llamaba «mi biblioteca de adulto», de rojas tapas, se iba con una dedicatoria de Neruda: El «Canto General» se había transformado en un tesoro. Y como sucede con los tesoros, desapareció.

Nunca fotografié a Neruda. ¿El pudor del que tiene conciencia que fijar una imagen en el material sensible es congelar un instante efímero que tal vez no sea capaz de representar la verdad profunda del personaje?

A menudo he reflexionado sobre el tema, y siempre he llegado a la misma conclusión: junto al problema ético que representa el puro y simple acto de obtener, sigue latente el problema mayor, aquel, justamente que hace que resulte tan difícil lograr la llamada objetividad frente al sujeto fotográfico.



Es válido entonces preguntarse si la llamada «representación de la realidad» no es más (ni menos) que el atisbo que se tiene de «momentos del alma», fugaces y etéreos instantes que, a veces, pueden plasmarse en una imagen fotográfica. Y entonces resulta que con esa imagen más se está informando sobre sí mismo que sobre el sujeto fotografiado.

Visto así, la “mirada lúcida” a la que se refiere Roland Barthes más está relacionada con la mirada interior, es decir, con los niveles de profundidad del que mira (y por lo tanto «ve»), que con el proceso mecánico de la entrada de los rayos luminosos que van de los objetos iluminados a los aparatos nerviosos terminales.*



Ese acto de «profunda soledad en que sólo se encuentran el sujeto fotográfico, la cámara y el fotógrafo» (Vladimir Sanchez - 1985) estará siempre, irremediamente determinado por el hecho que nunca el fotógrafo será capaz de reproducir la realidad. A lo más, representarla. Representación que no sólo estará sujeta a la percepción que el fotógrafo logra tener de la realidad según ese particular modo de realizar ese «constructo mental» que es el percibir (Rock), sino que también a las limitaciones que el instrumento tiene para transformar esta percepción -y más bien, quisiera insistir en «mirada interna»- de su sujeto en imagen fotográfica, como lo son el tipo de óptica y lente, tipo de película, sensibilidad de la misma, distancia al sujeto, etc.

* Proceso de ingreso de la información luminosa al cerebro.

Para que los rayos luminosos puedan ir de los objetos iluminados a los aparatos nerviosos terminales destinados a recogerlos, deben atravesar la córnea que forma parte de la pared del ojo y luego al humor acuoso que está contenido detrás de las cámaras del ojo; y cristalino y detrás de éste el cuerpo vitreo. Las impresiones luminosas llegan así finalmente a la retina, que es la túnica interna del ojo (una membrana nerviosa cuya función es recibir estas impresiones luminosas y transmitir las al nervio óptico, el cual –a su vez– las transmite al cerebro.

Tratado de Anatomía Humana, L. Tastut, S. Latarjet, Salvat ediciones.

Estos son los problemas que impiden que una fotografía sea capaz de reproducir lo que habitualmente llamamos “la realidad”.

METODOLOGIA DE TRABAJO. Cuando a fines de los ochenta pensé en rescatar a través de la fotografía el olvido al que se había llevado a Neruda fueron varias las interrogantes que hubo que resolver y que podrían resumirse en las 3 preguntas básicas: «¿Qué, por qué o para qué y cómo? realizar el trabajo. ¿Era Neruda? ¿Su espíritu que emerge en su poesía? ¿Un testimonio documental?

Frente al ¿para qué? era más fácil la respuesta: Divulgar la poesía del Gran Olvidado.

El cómo se derivaba de los recursos instrumentales y económicos con los que podía contar.

Opté, en definitiva por una lectura de obras de Neruda que me permitiesen encontrar textos que dieran motivo para una exploración fotográfica. Así, en sus resultados finales la más alta mayoría de las fotografías expuestas fueron producto de trabajo de campo y sólo algunas de ellas se obtuvieron de los archivos del autor. Fue en esta etapa de lectura donde recibí un fuerte y sistemático apoyo de la Sra. Oriana Espinoza, quien dedicó largas horas a la lectura del poeta.



El fotografiar –que es el auténtico proceso creativo– es difícil de describir y cobra, en el fondo, poco sentido para el espectador. Los viajes, el calor o el frío que hay que soportar a veces, la lluvia que amenaza tu cámara, las horas de espera para que se produzca una cierta atmósfera, el retornar una, dos, tres, cuatro veces para repetir una misma toma, la exigencia de reflejos instantáneos o el tema se te va, las dudas –en fin– en ese terrible momento de soledad ¿algún significado pueden

tener para el espectador que con respeto a veces, las más con superficialidad pasan frente a la obra limpiamente montada?



Esa, un poco manoseada definición –un fotógrafo es un señor que ve más– tal vez alguna verdad encierra. El tema lo expresa bellamente ese artista que fuera maestro de vida: Yosuke Kuramochi (ver Carta a Enrique Eilers).

Por eso resulta tan doloroso que todavía hoy haya personas vinculadas al mundo del arte –incluso ocupando sitios de responsabilidad– que no sean capaces de comprender que el trabajo creativo del fotógrafo pasa por los mismos sufrimientos y procesos que el de cualquier otra manifestación creativa.

En definitiva, para realizar el trabajo fotográfico, se consideraron dos alternativas: buscar imágenes que describieran el texto y fotografiar situaciones que intentaran interpretar las palabras del poeta. Las fotografías se obtuvieron con cámaras de 35 mm., en especial con lentes de 50 mm. En algunos casos se usó teleobjetivo o teleconverter.

Ninguna de las fotografías fue sometida a manipulaciones especiales de laboratorio (superposición de negativos, oscurecimiento de áreas, etc.) y desde ese punto de vista puede hablarse de fotografía tradicional.

El proceso creativo -si podemos hablar de él- se realizó en cámara, en el momento de fijar la imagen del sujeto fotográfico en la película sensible.

De lo que a lo largo de todo el proceso se tuvo conciencia fue de las palabras habladas o escritas de Yosuke Kuramochi con quien se compartió parte de la vida hablando de fotografía.



Leer y releer los textos seleccionados de Neruda permitieron confirmar que este poeta del amor lo manifestaba a lo menos en los siguientes ámbitos: el amor por la patria, por la naturaleza, por la mujer y el amor y por los seres humanos como cuerpo social. Hago referencia exclusivamente al material seleccionado y esta clasificación necesariamente incompleta no tiene otro valor que el servir como método de trabajo para la exploración fotográfica.

Ya con la información en las manos se revisó material de archivo y se utilizó, como se señalara más arriba, una muy pequeña parte para el montaje final.

La mayor parte corresponde, entonces, a ese “silencioso y solitario trabajo” (Dr. Vladimir Sánchez) que es el encontrarse con el sujeto fotográfico.

EL MONTAJE.

Sobre una muy modesta cartulina duplex blanca de 50 x 60 cms. se presentaron los trabajos en tamaños que fluctuaban entre los 20 x 27 y los 30 x 45 cms.



La cantidad de fotografías tomadas permitió organizar tres unidades visuales con el propósito de poder presentar la serie simultáneamente en lugares diferentes.

Las fotografías para cada serie fueron elegidas de tal forma que en todas se cumpliera el objetivo central del trabajo: hacer una presentación didáctica para los tantos seres humanos a los que se le vedó la lectura de nuestro Premio Nobel y con ello cumplir con el deber de llevar estas imágenes a la mayor cantidad de personas y estimularlas a leer su poesía.

REFLEXION FINAL. Rodeado de ampliaciones y negativos de lo que se salvó después de 14 años de itinerancia... hojeando, de los libros, los más amados y preparando esta segunda itinerancia en el Centenario de Neruda, me pregunto por el sentido de estos esfuerzos y como lo mencioné en Julio del invierno pasado, el fotografiar es un trabajo egoísta. El pintor, el escultor, el poeta... la mayor parte de las personas que realizan un trabajo creativo pueden estar acompañados o están cerca de sus seres queridos. El fotógrafo no. Deja al ser que ama, solo. Por eso es egoísta.

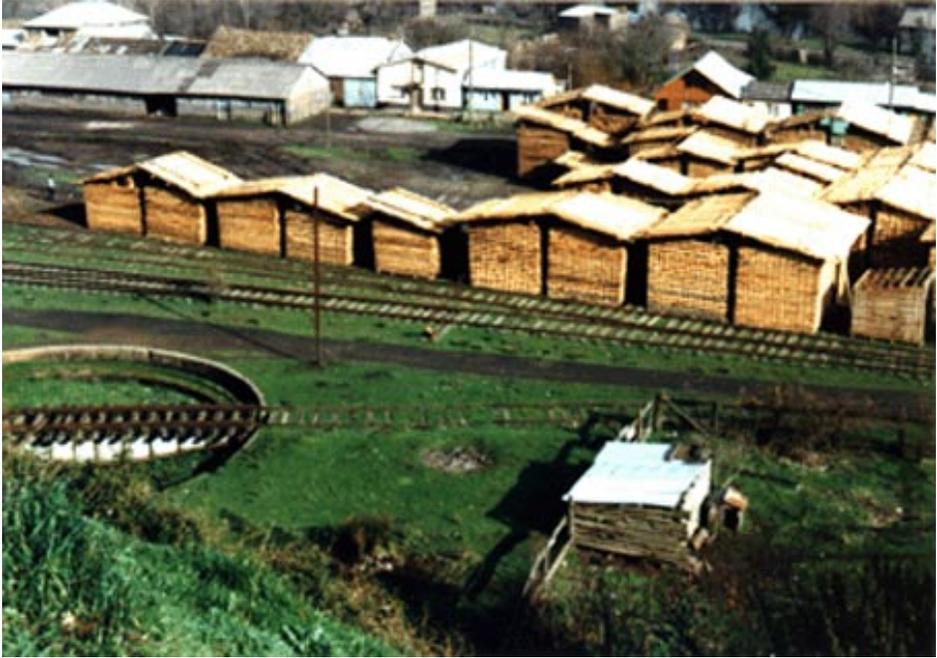
Es cierto. Sigo un llamado: eso es vocación y tal vez entregar estas vivencias, estas imágenes a otros puede tener para algunos algún significado. Pero es cierto. Hay un rocío que refresca mi vida... y debo pedir perdón.

Y en definitiva toda esta locura y esfuerzo de vida ¿para qué? Tal vez sólo para transformar las palabras de Neruda con las que cierro esta exposición, en vida



*y adiós,
hasta más tarde:
hasta más pronto:
hasta que todo
sea
y sea canto.*

PABLO NERUDA
Odas de Todo el Mundo
Tercer Libro de las Odas



 Mi infancia recorrió las estaciones: entre
 los rieles, los castillos de madera reciente,
 la casa sin ciudad, apenas protegida
 por reses y manzanos de perfume indecible
 fui yo, delgado niño cuya pálida forma
se impregnaba de bosques vacíos y bodegas.

Pablo Novada

La Frontera
Canto General



Hay algo más triste en el mundo
que un tren inmóvil en la lluvia?

Pablo Neruda

III

Libro de las Preguntas



Por qué no dar una medalla
a la primera hoja de oro?

Pablo Novuda

Libro de las Preguntas



Estrella de los pobres,
hada madrina
envuelta en delicado
papel, sales del suelo,
eterna, intacta, pura
como semilla de astro,
y al cortarte
el cuchillo en la cocina
sube la única lágrima
sin pena.

Pablo Neruda

Oda a la Cebolla
Odas Elementales



Nunca
volvieron de este viaje.
Ni un solo dedo de hombre,
ni un solo pie desnudo.

Es poca muerte quince
pescadores
para el terrible
océano
de Chile...

Pablo Neruda

Oda al Barco Pesquero
Tercer Libro de las Odas



Nunca navegó
nadie
como en tu barco:
el día transparente
no tuvo
embarcación ninguna
como
ese mínimo
pétalo
de vidrio
que aprisionó
tus formas
de rocío...

Pablo Neruda

Oda al Buque en la Botella
Tercer Libro de las Odas



Otra vez, otras mil vez
retorno
al Sur y voy viajando
la larga línea dura...
...Irse el volver cuando
sólo la lluvia,
sólo la lluvia espera.
Y ya no hay puerta, ya

Pablo Neruda

Escrito en el Tren
cerca de Cautín, en 1958
Navegaciones y Regresos



Todos los viejos
llevan
en los ojos
un niño,
y los niños
a veces
nos observan
como ancianos profundos.

Pablo Neruda

Oda a la Edad

Tercer Libro de las Odas



Así, pues,
en tus manos
deposito
este atado
de flores y herraduras
y adiós,
hasta más tarde:
hasta más pronto:
hasta que todo
sea
y sea canto.

Pablo Neruda

Odas de Todo el Mundo
Tercer Libro de las Odas



FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE
EN TI COMIENZA EL INFINITO
 HOMENAJE A PABLO NERUDA

CARTA A ENRIQUE EILERS

Enrique se llama el personaje del inmortal libro de Amicis "Corazón", y del corazón del hombre surge - como del corazón de Dios la creación - el amor a lo bello de la naturaleza y del otro, que son, un asomo tan leve y esfumado de la belleza divina.

Pues, a mi me parece, que el Enrique que trato de encuadrar con mi palabra, aunque desenfocado, porque ningún hombre cabe en la palabra o la mirada humana, tiene algo que ver con el corazón y la belleza.

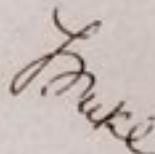
La poesía está en todo lugar, lo difícil es alfabetizarse para comprender su lenguaje, en la flor, en el árbol, en la casa; en un ángulo preciso en que el paisaje esconde una pequeña sombra de la divinidad.

Sucede que Enrique Eilers ha estado aprendiendo, año tras año, dejando vida y sueños sostenidos en el trípode de su dignidad de hombre - cosa rara, "rara avis" y esa pupila latente, con la que nos recoge esa parte de nosotros que no reconocemos o que hemos olvidado. Ese hombre que está en las cosas y en el propio rostro de otros hombres, que nosotros hemos observado. Su intento de corregir esa imagen deformada de nosotros es un acto de una épica moderna, en el que este caballero, desgreñado y con esa aura de locura que reconozco como propia, realiza, contra el viento de nuestras ignorancias y contra la lluvia de nuestras liviandades.

Hay que limpiarse los ojos con el llanto por nuestro olvido sistemático del arte que es sangre de nuestra sangre y espíritu de nuestro espíritu, para mirar estas fotografías ¡qué digo! estos poemas en código de imágenes, fijas ahí.

Creo, Enrique, compañero, que recuerdo vivamente a Amicis porque en la infancia empieza el aprendizaje del corazón del hombre. ¿Y qué somos en nuestros hombres que hemos sido, sino una sucesión de instantáneas que requieren de nuestro valor y nuestro arte para leer en ellos el futuro?

Te aprecia,



Yosuke Kuramochi O.

Lecturas de obras póstumas de Pablo Neruda

Eugenia Toledo Renner
Seattle, Washington

Varios eruditos que han ya abordado la llamada obra póstuma de Pablo Neruda, han discutido un pequeño problema relacionado con el orden de publicación de las ocho obras que la componen. Esto a causa de que el poeta tenía en mente publicarlas en un orden diferente al que han aparecido a luz. Este detalle ha representado un obstáculo para los que han analizado las obras como un todo. Se consideran incompletas, no terminadas o no ajustadas al gusto de su autor, por falta de tiempo.

Nunca podremos saber a ciencia cierta si son obras producto de la enfermedad del poeta y su deterioro físico, o producto de las circunstancias socio-políticas de esos tiempos, o si son producto de ambas cosas. Sin embargo, se pueden hacer algunas observaciones amplias y generales acerca de esta poesía como suposiciones relacionadas con los temas tratados, el modo, y el lenguaje. Sin olvidar que incluso la calidad es diferente si se la compara a sus grandes composiciones. Son obras transparentes y cortas, legado del momento personal del poeta que viajó o se transportó de un lugar a otro hasta sus últimos días.

La poesía que va de 1958 al libro GEOGRAFIA INFRUCTUOSA ha sido tildada de “otoñal”, para comenzar una fase o estación invernal, como lo apunta en el título su libro JARDIN DE INVIERNO. Neruda empieza a orientarse hacia un futuro que significaba una inminente muerte, dejando decantar el pasado. Pero, su actitud no es de estatismo o sorpresa o pánico, sino de preparación a este último suceso importante de su vida, analizando, transportándose, creando pequeñas obras dramáticas, y finalmente, diciendo “adiós”, entregando su testamento al pueblo chileno en su estilo inconfundible.

Las traducciones de las obras de Neruda han estado proliferando en estos últimos diez o veinte años a paso rápido, en muchos confines de la

tierra, pero en especial en Estados Unidos. Todas difieren en su interpretación de los poemas, según sea mayor o menor el conocimiento de la vida y naturaleza chilena, y la visión de Neruda, en general, por parte del traductor, como también de su conocimiento de la lengua castellana. Por ello, mi intención no es entregar una crítica de traducciones hechas, sino abordar para el público en general, algunas cosas que ya se han dicho, más un acercamiento personal, con el objeto de leer en forma más acertada el “invierno” del que hablan los críticos del poeta.

Siete libros se han publicado en el Estado de Washington de su obra póstuma, por Copper Canyon Press, Port Townsend, en forma bilingüe; seis traducidos por un profesor local, el Sr. William O’Daly. Como no concuerdo con sus traducciones en la mayoría de los casos, me centro en la temática de los libros. Pablo Neruda ha llegado a ser un poeta para todos, se ha ido simplificando su obra, extendiéndose para alcanzar a muchos niveles de públicos, despolitizándolo, conectándolo a movimientos “New Age” y haciendo de su obra, con significado, una mera lectura de placer. Está llegando nuestro poeta a ser parte del mercado mundial como otra exportación de Chile al mundo, y de esta manera alcanzando, alturas de constructor de mundos ideales y románticos, quizás al estilo de John Burroughs a veces, o de David Thoreau. Películas de Hollywood insertan sus poemas en los monólogos de sus héroes; se componen obras de ballet, basadas en sus escritos; se crean obras de teatro para niños con sus odas, como es el caso del grupo Tierra del Fuego en Seattle que usa “shadow puppets”; se hacen representaciones dramáticas de los versos de “El Libro de las Preguntas”, y se construyen “artefactos” artísticos a partir de los objetos de las odas, poniéndoselos a la venta, como arte útil, con su nombre.

Los libros tratados a continuación serán seis publicados por Copper Canyon Press, con títulos en Inglés: STILL ANOTHER DAY (“Aún”), THE SEPARATE ROSE (“La Rosa Separada”), WINTER GARDEN y THE SEA AND THE BELLS (“Jardín de Invierno” y “El mar y las campanas”), THE YELLOW HEART (“El Corazón Amarillo”) y THE BOOK OF QUESTIONS (“El Libro de las Preguntas”).

AÚN

AÚN apareció en USA, traducido por William O’Daly en 1984, con el título “Still Another Day”. La palabra “aún” en español se traduce “and yet” en inglés, significando una adición, unos días más, un agregado al tiempo que el poeta tiene contado. Según O’Daly este libro fue redactado como una despedida, en dos días en el mes de julio de 1969. Según Volodia Teitelboim, Neruda empieza a escribir sus adioses tempranamente, en 1962.

El texto AÚN es un recuento personal de un “yo poético” cargado de memorias, de una pizca de dudas y de varias pinceladas melancólicas por la partida inminente a la que se enfrenta el poeta. Haciendo un último y corto peregrinaje por algunos queridos recintos de su tierra, repasa los bosques, las casas, la tierra, y los amores cotidianos y domésticos de los hombres. Al mismo tiempo, esta mirada hacia el pasado, toca puntos históricos, especialmente al referirse al sur de Chile. Con la lectura de este libro queda la convicción de que este regreso es el deseo del poeta de no desaparecer, de “quedarse”. El pasado sigue en el futuro, la opción de fondo es aquí, su “campana”, es decir, la poesía que lo agrupa todo.

En un lenguaje parecido a respiración entrecortada y en suspenso, Neruda recorre algunos lugares y pueblos, empezando en la Araucanía o la Frontera y la lluvia de Temuco, la ciudad que lo vio crecer y criarse desde infante a adolescente:

*Temuco, corazón de agua,
patrimonio del digital:
antaño tu casa arbórea
fueron cuna y campana
de mi canto y fortaleza
de mi soledad.*

Expresa aquí que sus primeros poemas y la compañera de su soledad de adolescente fue Temuco, la primera campana. Y siguiendo este pensamiento continúa el desarrollo del libro elaborando un discurso que abarca una mención de los araucanos guerreros (Poema V), un retrato del poeta español Ercilla diciendo que “navegó los caminos del sur” y “solo nos descubrió a nosotros” (Poema IV); a los españoles conquistadores y, por último, a todos, incluyéndose él mismo, los que poco a poco hemos ido inevitablemente terminando aquella tierra y sus moradores, cuando escribe “los ladrones éramos nosotros” (Poema V), con un dejo de mea culpa moderno.

Extendiéndose más al sur, recalca en Osorno y escribe un atractivo e importante poema, un canon poético, al volcán Osorno, el piñan, símbolo mapuche (Poema XII) que es una perfecta identificación de su persona. El volcán estará siempre presente en su vida, lo llevará prácticamente con él y en él, y en los momentos más difíciles de enfrentar sus problemas expresivos, es el volcán que le ofrece sus secretos. La influencia del mundo natural, el ardor y la pasión interior del poeta, juntos, se hicieron y enfrentaron la creación; “a donde fui conmigo/fui contigo”;

“con mi volcán a cuestras, /con mi nieve, /con fuego austral y noche calcinada, /con lenguas de volcán, /con lava lenta...”, “me siguió por toda la existencia...” En otras palabras, como ha dicho, Foucault, el lenguaje mismo es objeto de conocimiento del mundo y sus cosas...

Enseguida el poeta se mueve hacia el norte y llega hasta Antofagasta, a la pampa norteña y a las costas para asentarse en Isla Negra. Toma diferentes posturas, vuelve a ser un niño jugando con manzanas, o un viejo vagabundo; se siente mar, ola, piedra, río, y manzana. El movimiento y la dinámica del libro congregan las geografías favoritas de sus poesías. Y continúa cantando la historia del pueblo chileno (Poemas XIII y XIV), nombrando sus cosas típicas, su naturaleza, nombrándola, amándola y despidiéndose (Poema XV).

La muerte es un acto solitario inevitable. Los efectos devastadores de las enfermedades indican que se debe hacer algo con todo lo que hemos incorporado a nuestras vidas, antes de partir. O lo que no hemos incorporado o resuelto. A veces la palabra más expresiva es el silencio. El término “silencio” forma alianzas con las imágenes de los poemas para establecer su proposición. Otro recurso es hablar sobre otras cosas u otros seres queridos, lugares o tiempos pasados escuetamente o simbólicamente, dejando mucho a la participación del lector que debe llenar los vacíos.

Neruda en el Poema XIII, por ejemplo, nos habla de Pedro, que según se lea el texto, este personaje lírico podría ser él mismo, dirigiéndose poéticamente al hombre de la tierra, de los surcos, de la agricultura y de la madera. Algo similar a aquel poema “La tierra se llama Juan” de CANTO GENERAL: “Crece el hombre con todo lo que crece/ y se acrecienta Pedro con su río,/ con el árbol que sube sin hablar/ y por eso mi palabra crece/ y crece:/ viene de aquel silencio con raíces.”

En realidad, desde una perspectiva existencial, tanto la muerte como el silencio del poeta se descartan mutuamente. Sólo queda la huella, el perfume de una presencia, una ola que entra a tierra, se retira y vuelve, un día tras otro día, un día más, etc.; lo retenido en un momento para ser examinado y recontado apresuradamente en este libro, al ser releído, como tantos otros de sus libros, vuelve a hacerlo surgir, vuelve a erupcionar como el Osorno, y la lava corre lenta...pero hablando del acto de la escritura. Y es en este nivel en el que podemos entender las contradicciones que el poeta nos dice en el último poema:

*Vivo con el océano intratable
Y me cuesta mucho el silencio.
Me muero con cada ola cada día.
Me muero con cada día en cada ola.*

AÚN no es un texto que se puede considerar aislado de sus otros libros póstumos; es palabra testamentaria y fruto del impulso interior del poeta de dejar en claro que se va, pero que aún así continuará estando presente.

LA ROSA SEPARADA

LA ROSA SEPARADA es un libro que escribió Neruda al visitar Isla de Pascua en 1971. William O'Daly lo traduce con el título "The Separate Rose" y es publicado en el Estado de Washington en edición bilingüe, en 1985, primera edición.

Este es un tributo poético a uno de los lugares más remotos del mundo, al que el poeta fue cuando ya estaba enfermo de cáncer. Su interpretación personal de la isla está mediatizada por las circunstancias históricas de Rapa-Nui, Chile, y el mundo en general.

Neruda nos presenta un trabajo corto, rápido, pero unificado, que captura la complejidad del lugar oponiéndolo a los desafíos de su mundo contemporáneo. Como siempre usa el lenguaje como instrumento provocador, expuesto con exquisitez.

En la composición alternan dos voces, que podrían ser partes de un coro; una voz baja, fuerte y grave, llamada "Los Hombres", y la otra, alta, maternal, redonda, llamada "La Isla". En la primera abundan términos gruesos y masculinos, en tono ronco, con palabras de varias sílabas cargadas de implicaciones críticas, quejas, y disidencia. El viajero—Neruda, que partió en Enero de Chile a la isla—llega cansado a su destino, cansado de todo, y lo dice, suponiendo que lo mismo le ha pasado a muchos viajeros a través de los siglos:

*Somos los mismos y lo mismo frente al tiempo
frente a la soledad: los pobres hombres
que se ganaron la vida y la muerte trabajando
de manera normal o burotrágica... .." (Poema IV)*

"¿Y para qué venimos a la isla?", se pregunta en el Poema XIV.

La segunda parte, "La Isla", es una voz casi femenina, clara y maternal. Los secretos de la isla son revelados en estas composiciones: "esconde, isla, las llaves antiguas bajo los esqueletos..." Toda la estructura del libro se basa en esta oposición.

Han existido grandes obras literarias en todos los tiempos que han nacido

del tema mítico, o de la experiencia común del viaje, tópico muy estudiado por Mircea Eliade, Joseph Campbell y muchos otros. En la realidad, los viajes suelen ser las mejores fuentes de inspiración y de experiencias. En el caso de este libro, Neruda va del presente de la isla a ciertas “instancias en el tiempo” en que el poeta localiza una mitología, un génesis. Se mueve de lo cotidiano a lo divino, ofrece una fórmula mitológica a partir de la Epifanía de la isla. Crea un arco que empieza en el mundo físico actual histórico del poeta y que termina en una fuerte moción del espíritu. El oído detecta (el Viento que es el Creador o Dador de Vida) lo que el ojo no podrá descubrir nunca, ni las manos. En los años de esta visita, todavía no conocían grandes teorías antropológicas y postulaciones relativas con respecto a las civilizaciones de la Isla de Pascua; pero sin embargo, Neruda menciona el trabajo del padre Englert, en el Poema VIII.

“¿ Los gigantes indican a quién? a nadie?” (Poema VIII,) se pregunta. Y meditando la pregunta, nos mueve de lo visual y lo táctil (piedra y costra calcárea) a lo auditivo, a una música interior y pictórica, tormentosa, convulsa, pero creativa. En esta “soledad redonda” como llama a la isla hubo vida una vez. Vida que trabajaba y proliferaba: “Cuando proliferaron los colosos/y erguidos caminaron / hasta poblar la isla de narices de piedra/ y, activos, destinaron descendencia...” (Poema VII). Luego se detecta, se oye, al dios Viento procreando en el “minúsculo ombligo del mundo” sus “hijos de lava”. Toda la descripción que hace el poeta sobre los orígenes de la isla es sin embargo transitoria. El discurso queda truncado, “incompleto”. Es porque existe en estos parajes un misterio indescifrable. El poeta no puede sacarlo a la superficie, porque se trata de una realidad, vital, pero petrificada. En la isla hubo un fin de mundo que no se revela: “Algunos cuerpos no alcanzaron a erguirse:/ sus brazos se quedaron sin forma aún, sellados / en el cráter, durmientes, /acostados aún en la rosa calcárea, /.../ son las larvas de piedra del misterio: / aquí las dejó el viento cuando huyó de la tierra:/ cuando dejó de procrear hijos de lava.” (Poema VII).

La experiencia para Neruda debió tener calidad de mística, religiosa, e imposible de explicar. Los lugares sagrados aumentaron los poderes del poeta, como en su canto a Macchu Pichu, que junto a su imaginación visionaria, nacieron entre la naturaleza volcánica del sur. La pérdida de la Historia de Rapa Nui, según el poeta queda entonces en las manos del futuro, la potencial sublimidad del lugar; con la pérdida de un mundo, otro es ganado. El flash que nos mostró la usurpación y la destrucción del mundo visible en la isla en estas cortas composiciones nerudianas, es reemplazado por un segundo mundo, invisible, profundo e impalpable. Esta es la revelación del poeta y el resultado de su viaje. El canto termina con un “adiós”.

Es difícil vivir dentro del círculo, medita en otro poema. El viajero tiene que volver a las ciudades del continente, al supermercantilismo, a las obligaciones, y a la esquizofrenia del mundo real, dejando atrás la utopía, pero muy bien guardada, “la isla secreta” bien escondida, la “rosa de purificación”, “el ombligo de oro...” (Poema XXIV).

En sus MEMORIAS escribió Neruda que todo poeta social de nuestro tiempo pertenece aún a la casta de sacerdotes antiguos que hacían pacto con la oscuridad, agregando además, que los poetas de “ahora”, de su tiempo, deben interpretar la luz: “y es esta isla en que habitó el Dios Viento/ la única iglesia viva y verdadera: van y vienen las vidas, muriendo y fornicando:/ aquí en la Isla de Pascua donde todo es altar, / donde todo es taller de lo desconocido,/ la mujer amamanta su nueva criatura / sobre las mismas gradas que pisaron sus dioses.” (Poema IX”).

La isla sigue, con sus ojos de piedra, cuestionando el horizonte. Es mejor que permanezca de esta manera, dice Neruda, caso contrario nos ahogáramos en su laguna, la mataríamos...moriría ella amargamente (Poema XXIII). Estas son las últimas palabras, fulminantes, de la sección estructural “Los hombres” en el libro.

JARDÍN DE INVIERNO / EL MAR Y LAS CAMPANAS

Las traducciones de JARDIN DE INVIERNO (“Winter Garden”) y EL MAR Y LAS CAMPANAS (“The Sea and the Bells”) aparecieron traducidas en USA, por William O’Daly, en los años 1986 y 1988, respectivamente. Ambos libros tienen una introducción escrita por el traductor tratando de explicar los temas de las poesías, presentando además una biografía de Neruda, para el lector americano.

Se pueden, en realidad abordar los textos de estos dos libros, a partir de las necesidades de los poemas que los componen. Existe un diálogo en la obra póstuma de Neruda, entre los textos mismos, las cosas que dicen y el silencio. Los signos reales que fueron elementos constitutivos de su mundo poético, por ejemplo, ayudan a esclarecer su conversación entre la ausencia y la distancia.

Un repaso rápido de los conceptos sobre “poesía” y “poeta” que nutrían a Pablo Neruda incorporará claridad a cualquier estudio, según mi punto de vista, aunque bastante se ha dicho sobre ello. Se ha hablado de las influencias modeladoras del Modernismo y Rubén Darío, en los comienzos de su poesía, para distanciarse de alguna manera después, en busca de fuentes y tonos más propios y originales.

Otras posturas se han barajado para definir al poeta, como la un poco estricta de Saúl Yurkievich, quien ha hablado de una intuición, un viaje a lo primordial y de un efluvio de energía que, proveniente de muy abajo, el poeta extrae y hace surgir a la luz. Esto transforma a Neruda en un poeta densamente “terrestre”, territorial y aún más, casi partícipe de una religiosidad primitiva. El poeta se transforma en algo germinal como la Madre-Tierra, cercano a una especie de divinidad. Casualmente en el poema VI de AUN, Neruda escribe: “Perdón si cuando quiero contar mi vida / es tierra lo que cuento.”

De este modo el destino del poeta es una predestinación. El no es cualquier ser humano que pasa por la vida con una vocación o una profesión cualquiera para ganarse la vida normalmente en las oficinas de las ciudades, en el campo, o en la mina. El es lo que llamamos un comunicador, pero de secretos ocultos en la naturaleza y en los objetos naturales que nos rodean. El es un shamán, es decir, una voz que representa a todos: “Yo me llamaba Reyes, Catrileo,/ Arellano, Rodríguez, he olvidado/ mis nombres verdaderos./.../ porque vengo de abajo/ de la tierra” (De EL MAR Y LAS CAMPANAS).

Pero Neruda fue hijo también, y muy consciente, de su tiempo. Fue testigo presencial de los horrores de la Historia en España, Europa, el proceso de la Unión Soviética, la Revolución Cubana, Vietnam, y también los avatares políticos de nuestra propia patria. Todas estas experiencias de primera mano resultarán en una poesía socio-política y militante. Estos presupuestos están ilustrados en sus propios escritos como en “Oda a la Poesía” de ODAS ELEMENTALES, “Canto y fecundación es la Poesía” del discurso BIEN VALE HABER VIVIDO SI EL AMOR ME ACOMPAÑA y “La Poesía es una Insurrección...”, entre muchos otros.

Sin embargo nuestro poeta no se amoldó a una poesía partidista o de pura propaganda; de la misma manera que incluyó a las clases desposeídas o empobrecidas en sus textos poéticos, conoció su propia posición más elevada como poeta y como político en Chile. La base de su militancia se basó primeramente en cantar la dignidad humana y el respeto por todo ser humano. Estos libros que estoy tratando aquí son claros en cuanto al protagonismo que la dignidad del hombre y la libertad tuvieron en su poesía. Aspecto que imposibilita ver el mundo de manera inocente y despolitizada.

El poema “Sangrienta fue toda la tierra del hombre” que aparece en EL MAR Y LAS CAMPANAS es uno de los más bellos poemas anti-bélicos que se han escrito. Evoca la guerra, la sangre derramada en vano, y el olvido de los muertos. El hablante dominado por el sinsentido de la guerra, la venganza, las asechanzas, y la sangre de los hombres que cayeron en campos de batalla, presenta la contradicción:

cubrimos de flores esos campos. “Que artes tenemos para el exterminio/ y que ciencias para extirpar recuerdos!” Por ahí “un vago monumento mentiroso, / a veces una cláusula de bronce...” Este es un poema que debería estar en cada texto de estudio escolar en muchos países...

De esta manera, Neruda demanda conciencia y paz de los hombres, mientras él también abraza estos profundos sentimientos. Su guerra personal está en pleno proceso cuando escribe estos poemas, se siente abrazando la muerte y el silencio que la acompaña. Encuentra en la tierra su redención, el recinto adonde irá y del que nos promete volver. Cada uno hace este viaje solo. El poeta usa el cliché de la naturaleza cíclica para expresar su ida y regreso:

Esta es la hora
de las hojas caídas, trituradas
sobre la tierra, cuando
de ser y de no ser vuelven al fondo
despojándose de oro y de verdura
hasta que son raíces otra vez
y otra vez, demoliéndose y naciendo,
suben a conocer la primavera.
 (“El egoísta” de JARDIN)

Enfermedades, besos desquiciados,
como yedras de iglesia se pegaron
a las ventanas negras de mi vida
y sólo el amor no basta, ni el salvaje
extenso aroma de primavera.
 (“Con Quevedo , en Primavera”)

En estas obras, Neruda considera la naturaleza chilena como el lugar en que sucedió su nacimiento y el que será la cuna de su muerte. La naturaleza se constituye en el recinto donde por fin va a encontrar el reposo.

Es el libro que él mismo ha escrito y sigue escribiendo hasta fundirse en ella. Las palabras, la tinta verde, y el acto de la escritura o la creación aparecen en estos textos incorporándose completamente: “Sería amargo el mundo / en el viaje invernal, en el sinfín / en el crepúsculo deshabitado, / si no me acompañara cada vez / cada siempre, / la sencillez central / de una rama amarilla.” (“Rama” de EL MAR Y LAS CAMPANAS”).

La naturaleza pasa a ser la compañía más deseada en estas circunstancias; la campana silenciosa, rota, como un consuelo religioso, lo acompaña en Isla Negra, junto al silencio. Estos elementos esenciales se revelan en ambos libros, en poemas como “Sucede,” “Otoño,” “Quiero saber si Usted viene conmigo,” y “Vinieron unos argentinos.”

En el poema “Hace tiempo, en un viaje...” de EL MAR Y LAS CAMPANAS penetra el misterio de la naturaleza para explicar su experiencia vital de poeta. Cuenta que una vez, cordillera adentro, descubrió un río. Era el lugar de la vertiente juguetona que empieza a correr y saltar y a abrir la brecha, o el lecho, entre las rocas... poco a poco, dándose existencia, cantando, conociendo la tierra a su paso, caminando noche y día, vertiginosamente, hasta llegar a ser un río amplio, navegable, patriarcal y generoso que morirá impostergablemente en el mar, como decía el poeta español. El río es una metáfora de su ser íntimo y de su destino. El río es temporal y eterno. Transforma el río en un reflejo del sistema de su universo, desde el nacimiento a la realidad actual de su estado, en el momento en que escribe el poema. Las proporciones naturales del río se asocian con su quehacer poético, largo e intenso como su patria, ordenado y salvaje al mismo tiempo, que es su propia identidad y su latido.

El poeta en este punto ha dicho todo, por muchos años, desde niño cuando se descubre en los aguaceros de Temuco, en las calles del Santiago de comienzos de siglo, y desde sus viajes innumerables por el mundo. Si no queda más por decir es la hora de fundirse con su escritura natural:

*“Llega el invierno. Espléndido dictado me dan las lentas hojas vestidas de
silencio y amarillo.
Soy un libro de nieve,
una espaciosa mano, una pradera,
un círculo que espera,
pertenezco a la tierra y a su invierno.”*
(JARDIN DE INVIERNO)

EL CORAZÓN AMARILLO

EL CORAZÓN AMARILLO (“The Yellow Heart”) tiene dos ediciones bilingües, publicadas por Copper Canyon Press en 1990 y 2002, traducidas por William O’Daly, teniendo esta última una extensa introducción de él mismo, escrita en 2001.

Este libro ha sido clasificado como surrealista por la crítica nerudiana, sin olvidar la presencia de los temas de la soledad y la melancolía que Neruda heredó de los modernistas, en particular de Darío, pero que en este libro más que supuestos estéticos constituyen parte del estado psicológico de madurez otoñal en que se encuentra el poeta y que luego entrará en ese invierno histórico-personal del que venimos hablando.

Su postura creacionista en el texto, hablando en términos muy generales, presentan un sinfín de disgregaciones de su ser. Como si el poeta empezara a distanciarse, en un largo adiós, de las cosas y sus seres amados. Los componentes léxicos junto a los tópicos mismos que tratan los poemas, crean imágenes de un viaje interno en fragmentación en este texto. He aquí algunos términos muy usados y escogidos un tanto al azar a través del libro: silencio, ausencia, pavor, espanto, noche negra, maligna, agujero, muerto, moribundo, apagado, inevitable, el fondo, la materia de las horas...etc. Es un libro sobre la Muerte y otras cosas, y las imágenes no pueden ser más claras.

El lenguaje de Pablo Neruda fue siempre muy nutritivo y aún más con el uso enfático de las repeticiones. Su fuerza residió en ello precisamente, en la forma en que narró los temas de sus creaciones. Estructura y palabras fueron diligentemente trabajadas. Su juego con los colores es otro legado del modernismo dariano mezclado con la intensidad de nuestra naturaleza. EL CORAZON AMARILLO es un libro otoñal que precipita los recuerdos y un balance de la vida. Es el crepúsculo de una vida atacada por una enfermedad sin curación. Como se siente “campana quebrada”, como lo expresa en otro de sus libros póstumos, examina su quehacer poético y nos dice que ha hecho poco o ha hecho nada, o que sus cosas fueron inauditas, clasificándolas como puros “agujeros en el aire”:

*“Por incompleto y fusiforme
yo me entendí con las agujas
y luego me fueron hilando
sin haber nunca terminado.” (UNO)*

Su referencia a las mujeres “aguja” y al hilo en los versos de este poema, nos invita a recordar el amor que sintió por las bordadoras de su Isla Negra. Neruda habló de ellas y de sus hilos de inocencia azul, de sus bordados de profundidad violeta, y claridad roja. Amó los colores en sus bordados y se identificó con ellas expresando que las raíces de su poesía se encuentran profundas en esa tierra. Este es el postulado inicial del libro.

También su despedida está sumamente enraizada en Isla Negra. La enfermedad, lo mismo que el momento histórico climático que vive la Patria chilena en 1973, como lo apunta O'Daly en el prólogo, va cambiando la condición del poeta rápidamente. Escribe poemas como "Suburbios" y "Desastres" que son históricos documentos testimoniales y líricos de la situación del país. En este último poema, por ejemplo, Chile es una geografía, pero también una entidad política. Neruda recuerda aquí el saqueo de sus propias casas y sus pertenencias:

*En Valparaíso caían
alrededor de mí las casas
y desayuné en los escombros
de mi perdida biblioteca...*

También escribe los poemas "Sin embargo me muevo", relato de una visita al doctor, y "Una situación insostenible" que son expresión del sentimiento de la muerte cercana. Estos poemas no son similares, aunque dependientes de un mismo creador angustiado. "Una situación insostenible" amerita un comentario analítico extenso.

Es un poema escueto que trae a la memoria las celebraciones mexicanas del Día de los Muertos o las pinturas de Frida Kahlo o Diego Rivera. Es una alegoría sintética sobre la vida diaria de la familia Ostrogodo. Se parece a la manera como la tradición mejicana mira la vida, codo a codo, con la Muerte, que es un personaje que habita en cada casa, cada día, en cada patio, en cada pieza, una compañía infaltable que produce miedo y otras emociones. "El miedo es también un camino," ha dicho Neruda en otro poema, y mientras se vive, ésta con su aura invade, poco a poco la interioridad del ser humano, y en resumen, todo.

El poema es la descripción de un cuadro macabro. Neruda crea la imagen de algo que no se puede ver, algo misterioso e indistinto, pero muy real. William O'Daly indica que este poema tiene, como mucho de este libro, su equivalente modelo en otro poema anterior de Pablo Neruda que apareció en EXTRAVAGARIA y que se llama "Sucedió en Invierno." Siguiendo esa corriente de pensamiento, debemos decir también que la Muerte como tema está en varios poemas del LIBRO DE LAS PREGUNTAS (términos como "huesos," "calavera," "cenizas," "muerte," y "transformación," son muy comunes en este texto).

Otro poema muy importante donde Neruda aborda el pánico y el miedo mortal es en "Solo la muerte" (de RESIDENCIA EN LA TIERRA). Estos textos son de afiliación surrealista si se quiere, pero también tienen una lógica propia. Tienen

“duende” como habría dicho Federico García Lorca. ¿Cómo se puede poetizar aquello que solo existe para robar cosas y llevárselas no sabemos adónde? Al poeta no le queda más que crear un drama entonces para poder representar como algo tangible lo que no puede ver. Esta es una experiencia inexplicable y necesaria a la vez. Ni siquiera hay tiempo a veces para aprender a enfrentar la muerte. Viene como un ladrón en la noche. El poeta se ve necesitado de darle formas a la Muerte en el poema. Habla de murciélagos y de paraguas. De olores y de “un aura que invadió la casa.” Habla de abanicos y de susurros. En realidad, nos dice que la muerte está con nosotros. Está dentro de nosotros. Los Ostrogodos hablaban mucho de sus muertos. El olor de tumba empieza a apoderarse de la casa. Se instala en los pasillos. La familia empieza a darles lugar en el baño, en el comedor, en el dormitorio y “conservando su decoro/se fueron todos al jardín...” Era una batalla perdida,...ahí, llegaron también los otros, y “de tanto morir” todos se unieron y fueron falleciendo; los versos dicen:

*En aquella casa mortal
que se quedó sin nadie un día
sin puertas, sin casa, sin luz,
sin naranjos y sin difuntos*

Se puede sentir la Muerte invasora en el poema, sin embargo, no se ve. El poeta le asigna “formas comunes” como si fuera parte del mundo real, lo cual la hace aún más escabrosa. Al final, en el poema no queda nada tangible, solo la Muerte, el vacío y el silencio, contenidos. La muerte se lleva incluso los recuerdos que daban vida a la familia. Cuando los difuntos empiezan a ocupar sitios en la casa, la narración poética utiliza el elemento cómico. Los muertos o esqueletos se sientan en los floreros, se pelean los sillones o se quedan por largo tiempo ocupando el baño, puliéndose los dientes de las calaveras...Los seres humanos pasan a la calidad de refugiados...en su propio hogar.

El poeta norteamericano Wallace Stevens ha escrito que “todo lo bello nace de la Muerte.” En esta danza macabra, Pablo Neruda ha escrito sobre una presencia que ocupa a la humanidad en general y que nadie entiende, porque ella tiene un poder “oceánico” como él habría dicho, va y viene, dejándonos cada vez la absoluta certeza de que somos completamente vulnerables y solos:

*Perder hasta perder la vida
es vivir la vida y la muerte
y no son cosas pasajeras*

*sino constantes evidentes
la continuidad del vacío,
el silencio en que cae todo
y por fin nosotros caemos.*

.....
Se terminaron los lamentos.

(De "El tiempo que no se perdió)

El poeta acepta que la muerte es un misterio. EL CORAZÓN AMARILLO no es un libro sustancial; pero sí revela a un Neruda humorístico, de espíritu satírico, y de buen gusto hasta el último.

EL LIBRO DE LAS PREGUNTAS

EL LIBRO DE LAS PREGUNTAS ha sido publicado en una edición bilingüe ("The Book of Questions") en el año 2001. William O'Daly escribe también una corta introducción al texto y traduce pregunta por pregunta, verso a verso.

Algunos escritores y poetas americanos han colocado este libro entre la amalgama del realismo mágico latinoamericano; otros, como William O'Daly hablan de la tradición del "koan", una forma de paradoja que ayuda a los estudiantes de Zen en la práctica de la meditación. En estos estudios meditativos, cuyo posible objetivo sería una búsqueda espiritual, se recomienda tener un guía para que el discípulo no se pierda en la maraña de los ejercicios mentales. Miradas desde este punto de vista, orientalista, las preguntas serían parte de una búsqueda compleja, parecidas a las interrogaciones que hace el discípulo a su maestro. Otros han expresado que se asemeja a las preguntas puras e inocentes de un niño ante cada objeto o circunstancia. Sin embargo, estas son preguntas retóricas, paradójales, que inyectan música y ritmo, palabras impactantes, opuestos, aliteraciones, asonancias, metáforas, símiles sorprendentes, comparaciones inesperadas, alusiones a los cinco sentidos, juegos, epitafios, etc.

Hay en el libro 74 poemas con 320 preguntas. Y desde otro punto de vista, se podrían clasificar de surrealistas, metafóricas, cómicas, o absurdas, críticas perturbadoras, críticas literarias, religiosas, ecológicas, etc.; y aunque se cree que estas preguntas no necesitan una respuesta, muchas de ellas plantean una posibilidad de conversación con el lector. Leemos y no podemos dejar de pensar y de crear en nuestro mundo; participamos inconscientemente del proceso circular del poeta, texto, y receptor. Esto hace de este libro algo exquisito y enigmático a la

vez, se estira como un reloj de Dalí, y se abre a muchos niveles de lectores. Con la lectura se empieza a decodificar las preguntas y a reconstruir la parte silenciosa, la respuesta, sea ésta racional o no. Es como crear más poesía a partir de la misma, abriendo nuestros sentidos para percibir el mundo de manera distinta.

Las imágenes concretas de ríos, sal, mar, campanas, nubes, limones, flores, luna, sol, frutas, uvas y racimos, etc., y todas las sustancias y los objetos que nombró, y enumeró tanto Pablo Neruda en su poesía, y que son parte de nuestra vida diaria, pueden ser también a veces objetos peligrosos; lo que la palabra significa en el mundo real puede transformarse en otra cosa o ser otra cosa, algo mortal, en lo cual debemos meditar. La imaginación despierta lo que va más allá de lo que se ve y se toca. Cuando hace esto, Neruda acusa. Tomamos como ejemplo el poema XVIII que se refiere a la guerra de Vietnam:

*¿Cómo conocieron las uvas / la propaganda del racimo?
 ¿Y sabes lo que es más difícil / entre granar y desgranar?
 Es malo vivir sin infierno: / no podemos reconstruirlo?
 ¿Y colocar al triste Nixon / con el traste sobre el brasero?
 ¿Quemándolo a fuego pausado / con napalm norteamericano?*

Neruda, quien ya se habría encontrado a sí mismo hace mucho tiempo, interroga inocentemente a la vida y se niega a ser acosado por la realidad práctica, como hemos dicho. Es un hombre que cercano a la muerte continúa preguntándose, como un legado a toda su obra posterior. Y es aquí que por eso sus preguntas tocan muchos temas, como el espacio, la tecnología, el mundo aviario, la Historia, la Literatura, los colores, rumores personales, el Tiempo, etc. Se tiró al vacío y se dejó llevar por una visión...

El uso de las interrogaciones es una estrategia excelente para escribir poesía. Las preguntas son pequeños cofres de los que salen diferentes respuestas con cada lectura. Proyectan, además, musicalidad, coreografía, pintura, psicología y emociones. Las penas del poeta se van intensificando a medida que avanza el texto. Neruda se hace cada vez más íntimo: “¿Y quién salió a vivir por mí / cuando dormía?” “¿A quién le puedo preguntar / qué vine a hacer en este mundo?” “¿Y qué me dio por transmigrar / si viven en Chile mis huesos?” Y en esta corriente personal, hace las preguntas tipo Unamuno: “¿Hay algo más tonto en la vida / que llamarse Pablo Neruda?” o “¿Puedo preguntar a mi libro / si es verdad que yo lo escribí?”.

Este es un libro vibrante y bondadoso que trata materiales que incumben a todos, no sólo al maestro. Un regalo a la humanidad entera, junto a toda su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Durán, Manuel. Safir, Margery. EARTH TONES. THE POETRY OF PABLO NERUDA. Bloomington, Indiana University Press, 1981.

Longo, Teresa. PABLO NERUDA AND THE U.S. CULTURE INDUSTRY (Hispanic Issues). Garland Publishing, London, 2001.

Mansilla, Luis Alberto. “LOS ULTIMOS DIAS” en Anales de la Universidad de Chile, Sexta Serie, No.10, Diciembre de 1999.

Neruda, Pablo. STILL ANOTHER DAY. Translated by William O’Daly. Port Townsend, Copper Canyon Press, 1984.

Neruda, Pablo. THE SEPARATE ROSE. Translated by William O’Daly. Port Townsend, Copper Canyon Press, 1985.

Neruda, Pablo. WINTER GARDEN. Translated by William O’Daly. Port Townsend, Copper Canyon Press, 1986.

Neruda, Pablo. THE BOOK OF QUESTIONS. Translated by William O’Daly. Port Townsend, Copper Canyon Press, 2001.

Neruda, Pablo. THE SEA AND THE BELLS. Translated by William O’Daly. Port Townsend, Copper Canyon Press, 2002.

Neruda, Pablo. THE YELLOW HEART. Translated by William O’Daly. Port Townsend, Copper Canyon Press, 2002.

Neruda, Pablo. PASSIONS AND IMPRESSIONS. Trans. By Margaret Sayers Peden. New York, Straus and Giroux, 1984.

Perriam, Christopher. THE LATE POETRY OF PABLO NERUDA. The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford, 1989.

Rodríguez, Osvaldo. LA POESIA POSTUMA DE PABLO NERUDA. Maryland, Ediciones Hispamérica, 1995.

Teitelboim, Volodia. NERUDA. AN INTIMATE BIOGRAPHY. Trans.by Beverly J. Delong-Tonelli. Austin, University of Texas Press, 1991.

Yurkievich, Saúl. FUNDADORES DE LA NUEVA POESIA LATINOAMERICANA. Barcelona, Barral, 1971.

El elogio del aire en las Odas Elementales

Iván Carrasco M.
Universidad Austral de Chile

Uno de los poemas más populares entre las odas a seres naturales que ha escrito Pablo Neruda es la «Oda al aire», dedicada, como su título lo indica, a un fenómeno indispensable para conservar la vida, pero que no se toma en cuenta porque su presencia permanente lo hace imperceptible para la mayoría de las personas.

*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 le dije:
monarca o camarada.
hilo, corola o ave
no sé quien eres. pero
una cosa te pido.
no te vendas.
El agua se vendió
y las cañerías
en el desierto
he visto
terminarse las gotas
y el mundo pobre, el pueblo
caminar con su sed
tambaleando en la arena.
Vi la luz de la noche
racionada,
la gran luz en la casa
de los ricos.
Todo es aurora en los
nuevos jardines suspendidos,
todo es oscuridad
en la terrible
sombra del callejón.
De allí la noche,
madre madrastra,
sale
con un puñal en medio
de sus ojos de búho,
y un grito, un crimen,
se levantan y apagan
tragados por la sombra.
No, aire,
no te vendas,
que no te canalicen,
que no te entuben,*

*que no te encajen
ni te compriman,
que no te hagan tabletas,
que no te metan en una botella,
¡cuidado!
llámame,
cuando me necesites,
yo soy el poeta hijo
de pobres, padre, tío,
primo, hermano camal
y concuñado
de los pobres, de todos,
de mi patria y las otras,
de los pobres que viven junto al río,
y de los que en la altura
de la vertical cordillera
pican piedra,
clavan tablas,
cosen ropa,
cortan leña.
muelen tierra.
y por eso
yo quiero que respiren,
tú eres lo único que tienen,
por eso eres
transparente,
para que vean
lo que vendrá mañana
por eso existes,
aire,
déjate respirar,
no te encadenes,
no te fíes de nadie
que venga en automóvil
a examinarte,
déjalos,
ríete de ellos,*

*vuélales el sombrero,
no aceptes
sus proposiciones,
vamos juntos
bailando por el mundo,
derribando las flores
del manzano
entrando en las ventanas,
silbando juntos,
silbando
melodías
de ayer y de mañana,
ya vendrá un día
en que libertaremos
la luz y el agua,
la tierra, el hombre,
y todo para todos
será, como tú eres.
Por eso, ahora
¡Cuidado.’
y ven conmigo
nos queda mucho
que bailar y cantar.
vamos
a lo largo del mar.
a lo alto de los montes,
vamos
donde esté floreciendo
la nueva primavera
y en un golpe de viento
y canto
repartamos las flores,
el aroma, los frutos,
el aire
de mañana.*

Esta oda tiene 129 versos. Los ocho primeros muestran la situación inicial. El poeta ha descubierto al aire, un aspecto fundamental del mundo. Este aparece personificado, lo que podemos inferir porque el poeta lo saluda y le dice que ha perdido su transparencia, es decir, su inmaterialidad, su incorporeidad. Esto es algo inusitado, explicable sólo por la intuición y la fantasía del poeta. Este comienzo deja planteada una tensión: el poeta quiere hablar con el aire.

Entre el noveno y el nonagésimo séptimo verso, se desarrolla la parte central. La interacción entre poeta y elemento es muy evidente, porque el aire se da a conocer al hombre que lo escucha por medio de una serie de gestos: baila, mueve las hojas, se ríe, se mantiene inmóvil, tal como un ser humano. Su reacción corresponde a movimientos y actitudes propias de un hombre.

El poeta responde a su lenguaje gestual de modo análogo: le besa su capa como a un rey o a un ser divino. El aire es considerado «rey del cielo» por el poeta, lo cual significa que lo ha sacralizado, es decir, que le atribuye características propias de un ser numinoso. Esta interpretación se ve apoyada por la metáfora '«bandera de seda celestial»; celeste es el color del cielo, es decir, de la morada de Dios. Esta actitud de divinización de la materia es característica de la poesía de Neruda y de otros escritores de la época, como Gabriela Mistral, César Vallejo, Vicente Huidobro, Óscar Castro, y de otros anteriores, como Rubén Darío y Andrés Bello.

En contraste con la exagerada valoración del aire, aparece el tratamiento hecho al agua y a la luz, marcados negativamente por el signo de la esclavitud. También personificadas, el agua y la luz se han vendido a los hombres ricos, estableciendo así una oposición entre pobreza y riqueza. Esta oposición le permite al hablante lírico tomar conciencia de la situación del mundo, lo que expresa mediante la descripción: «Vi la luz de la noche/ racionada./ la gran luz de la casa/ de los ricos./ Todo es aurora en los/ nuevos jardines suspendidos./ Todo es oscuridad/ en la terrible/ sombra del callejón/ De allí la noche./ madre madrastra./ sale/ con un puñal en medio/ de sus ojos de búho»... El poeta asume su función de cronista, pues fundamenta su explicación en su experiencia personal: «Vi la luz de la noche»...

Frente al aire, su actitud es distinta. Siente despertarse su sentido de solidaridad y colaboración: «monarca o camarada,/ hilo, corola o ave,/ no sé quién eres, pero/ una cosa te pido/ no te vendas». Al mismo tiempo, la sensación de libertad que produce el aire, le hace darse cuenta del valor que éste tiene. En otras palabras, toma conciencia de su propio ser por medio de su contacto con el aire y por eso es capaz de definirse en cuanto a su identidad de artista (poeta) y de ser humano (parte de un grupo social): «Yo soy el poeta hijo/ de pobres, de todos/ de mi patria y las otras,/ de los pobres que viven junto al río/ y de los que en la altura/ de la

vertical cordillera/ pican piedra,/ clavan tablas,/ cosen ropa,/ cortan leña,/ muelen tierra»...

Las imágenes que nos ha mostrado el hablante son patéticas: la pobreza y el egoísmo: ‘‘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». Las ha usado con el fin de conmovernos. La enumeración de distintos aspectos de la pobreza y del trabajo, intentan confirmar la posición adoptada.

La conclusión del poema, que ocupa los treinta y dos últimos versos, es una invitación al aire a cumplir una tarea de utilidad pública, salir junto con él a compartir su misión de poeta, que es esparcir la alegría y los bienes por el mundo, a través de su mensaje de liberación: «vamos juntos/ bailando por el mundo/.../ ya vendrá un día/ en que libertaremos/ la luz y el agua/ la tierra, el hombre/ y todos para todos /será como tú eres». La relación de solidaridad entre el poeta y el elemento natural no puede ser más clara, pues se la expresa por medio de la imagen de la pareja que baila y canta. Y su actividad está fundada en la esperanza de un futuro mejor: «repartamos las flores,/ el aroma, los frutos/ el aire/ de mañana”.

Neruda y Parra o Anteo y Hércules: sacralización y desacralización del Omphalus mundi.

Jorge L. Lagos C.
Departamento de Español
Facultad de Educación y Humanidades
Universidad de Tarapacá Arica – Chile
E-mail: jlagos@uta.cl

I.

INTRODUCCIÓN

“Quiero volver al Sur” de Pablo Neruda es un poema que data de 1941 e incluido en “Canto General de Chile” (VII) de *Canto general*.

Neruda es un poeta perteneciente a la generación surrealista del período surrealista (1935 adelante).

Parra, del mismo período, es ubicado por la crítica como un poeta neorrealista (1942) cuya vigencia se establece entre los años 1950 – 64; a cinco años de la primera publicación de *Obra Gruesa* (1969), en la que se reúne lo más de lo publicado y en donde se agregan poemas inéditos. “Hombre al agua” forma parte importante de esta obra.

En nuestro trabajo, pretendemos mostrar cómo el poeta surrealista sacraliza el espacio sureño natal elegido como un lugar privilegiado, y cómo el neorrealista lo desacraliza y profana, lo cual nos permite evocar el mito de Anteo con el que realizamos una analogía en el contexto telúrico, base de sustentación de los procesos de creación tanto poéticos como antipoéticos y míticos de Neruda y Parra en los poemas seleccionados.

En el primer caso, la necesidad religiosa de absoluto lo conduce a buscar el fundamento de la existencia; en el segundo, un comportamiento también religioso lo canaliza en la vía de aspirar a una autenticidad para lograr una comunicación inmediata y real con el lector.

II. PABLO NERUDA.

El hablante nerudiano de “Quiero volver al Sur”, nos permite en un comienzo ubicar un aspecto de su situación vital y su inserción espacial concreta: “Enfermo en Veracruz,...”, desde allí y en un tiempo actualizado pero impreciso, se permite la evocación nostálgica y anhelante de “... un día/ del sur, mi tierra, ...”. Luego, el tiempo y el espacio a evocar van a tener un tratamiento especial. No es tiempo ni lugar cotidianos: “mi tierra, un día de plata/ como un rápido pez en el agua del cielo./ Loncoche, Carahue, desde arriba/ esparcidos, rodeados por silencio y raíces,/ sentados en sus troncos de cueros y maderas”. La situación de Loncoche, Lonquimay y Carahue nos recuerda lugares ideales, el locus amoenus de Garcilaso y la novela pastoril renacentista; “rodeados por silencio y raíces”. Se presenta estos espacios como “lugares privilegiados” (Rodríguez y Montes 1974:72) con caracteres sagrados: “desde arriba esparcidos”, es decir, procedentes de lo subliminal, desde lo alto. El sur también es un caballo salvaje: “caballo echado a pique/ coronado con lentos árboles y rocío/cuando levanta el verde hocico caen las gotas, / la sombra de su cola moja el gran archipiélago/ y en su intestino crece el carbón venerado”. A este sur erigido omnipresente, el hablante desea ir “detrás de la madera por el río”; le pide al Océano que le traiga un día del Sur, “...un día agarrado a tus olas,/ un día de árbol mojado, trae un viento/ azul polar a mi bandera fría!”.

Tanto los procesos de enunciación y enunciado son claramente poéticos; su forma es solemne y la evocación la realiza el hablante, como ya lo dijéramos, emocionadamente, con nostalgia y enfermo en Veracruz. Fija entonces desde ese espacio (tiempo) – verificable empíricamente en México (cf. Sanhueza 1971: 197-207)-, otro, el Sur de Chile, de su tierra natal, el cual se nos ofrece distinto, no terrenal ni profano, sino sagrado; es, como lo expresa Mario Rodríguez, el Omphalus mundi o Axis mundi, que “debe entenderse en la perspectiva que tiene del espacio, el hombre religioso. Esta perspectiva se funde en la idea de la no homogeneidad del espacio, es decir, en la creencia que hay roturas, escisiones, lugares básicamente diferentes a los otros. Estos pueden ser lugares consagrados a Dios, o el ámbito que protege el totem o la parte en donde las potencias cósmicas señalaron su presencia (una montaña, una caverna, un árbol)” (1974:72). Este mismo mito, claro está, posee variantes, pues “en la poesía nerudiana, este mito subsiste a través de las formas del lugar privilegiado que concretamente se expresan en el paisaje natal, o sea en la presentación del sur de Chile como un espacio consagrado por la pureza primigenia:” (1974:72) En otros términos, el hablante no ha hecho otra cosa que

sacralizar la materia como un intento de superar la muerte que destruye lo existente. Esto ocurre en Neruda porque “no acepta las respuestas dadas por la revelación divina, la teología o la filosofía, su proyecto, admirable por su trágica imposibilidad, consistirá en la sacralización de la mujer primero, de la materia después y por último de la colectividad humana, del pueblo” (Carrasco 1982:9).

La sacralización del espacio sureño en Neruda es, entonces, una de las realizaciones que posee su religiosidad manifestada a través de la búsqueda del absoluto, del fundamento, como manera de eliminar la acción destructora y corrosiva del tiempo profano que conduce a la muerte.

La transformación del espacio sureño concreto, empírico, en espacio primigenio, puro, consagrado en el poema en cuestión, se realiza mediante la atribución –en términos de Mircea Eliade (1967)– de elementos propios de lo divino: omnipotencia, eternidad, omnisciencia, omnipresencia, lo absoluto, a un ser inanimado, concreto, que señala lo relativo, temporal e histórico: el Sur de Chile: “Loncoche, Lonquimay, Carahue, desde arriba/ esparcidos, rodeados por silencio y raíces,/ sentados en sus tronos de cueros y maderas”.

Esta preferencia nerudiana de una gran parte de su obra, Yurkiévich la explica así: “El contacto con el paisaje de Temuco fue la primera experiencia infantil consciente de Pablo Neruda. Contacto y contagio de una naturaleza a la vez desmesurada, seductora y avasalladora, cuyo ciclo de transformaciones presenta una contrastante violencia. Generadora y destructora, esta geografía aglomera interpenetrándose, como la poesía de Neruda, bosques selváticos, montaña y mar, vegetaciones invasoras, humedad de nacimiento y de putrefacción, maderas erguidas,/.../ el cíclico e imperioso dominio de las fuerzas vivientes en incesantes metamorfosis” (1973:163).

Explicada así la preferencia nerudiana por la naturaleza generadora y destructora, Yurkiévich nos aclara el punto de partida de su conciencia mitológica y el procedimiento para su consecución. Claro está que Yurkiévich procede intuitivamente a veces, impresionísticamente otras, pero con finura y profundidad para esclarecer el fenómeno que nos interesa:

- a) “Desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la tierra*, la poética de Neruda será un progresivo intento de liberar su imaginación de los controles racionales, de todo complejo cultural, de la historia, de la literatura, de la sociedad. Al querer rescatar una palabra que sea afloramiento inmediato de la interioridad en espontáneo, en instintivo flujo, al querer recuperar la más profunda naturalidad,

- la naturalidad aculturada, suelta las fuerzas metafóricas que generan la visión mitológica”, (1973:163), y,
- b) “Ensimismándose, afinará su poesía en la personalidad profunda y el acervo de su imaginería primigenia afluirá y se expandirá pujante, desbordante como la naturaleza invasora de Temuco. Libradas a su propia dinámica, sin censuras, sin una formalización que las interfiera, sin abstracción, sin afán de estilización, las fijaciones infantiles se manifestarán plenamente. Neruda recobrará las visiones de la imaginación básica, de esa mitología preliteraria, precientífica que trasfunde en íntima intercomunicación todos los órdenes de la realidad, que es como una energía material transubstancial, multiforme, proteica, incesante.” (1973:104).

En síntesis, diremos que el fenómeno de sacralización de la materia observado en “Quiero volver al Sur” de Neruda, es la proyección de su visión mitológica que surge como resultado de un proceso de aculturación afinado –desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la tierra y Canto general*– en su personalidad profunda portadora del acervo de su imaginería primitiva.

III. NICANOR PARRA.

En Nicanor Parra, esta última situación descrita es distinta y contrapuesta. El poeta reacciona, a través de su poesía, contra los rasgos de la poesía tradicional (simbolista, poesía pura, surrealista). Se presenta despojado de toda trascendencia mediante un proceso de desmitificación que lo conduce a la destrucción de los dioses falsos y verdaderos como modo de lograr la autenticidad.

Dicho proceso abarcará, por tanto, la desacralización de la poesía y del mundo, puesto que su reacción está dirigida contra la función metafísica y el anhelo de trascender de la poesía anterior para instaurar una poesía –o “antipoesía”– cuya función se sostendrá en poner en evidencia la condición humana tal como se presenta en situaciones históricas. Hay un ánimo de desocultar la realidad inmediata como forma de destruir el enmascaramiento seudoidealista que oculta la verdadera cara del hombre y de la sociedad en la cual está inmerso.

En este contexto, es pertinente aludir a lo expresado por Carrasco (1978: 9-10) y a su idea del “antipoema como contratexto”. En su trabajo, Carrasco resume las ideas expresadas por la crítica –especialmente considera las opiniones de Ignacio Valente y Cedomil Goic– de la siguiente manera: “... el antipoema sería un tipo de poema que se entiende en interrelación con otro, con el cual mantiene

una vinculación inarmónica lograda mediante la ironía y el prosaísmo; la función del antipoema sería desacralizar la poesía y el mundo; ello significa oponerse a la tradición retórica, distorsionando sus formas expresivas y empleando toda clase de materiales lingüísticos para organizar su discurso”.

No siendo completo este acercamiento a la antipoesía, Carrasco lo encuentra de todos modos válido, aunque por lo mismo, intenta otra definición no descartando la idea de la función misma del antipoema. Dice del antipoema: “tipo de poema que surge en oposición a otros textos, canónicos o prestigiosos, tanto de series literarias como no literarias (de índole histórica, filosófica, religiosa, etc.) insertos en la tradición intelectual de occidente. Su integración a la historia textual de nuestra sociedad es polémica, puesto que para elaborar su discurso no acepta los posibles establecidos, sino que lo construye de preferencia con los posibles excluidos.” (1978:10).

En síntesis, y para no desvirtuar la línea de nuestro trabajo, diremos que el antipoema de Parra se establece a partir de la idea de contratexto desde y por el cual consigue la desacralización de la poesía misma, del mundo y del hombre.

En este sentido, y en contraposición al poema analizado dentro de la perspectiva del proceso de sacralización (v.supra, II), surge “Hombre al agua” (1969) de Nicanor Parra, con el cual, a nuestro juicio, es posible establecer una relación intertextual (Kristeva 1969) en donde este texto se sostiene en la noción de contratexto de “Quiero volver al Sur” de Pablo Neruda.

El hablante de “Hombre al agua”, antes de disponerse a viajar, nos avisa que no está en su casa, anda en Valparaíso. Evoca, en pretérito imperfecto, que estaba, desde hace tiempo, “Escribiendo poemas espantosos/ y preparando clases espantosas.” Esta alusión nos presenta, metapoéticamente, la posibilidad de sospechar que los “poemas espantosos” eran de tónica tradicional; de aquí que prefiera escribir “Hombre al agua” y dejar su trabajo de lado, pues, de una vez por todas, “Terminó la comedia:”. Consecuentemente y a continuación terminará, justamente, la “comedia”: “Dentro de unos minutos/ Parto para Chillán en bicicleta”.

Al respecto, Rodríguez expresa: “Es obvio que representar el viaje hacia el lugar feliz en la imagen de un ciclista, no sólo ironiza la situación, sino que establece una violenta incongruencia” (1974:81), incongruencia entre el medio físico de viaje: la bicicleta, y el espacio a recorrer: “¡ A Chillán los boletos! / ¡A recorrer los lugares sagrados!”, es decir, el mito que veíamos en Neruda del “lugar privilegiado”, se ve ahora degradado, violentado en “la forma solemne, invocatoria, emocionada de representación que requiere el espacio sagrado,...” (1974:80).

Asistimos así a la desacralización de uno de los mitos tratados por Neruda y por la tradición literaria –v.gr. el ascenso de *Medea* de Aristófanes en su carro alado, en la tradición griega; los viajes a los infiernos de Ulises (*Odisea* de Homero), de Eneas (*Eneida* de Virgilio) y de Virgilio en *La Divina Comedia* de Dante en la tradición grecolatina. En hispanoamérica, por nombrar algunos, está *La vorágine*, de Eustasio Rivera, *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, “Balada” y “Hallazgo” de Gabriela. Mistral, etc.–, en donde un “hombre”, “enfermo” de contingencias, desea abandonarlas porque no quiere seguir haciendo el ridículo. Jura, además, no escribir más un verso (se supone escribirlo al modo tradicional) ni resolver más ecuaciones: “se terminó la cosa para siempre.” Este “hombre”, el yo (anti)poético de “Hombre al agua”, se ha despojado de su solemnidad, trascendentalidad y anhelo metafísico para sustentar un yo profano mediante la autoironización y movilizarse en un ámbito cotidiano, trivial, desmitificado. No obstante la desacralización que le sigue a los elementos descritos, el hombre profano conserva un comportamiento religioso que Mircea Eliade lo describe del siguiente modo: “...el hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Pero esto implica que el hombre arreligioso se formó por oposición a su predecesor, esforzándose por “vaciar” de toda religiosidad y de toda significación transhumana. Se reconoce a sí mismo en la medida en que se “libera” y se “purifica” de las “supersticiones” de sus antepasados. En otros términos: el hombre profano, lo quiera o no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso, pero expurgadas de sus significados religiosos /.../. La mayoría de los hombres «sin - religión» se siguen comportando religiosamente, sin saberlo”. (1967:69ss.) En concordancia con esto, creemos que Parra destruye el monumento mítico-literario de la poesía anterior para erigirle uno a la cotidianidad a través de la aprehensión de los mismos tópicos y temas pero ahora tratados prosaica, trivial e irónicamente.

En el tema nuestro, según Rodríguez, Parra “... no confía en la veracidad de la nostalgia del Paraíso porque simplemente tampoco está dispuesto a creer que haya existido tal espacio sagrado.” (1974:79); por esta razón, su poesía (antipoética) excluye lo que la poesía anterior incluye. En este sentido, el antipoema puede dialogar con otros desde el título, como ocurre con “Padre Nuestro” (antipoema) y “Padre Nuestro” (oración canónica de los cristianos); “Autorretrato” (antipoema) con “Retrato” (poema canónico de A. Machado); “Yo pecador” (antipoema) con “Yo pecador” (oración canónica de los cristianos), etc., o sosteniendo implícitamente en su discurso al otro, como ocurre con “Retrato” (antipoema) y “Oración a la Maestra” (G. Mistral); “Conversación Galante” (antipoema) y

“Farewell” (P. Neruda); “Palabras a Tomás Lago” (antipoema) y “Oda a Francisco Salinas” (Fray Luis de León); “La doncella y la muerte” y “Viaje por el infierno” (antipoemas) con el Mito de Orfeo tratado en Literatura (Dante y otros, v. gr.); “Discurso Fúnebre” y “Hombre al agua” (antipoemas) con Mitos del espacio sagrado, tratados también en la serie literaria y que incluyen una variedad de obras, y, específicamente, con “Quiero volver al Sur” de Neruda.

De todos los poemas canónicos, el antipoema se ríe, los desvaloriza y relativiza, en última instancia, los desmitifica, incluyendo lo que otros excluyen o excluyendo lo incluido; así, nuestros textos en cuestión, pueden quedar formalizados de la siguiente manera:

“Quiero volver al Sur” (P.N.) /vs./ “Hombre al agua” (NP).		
1. Lenguaje	Poético: solemne, imagen visionaria, opaco.	Prosaico, coloquial, transparente.
2. Yo poético	Solemne, mítico, trascendental, con anhelo metafísico.	Reducido, autoironizado, intrascendente.
3. Espacio	Sagrado, mitificado, intemporal.	Cotidiano, trivial, profano.
4. Concepción poesía	Búsqueda del fundamento de la existencia.	Ø

Este esquema contrastivo responde más a la proyección de los procesos de sacralización y desacralización del “lugar privilegiado” que a mostrar enfáticamente la noción de contratexto explicitada. Por esta razón, se ha considerado elementos como los consignados en lugar de hacer una descripción textual más acabada.

IV. EL MITO DE ANTEO.

La realidad Neruda -Parra, en la que se establecen los procesos de sacralización-desacralización de la poesía, del hombre y del mundo –en nuestro trabajo, de los “lugares privilegiados” –, nos permite evocar el mito de Anteo, cuya historia se remite al momento en que Hércules se dirige hacia las Hespérides en busca de las manzanas de oro que Gea había regalado a Hera con motivo de sus bodas con Zeus.

Para la consecución de este objetivo, Hércules hubo de saltar muchos obstáculos, entre ellos retar a singular combate al gigantesco Anteo, poderoso hijo de la tierra, cuya primitiva tradición –que no es griega, sino libia– le asignaba sesenta codos de altura.

Hércules vence a Anteo manteniéndolo todo el tiempo en el aire sin dejar que sus pies tocan el suelo, pues cada vez que Anteo tocaba a su madre la tierra, ésta le daba mayor vigor.

Hércules lo rodeó con sus poderosos brazos y lo mantuvo en el aire hasta que lo hubo ahogado (Seeman 1960:461-468).

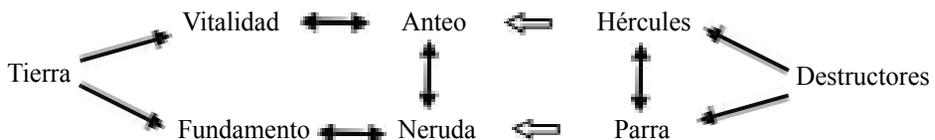
La relación que queremos mostrar es que tanto Hércules como Parra se presentan como destructores singulares de dos “elementos” también singulares que tienen como fuente de vitalidad (Anteo) y de fundamento (Neruda) un común objeto: la tierra, la cual aparece como madre y como espacio sagrado (Axis mundi), respectivamente.

Invirtiendo las acciones de los elementos destructores, podemos decir, figuradamente, que Parra “ha levantado” con sus “fuertes brazos” a Neruda como forma de destruirlo (desacralizar), alejándolo del elemento que se conforma como causa de su producto literario: los lugares privilegiados.

Al revés, Neruda es Anteo que cuida las manzanas de oro poéticas y que se nutre de la tierra para retener su vitalidad creativa: su fundamento.

Por otra parte, el propósito de Hércules–Parra es rescatar, venciendo los héroes míticos y mitificados, las manzanas de oro de la cotidianidad para el logro de la autenticidad.

Formalizados esquemáticamente, los elementos descritos aparecen del siguiente modo:



V. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Como lo hemos puesto de manifiesto, la poesía de Parra en general, y “Hombre al agua” en particular, es un tipo de poesía que se construye sobre la base de otra la cual pertenece a una tradición literaria determinada. En este sentido, es esencial entender el texto antipoético como contratexto de otro canónico, lo que implica un conocimiento y un cambio en la modalidad de lectura, de aquí que se haga necesaria la “competencia” del lector para la comprensión cabal del antipoema y por ende de la poesía.

La noción de “contratexto” se constituye así en el pilar, a nuestro juicio, para dar cuenta del proceso de desacralización y desmitificación ejercido al interior del texto antipoético. Por tal razón, sin la confrontación textual (intertextualidad), que implica aquel cambio de modalidad de lectura, difícilmente se habría caído en la cuenta de las relaciones antes descritas. Así, a toda la “presentación” solemne, mítica, sagrada, trascendental de la poesía nerudiana, surge otra, la parriana, que la relativiza, niega, refuta, polemiza y transgrede con el afán de instaurar un antisignificado, una antileya.

Leyendo conjuntamente a Neruda y Parra, se pone en evidencia con mayor claridad los procedimientos y procesos estilísticos y poéticos que Neruda utiliza para sacralizar diversas entidades a través de su creación artística.

La crítica ha caracterizado gran parte de la poesía de nuestro vate Premio Nobel como una intensa búsqueda del fundamento, del absoluto a través de imágenes de la mujer, de la materia y de la colectividad; en tanto Parra, inversamente, nos provee de los posibles excluidos de la poesía tradicional para el logro de su antipoesía paródica y desmitificadora.

VI. BIBLIOGRAFÍA.

1. Carrasco, Iván. 1978. “El antipoema de Parra: una escritura transgresora”. *Estudios Filológicos*. 13.
2. —————. 1982. “La poesía de Neruda: búsqueda del Fundamento”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 8. Valdivia: U.A.CH.
3. —————. 1990. *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
4. Eliade, Mircea. 1967. *Lo Sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
5. Kristeva, Julia et al. 1969. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editores du Seuil.
6. Neruda, Pablo. 1950. *Canto General*. Santiago de Chile: América.
7. Parra, Nicanor. 1969. *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Edit. Universitaria.
8. Rodríguez, Mario. 1974. “Nicanor Parra, destructor de mitos”. R., M. y M., H.: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Stgo. de Chile: Editorial del Pacífico.
9. Sanhueza, Jorge. 1971. “Neruda 1949”. *Estudios sobre Pablo Neruda*. Anales de la Universidad de Chile. Enero-diciembre. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
10. Seeman, Otto. 1960. *Mitología Clásica Ilustrada*. (Traducción Castellana y prólogo de Eduardo Martí). Barcelona: Vergara Editorial, Segunda edición.
11. Yurkiévich, Saúl. 1970. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, S.A.

Lírica y épica. La Tercera Residencia

Luis de la Barra A.

Universidad de La Frontera

A

unque Alain Sicard haya dicho en su libro fundamental de 1981, que **Residencia en la Tierra** era el libro más comentado de los numerosos que publicó el poeta de la Araucanía, hay razones para pensar que hoy no se podría decir lo mismo.¹ Al contrario, basta dar una mirada en las librerías para darse cuenta que esa obra suya ha estado sin editarse por largo tiempo, cuestión que no ocurre sobre todo con sus otros títulos, especialmente con **Los 20 Poemas de amor**, con **las Odas elementales** o **Confieso que he vivido** que sí pueblan las librerías y bibliotecas, además, las referencias críticas y los comentarios que se hacen de ella parecieran haber agotado la investigación..

Una aclaración inicial resulta necesaria para aquellos que quieren acercarse al estudio de la obra nerudiana, que es a quienes aquí se dedica este estudio de divulgación: Tres obras poéticas de Neruda que conforman una unidad, y son secuenciales en el tiempo, comparten 2 nombres. La primera se denomina **Residencia en la Tierra I** (de 1925 a 1931); la segunda, **Residencia en la Tierra II** (de 1931 a 1935); la tercera obra –dividida en cinco secciones, (la primera y la segunda forman una parte temática; la tercera, cuarta y quinta forman una segunda parte temática)– se denomina justamente **Tercera Residencia** (de 1935 a 1945)². Las dos

¹ Sicard, Alain. **El Pensamiento poético de Pablo Neruda**. (1981). Editorial Gredos, Madrid p. 10.

² Amado Alonso **Poesía y estilo de Pablo Neruda**. (Tercera edición 1966). Editorial Sudamericana, Bs.As. p 10. da a conocer que los versos que escribió Neruda después de 1921 los ordenó bajo el nombre de **Residencia en la tierra**, y agrega que la guerra civil española sorprendió al poeta en Madrid de manera que el año 1937 publicó un cuaderno de poemas de guerra que llamó **España en el corazón** (1931-1937), los cuales traían una aclaración que decía: Este himno a las glorias del pueblo en la guerra forma parte del tercer volumen de **Residencia en la tierra**.

primeras Residencias, a pesar de sus diferencias, son básicamente similares en tanto la voz poética de ambas es anímicamente parecida. La tercera resulta sólo inicialmente parecida a las dos primeras, pero cambia abruptamente su contenido y su perspectiva a partir de la tercera sección.

El cambio se debe a una de las metamorfosis más notables que experimentó el poeta en su vida literaria, en tanto el libro comienza lírico, pero evoluciona en las tres últimas secciones hacia la épica. Dar cuenta de esa metamorfosis y las causas que según los críticos y comentaristas del poeta las causaron es el objetivo de este trabajo.

Felizmente, se cree que las razones de esa metamorfosis no son desconocidas, las cuales serían producto esencial de la manera personal de Neruda de sentir la realidad, así como de las vicisitudes de su vida en el extranjero, quien por esos tiempos, entre los años 1925 y 1945, no sólo se iniciaba precariamente –a nivel diplomático menor– en la vida laboral y trataba de alcanzar algún reconocimiento poético/económico, sino que lo hacía mientras permanecía solitario de alma y socialmente, subsistiendo apenas en calidad de cónsul de Chile en algunos de los más exóticos lugares de Asia. No obstante el rol que se les asigna a las vicisitudes de la vida del poeta en el extranjero, él las desestima y no les confiere importancia en la producción de esta obra triple. Más bien cree que su estada en Asia no influyó en la poesía de esos años. En la obra en prosa que dejó inconclusa, asegura: *Sin atreverme a sostenerlo en forma tajante, digo que me parece equivocado eso de la influencia*³. Resulta sorprendente de que a pesar de esta afirmación suya referida a las Residencias, en la misma obra unas páginas más adelante, emite otra afirmación: *el estilo no es sólo el hombre. Es también lo que le rodea y si la atmósfera no entra dentro del poema, el poema está muerto*. Naturalmente, es una contradicción inapelable que termina dándoles la razón a los críticos que han hecho notar el estado de ánimo desolado que le produjo a Neruda su larga estada en Asia.⁴

Cuando Neruda empezó en 1925 a escribir la primera **Residencia**, ya había escrito **La Canción de la fiesta** (1921); **Crepusculario** (1923); **El Hondero estusiasta** (1923-1924); **Veinte poemas de amor y una canción desesperada** (1924); **Tentativa del hombre infinito** (1925); y **Anillos** (1926). Esto significa que si Neruda había nacido en el año 1904, en Parral –no en Temuco, como afirmó

³Neruda, Pablo. **Confieso que he vivido**.(1988) Planeta. Santiago. Chile. p. 120.

⁴Neruda. **Confieso...** p. 137

Amado Alonso en su famosa obra crítica⁵, su adolescencia fue marcadamente prolífica en versos que ya revelaban calidad, a pesar de la conocida oposición de su padre a fin de que desistiera de ser poeta. Las cartas de Neruda que han quedado de esos años, unas desde Santiago y otros lugares, y la mayoría desde el Oriente, escritas fundamentalmente a su hermana Laura, transparentan no sólo la desazón que le produce el rechazo paternal a sus versos, sino también sus dificultades económicas y sus expectativas de publicación.

Rafael Aguayo, uno de los parientes de Neruda, cita las palabras de Ruben Azócar, quien en 1926 invitó a su amigo poeta a estar con él en Chiloé con el objeto de alejarlo de los urgentes problemas que estaba teniendo en Santiago, a donde había viajado desde su casa en Temuco para estudiar Pedagogía en Francés en la Universidad de Chile: *Pablo había abandonado de hecho sus estudios y su padre ya no le enviaba mesada. Le propuse que me acompañara a Ancud. A pesar del éxito de sus **Veinte poemas de amor...** la situación anímica de Pablo era angustiada y desconcertada. Me parecía que su alma giraba sobre sí misma tratando de encontrarse ...talvez porque tenía problemas de amor y de poesía mi proposición encontró terreno favorable en mi amigo. Viajamos primero a Concepción...Después pasamos a Temuco donde Pablo tuvo un borrascoso encuentro con su padre. Don José del Carmen no podía entender las razones que hicieron a mi amigo abandonar sus estudios⁶. El mismo Aguayo señala que sólo meses después de su estada en Ancud, en carta a su hermana Laura, transparenta los apremios económicos que está viviendo una vez de regreso en Santiago: *Te escribo para que arregles mi situación pues Jorge se va a Tomé con su familia el miércoles próximo y no tendré donde comer. Por favor, contéstame con rapidez porque estoy pobre y no sé qué hace...⁷.**

Como las ganancias que obtiene del éxito de su libro son todavía insuficientes, a partir de 1927 encuentra un trabajo mal pagado como diplomático que lo destina a la oficina de Chile en distintos puntos de Asia: Rangoon (Birmania); Columbo (Ceilán); Batavia (Java). Una vez allí aprovecha de viajar por China y Japón. Las cartas que envía a Chile son elocuentes para describir su anómica situación, la cual creará en él un estado anímico deplorable, que con el ropaje surrealista que adopta en sus versos, más la creatividad técnica que les agrega, irán generando la primera

⁵ Alonso op. cit. P10.

⁶ Aguayo Rafael. *Neruda, un hombre de la Araucanía*. (1987). Ediciones Literatura Americana Reunida LAR. Concepción, Chile. pp. 45-46.

⁷ Aguayo ibid p. 47.

y segunda **Residencia en la tierra** y las secciones III, IV y V de la tercera.⁸ Los críticos posteriores a Alonso, especialmente Hernán Loyola –dice Sicard– han rechazado la posibilidad de que Neruda hubiera caído allá en la desesperación. Según Sicard, Loyola afirma que más bien lo que el poeta expresaba en las dos primeras obras era angustia y desolación, pero desesperación no⁹. En realidad las cartas a su hermana transparentan su desorientación, los sinsabores por los que pasa en relación a la soledad relativa en la que se halla, al clima caluroso y a la falta de dinero, que en unos momentos, más que en otros lo apremian, sobre todo cuando –ya casado por primera vez con una holandesa nativa de Java, María Antonieta Hagenaar Vogelzanz–, escribe: *...creo que cualquier día haré mis maletas y me iré aunque corra el peligro de morir de hambre. La vida en Rangoon es un destierro terrible. Yo no nací para pasar la vida en el infierno...para mí todo es difícil y me siento cansado y enfermo*¹⁰.

No obstante estas expresiones de desencanto existencial, y muchas otras similares en otras cartas y en los poemas que aprovecha de escribir, no parecen ser suficientes para abatirlo y desarmarlo, o si lo hacen, él contra ataca a través de un proceso interno de sublimación que no sólo lo salva de la depresión, sino que ese estado de ánimo lo utiliza a su favor para darle fuerza y contenido a su poesía. Ya en 1928 le escribe a su amigo y consejero argentino Héctor Eandi, donde le sintetiza ese ajuste psicológico suyo: *Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí...He completado un libro de versos: **Residencia en la tierra**, y verá usted cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros, y con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer insistentemente esta misma fuerza*.¹¹ Clave parece su expresión *funesto para muchos, es una notable materia para mí*. O sea, Neruda echa aquí mano de un conocido principio de la sicoterapia mediante el cual, quien entiende sus problemas internos y se hace cargo de ellos, por el sólo hecho de hacerlo, los problemas, aunque no desaparecen, bajan su intensidad y se hacen manejables; este sería un típico caso de salvación por la escritura que le permitió estar varios años en Asia.

Pero lo dicho hasta aquí, como se indicó arriba, aunque ayuda a dar cuenta de

⁸ Para conocer estos aspectos técnicos –originales y complejos– que Neruda ensayó en estos poemas es indispensable conocer la obra citada de Alonso, a la cual subtitula “Interpretación de una poesía hermética”.

⁹ Sicard Op. cit. p. 105

¹⁰ Aguayo ibid. p. 64.

¹¹ Aguayo ibid. p. 65.

la naturaleza de la primera y de la segunda **Residencia**, sólo sirve para explicar una pequeña parte de la **Tercera**, exactamente los 7 poemas de las dos primeras secciones, las cuales siguen la línea anímica depresiva y temática pesimista de las otras dos obras, precisamente por haber sido escritas en el espíritu de ellas. El resto del libro obedece a una motivación nueva y enteramente distinta de esas dos secciones. Así la **Tercera Residencia** es un texto poético mixto que revela esa metamorfosis de la que se habló arriba. Respecto de esa segunda parte de la obra, Eulogio Suárez dice que es un libro de guerra, un registro de las luchas de esos años en Europa. Agrega que Neruda recogió en este libro la intuición y la vocación revolucionaria de sus primeros trabajos de combatiente comprometido¹². René de Costa reconoce que de las tres obras, la **Tercera Residencia** contiene el periodo de transición más importante de su obra, aunque reconoce que es la menos estudiada y la más difamada por ser considerada por algunos como propagandista y no poética¹³. Por su parte, Rodríguez Monegal sintetiza este texto de 1947 diciendo que poco o nada tiene que ver con los ciclos anteriores. Agrega que son poemas de claro contenido político que expresan la nueva posición estética de Neruda: *El hombre que hasta ahora se había negado a definirse políticamente, el joven melancólico y aislado, el poeta del caos y la destrucción del mundo, de la experiencia erótica vivida en los términos de la más apasionada agonía, aparece en estas tres secciones últimas del libro como un poeta político, un hombre conmovido por la sangre derramada, que alecciona a uno de los bandos en lucha en la Segunda Guerra Mundial*¹⁴.

En realidad estas dos partes de la **Tercera** se contrastan entre sí, en tanto la primera es fuertemente sicologizante y subjetiva, sin referente de tiempo ni de espacio. Por el contrario, la segunda parte se centra en hechos o personajes objetivos y reconocibles de la Historia frente a los cuales la voz poética se plantea en términos evaluativos ya para condenarlos, ya para hacer panegírico de ellos. En esta parte se deriva una postura que por momentos es claramente épico/ideológica y narrativa, en la medida en que exalta valores de triunfo militar, agita mitos utópicos y demoníacos, idealiza a los partidarios y denuesta a los adversarios, o sea, divide maniqueístamente a los hombres. Para entender mejor esta característica de esta parte del texto, se puede recordar la forma en que una crítica española caracteriza

¹² Suárez, Eulogio. **Neruda total**.(1994). Editorial América Morena. Santiago. Chile. p. 73-74.

¹³ De Costa, René. **La poesía de Pablo Neruda**.(1993). Editorial Andrés Bello. Santiago. Chile, p. 76.

¹⁴ Rodríguez Monegal E. **El Viajero inmóvil** (1966). Editorial Losada. Buenos Aires. Argentina, p. 228.

tardíamente a Góngora, del cual se dijo que era el príncipe de la luz y el príncipe de las tinieblas, eso según se miraran sus poemas sencillos, comprensibles, populares, aptos para todos los lectores; o, al revés, se miraran poemas crípticos, difícilmente comprensibles y rebuscadamente sofisticados. Neruda, al igual que Góngora, exhibió en este texto ambas manifestaciones poéticas en forma simultánea, pero el chileno abandonó en él esta última forma poética. Se podría decir, tal vez, que esta segunda forma representa al arte por el arte si no fuera tan vital y expresiva de una voz intensamente propia donde, aunque contiene elementos retóricos evidentes, predomina en ella la dimensión autobiográfica de un testimonio introspectivo.

La Tercera Residencia

De los siete poemas que en este texto de 1937¹⁵ son continuidad natural de las otras dos **Residencias**, mencionaremos sólo algunos. El primero del texto *La ahogada del cielo*, omite centrarse —a diferencia de la mayoría de los poemas de los otros dos libros— en las vivencias subjetivas, pesimistas y atormentadas de la voz poética. Más bien el poema resulta ser sólo la construcción de una imagen visual y el reconocimiento del sentimiento resultante al ver lo que ocurre cuando una mariposa se halla en la lluvia y el viento. Sorprendentemente artístico o preciosista por comparación con el resto de los otros poemas del texto, alude a la dañada mariposa como *vestidura colgada de los árboles*, o *celestes sombra ramo de palomas*, la cual sólo le produce al espectador de este drama natural un *me detengo y sufro*. Nada más, el poema es una fugaz expresión de inconducente solidaridad ante la vulnerabilidad de una mariposa vapuleada por la hostilidad de la naturaleza.

Más representativo que el primero acerca del estado subjetivo, pesimista y atormentado, aunque esperanzado y erótico, que domina a estos textos es el segundo del libro, llamado *Alianza*. Plantea el anhelo de contacto eterno con una mujer a la que califica como “nocturno azúcar”, mientras están en medio de un ambiente hostil, derruido, donde *un golpe de agua con restos de mar/ golpea los silencios que te esperan/ rodeando las gastadas sillas, gastando puertas*. Un sicologismo más derrotado aún contiene el tercer poema titulado *Vals*. La desesperanza triunfa en él. Es el poema de la autonegación: *no soy, no sirvo, no*

¹⁵ La edición consultada aquí de la Tercera Residencia (1971), es la publicada por la editorial Losada. Buenos Aires. Argentina.

conozco a nadie/ no tengo armas de mar ni de madera/ no vivo en esta casa. Su alienación y hostilidad social se manifiesta en versos como: *yo toco el odio como pecho diurno*, o *No preguntéis mi nombre ni mi estado/ dejadme en medio de mi propia luna/ en mi terreno herido*. Así, nostalgia, resentimiento, rencor, desolación, abandono son los sentimientos relevantes que perfilan esta dimensión lírica de esta primera parte del libro.

El comienzo del cambio se manifiesta a partir del poema *Naciendo en los bosques*. Aquí, con metafórica claridad, la voz lírica recurre a la analogía de la naturaleza que brota nueva vida para apuntar a su propia resurrección, dejando atrás los estados de desintegración, desesperanza y tedio. El subjetivismo pesimista de sentirse estancado o a la deriva en un mundo que viaja hacia su destrucción inherente, se ve contrarrestado por la convicción de estar en el camino de la renovación. Ahora surge la esperanza y se alía con el dinamismo y las fuerzas vitales. Así, su título resulta no ser antojadizo, sino reflejo exacto de la nueva perspectiva ante la realidad. La idea aristotélica de la potencia vital que quiere pasar a acto se materializa en la imagen que retrata el cambio inminente: *Llevo en mi mano la paloma que duerme reclinada/ en la semilla...con mi mano rodeo la nueva sombra del ala que crece:/ la raíz y la pluma que mañana formarán la espesura*. Esta es la significación mayor de la **Tercera Residencia**; marca ese paso relevante en la poesía de Neruda, la cual deja atrás esos estados de interioridad desencantada en los cuales, aunque la presencia del yo sigue presente, la potencia de los hechos históricos reducen la fuerza angustiada de su presencia a modos distintos porque ahora las circunstancias de esa exterioridad entran en el umbral de su percepción¹⁶. Las razones del cambio parecen derivar de la abrumadora energía que Neruda encuentra en la dialéctica de los hechos históricos. Después de abandonar el Oriente –pasa fugazmente por Chile y Argentina– es asignado a España, donde vive la guerra civil que comienza el año 1936. Allí desarrolla un sentido de militante solidaridad con los republicanos, la que resulta tan fuerte como su encono hacia los falangistas de Franco y Mola. Ese abanderamiento con las causas de la izquierda y su adhesión por el destino de los pobres y de los obreros lo acercan al Partido Comunista, al cual pertenecía su amigo Rafael Alberti, quien lo recibió y ayudó significativamente, igual que García Lorca. Inevitablemente ahora desarrolla una postura que lejos del difuso sicologismo anterior que se

¹⁶ Para conocer la presencia del yo en la obra de Neruda, uno de los aspectos más relevantes de su poética ver el libro de Hernán Loyola **Los Modos de autorreferencia en la poesía de Pablo Neruda**. (1964). Aurora. Santiago Chile.

consumía en sí mismo, adopta una perspectiva de claras resonancias épicas, de compromiso social que exalta el triunfalismo propio y denuesta la acción de los otros. Esta segunda parte de la **Tercera Residencia** desarrolla entre sus versos el mitos utópico y el demoníaco. Mediante el primero se destaca la pureza y bondad de las acciones del bando propio; mientras simultáneamente, mediante el segundo, se condenan las del adversario o enemigo. Inevitablemente maniqueísta para mirar a los hombres, desarrolla el panegírico para referirse a los de su causa; en cambio, llega a utilizar la ofensa y la invectiva para referirse a los adversarios.

Con el impacto de la guerra civil, Neruda escribió un largo y conocido poema que es tanto un homenaje a España, como una feroz recriminatoria contra las fuerzas de derecha. El primer poema se titula **España en el Corazón**. Asegura Sicard que con esta obra Neruda se hace cargo por vez primera de la Historia e introduce la imprecación en su obra¹⁷. Adopta, agrega, el concepto de la lucha de clases y con ella arremete contra los militares y el clero. A pesar de la considerable extensión de este poema dividido en 24 partes, cada una con su respectivo título, cuestión novedosa que parece explicarse por el nuevo intento de mostrar transparencia semántica, la que ha incorporado en su arte para ser comprendido por el lector menos sofisticado, una de ellas –**Explico algunas cosas**– se ha elevado claramente sobre las otras y ha pasado a ser un ícono en su obra total: *Venid a ver la sangre por las calles/ venid a ver/ la sangre por las calles/ venid a ver la sangre/ por las calles*, son versos que reflejan el impacto emocional, la frustración, el dolor y la indignación de la guerra. Muchos muertos, incluido su amigo Federico García Lorca, asesinado por los falangistas; se trata de una poesía cargada de emoción, militante y valiente con la cual desarrolla una ideología que encuentra en el marxismo la dialéctica confrontacional, y la utilización de epítetos agresivos, más propios de la antipoesía. Ahora la subjetividad de la voz poética, olvidada de sí misma, se ancla en la exterioridad de las acciones de enemigos, a los cuales califica *de hienas sedientas, de chacales que el chacal rechazaría, vívoras que las víboras odiaran*; o en la de sus partidarios de las brigadas internacionales que llegan desde el exterior a defender a los republicanos: *Porque habéis hecho renacer con vuestro sacrificio/ la fe perdida, el alma ausente, la confianza en la tierra,/ y por vuestra abundancia, por vuestra nobleza, por/ vuestros muertos/ como por un valle de duras rocas de sangre/ pasa un inmenso río con palomas de acero y de/esperanza*.

¹⁷ Sicard op. cit. p. 259.

El prolongado y feroz ataque de las tropas de Hitler a Rusia le mueve a escribir el homenaje al valor de la defensa de Stalingrado. Altamente simbólico para incorporar al pueblo en la defensa, cita al labriego, al marino, a los sudamericanos, al español que envía solidaridad para devolver la mano: *Y España se sacude con tu sangre y tus muertos/ porque tú le tendiste, Stalingrado, el alma/ cuando España paría héroes como los suyos.*

A éste lo sigue otro poema/homenaje titulado **Nuevo canto de amor a Stalingrado**: *Honor a ti por lo que el aire trae/ lo que se ha de cantar y lo cantado/ honor para tus madres y tus hijos/ y tus nietos, Stalingrado.*

En la misma línea del panegírico, sus simpatías a la Unión Soviética no tienen límites, el poema **7 de noviembre. Oda a un día de victorias**, expresa conceptos pletóricos de admiración y adhesión incondicional con motivo de un día triunfal: *Yo te saludo, Unión Soviética, en este día/ con humildad: soy escritor y poeta./ Mi padre era ferroviario, siempre fuimos pobres/ Estuve ayer contigo, lejos en mi pequeño/ país de grandes lluvias. Allí creció tu nombre/ caliente, ardiendo en el pecho del pueblo/ hasta tocar el alto cielo de mi república!* Esa adhesión alcanza niveles casi religiosos en varios versos, se trata de manifestaciones de endiosamiento y personificación exaltada más propios de la mística que de la épica. La función social de esta poesía no es otra que ayudar a mantener vigente el espíritu de resistencia frente a los nazis: *Alabados sean tus héroes, y cada gota de tu sangre, alabada/ sea la desbordante marejada de pechos/ que defienden tu pura y orgullosa morada.*

Después, cuando Stalingrado se salvó, a pesar de los diez millones de muertos, y el ejército ruso avanzó a Alemania, Neruda escribe otro poema triunfal – **Canto al ejército rojo a su llegada a las puertas de Prusia**– que es todo honor, gloria y alegría épica, recuerda el tópico del ubi sunt, tono eufórico de Whitman y la **Marcha Triunfal** de Darío cuando dice: *El ejército rojo a las puertas de Prusia. Dónde están/ los encolerizados asesinos, los cavadores de tumbas/ dónde están los que del abeto colgaron a las madres/ dónde están los tigres con olor a exterminio?/ Están detrás de los muros de su propia casa temblando/ esperando el relámpago del castigo y cuando todos/ los muros caigan , verán llegar al abeto y a la virgen, al guerrillero y al niño/ verán llegar a los muertos y a los vivos para juzgarlos.* Este mismo, poema de tono glorioso y exaltado contiene versos que parecieran ser la expresión más ajustada del cambio que resultó ser la **Tercera Residencia** en relación a sus libros anteriores. Allí dice: *Este es el canto del día que nace y de la noche que/ termina. Oído bien, y que del sufrimiento endurecido salga la*

voz segura. Se refiere a la guerra que concluye y a la paz triunfal que comienza en Europa después de la derrota facista, pero la extrapolación de esos versos a su personal y más relevante metamorfosis poética resulta también enteramente aplicable.

Neruda y T.S.Eliot: del aire al presente. Una aproximación a *Alturas de Macchu Picchu* y *Cuatro Cuartetos*.

Teresa Poblete Martin
Universidad de la Frontera

P

resentación

El presente trabajo es un ejercicio comparativo-descriptivo de dos magníficos textos líricos que son *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda y *Cuatro Cuartetos* (*Four Quartets*) de T. S. Eliot. Nuestro propósito es entrelazar ambos textos a partir de la postura del hablante, los motivos líricos que se reiteran en ambos proyectos textuales y las imágenes y texturas de los elementos primigenios que articulan los cantos y movimientos en ambos poemas.

Para tales propósitos nos desplazaremos a través de ambos poemas siguiendo las coordenadas naturales del hombre, su pasado y su presente en el tiempo y el espacio. Incluiremos, también, algunos antecedentes literarios de ambos autores y de los dos textos a analizar.

Preámbulo

A manera de preámbulo comentaremos que tanto Neruda como Eliot escriben sus poemas a partir de experiencias personales que los conmovieron en determinados momentos de sus vidas, tales como hechos de la infancia, los años que viven fuera de la tierra natal, sus opciones políticas y religiosas, y por cierto la guerra en Europa; todo esto se constituye en vivencias riquísimas para la formulación de ambos poemas, *Alturas de Macchu Picchu* y *Cuatro Cuartetos*.

Así como Inglaterra y el culto anglicano proporcionan a Eliot un marco dentro del cual desarrollar su obra poética, España y la causa republicana polarizan la personalidad de Neruda, cuya figura de hombre público y poeta se agiganta.

Ambos poetas, en sus respectivos textos líricos, se plantean como intermediarios entre los hombres del ayer y la historia del presente, en su capacidad de dilucidar el sufrimiento humano y la muerte en una nueva dimensión. Semejantes son también los sujetos líricos en ambos poemas, en su rol de peregrino el hablante de *Alturas de Macchu Picchu*, y en su rol de viajero el hablante de *Cuatro Cuartetos*. Similar es también, en ambos poemas, la estructura de oración mediadora que asume en el cuarto movimiento o sección cada cuarteto de Eliot, y la estructura de letanía o invocación que asume el canto XII de Neruda.

Algunos alcances previos a Neruda y su texto

El 7 de mayo de 1938 fallece José del Carmen Reyes, el duro ferroviario que nunca deseó que su hijo fuera poeta. Esa noche, Neruda se encierra en el escritorio de la casa de su amigo Manuel Martínez y escribe "*Los conquistadores*", el primer poema de lo que sería, hasta 11 años más tarde, el *Canto General*. En realidad escribe un fragmento del libro III del *Canto General*: "*Del norte traje Almagro su arrugada centella / Y sobre el territorio, entre explosión y ocaso, / se inclinó día y noche como sobre una carta*". (p.132)

A partir de esa fecha viaja por distintos lugares de América. En México, por ejemplo, admira las pinturas de los grandes muralistas y se encanta con las pinturas épicas de la tierra indígena; en Cuzco, Perú, visita Macchu Picchu y se fascina con las ruinas incaicas. Pareciera que, entonces, Neruda siente crecer en su alma de poeta aquel libro que ya ha comenzado a planear.

Las raíces del *Canto General* están hundidas en la experiencia humana del poeta puesto que éste fue escrito en medio de las tempestades de su vida pública y privada. Pero al mismo tiempo, escrito con su mano de poeta llevada por una gran pasión personal donde la tierra de América es como su madre, la sangre de América es como su sangre y el destino de América es como su propio destino.

Entre las 15 partes del *Canto General*, tal vez ninguna tiene un carácter tan definido y construido como *Alturas de Macchu Picchu*. Y aunque el título del poema puede resultar equívoco, no se trata solamente de la presentación y contemplación del espectáculo de la inmensa ruina incaica, sino también de una exploración al estado de ánimo del poeta que contempla su propia existencia y que reflexiona sobre su arte, la vida y la muerte, el pasado y el presente. El

propio Neruda comenta en una conferencia en algún momento de su vida pública que este poema contiene vivencias claves íntimas.

Alturas de Macchu Picchu: una alegoría heroica

Del aire al aire

Como decía, un nuevo paso en su vida, 1943, lo pone frente al silencio de las increíbles ruinas de Macchu Picchu. La disposición de su estado de ánimo se altera ante tan impresionante vestigio, y los signos de alabanza y admiración por aquello se mezclan en una apasionante visión regeneradora de la vida y la muerte, de revelación ante este hecho y de la asunción de lo originario. Dos años más tarde comienza a concretarse este texto. Pero el poeta no se aviene a una contemplación romántica; se aprecia un vuelco de actitud que modificará su relación con el mundo. Dice el hablante lírico: *”yo al ferreo filo vine, a la angostura/ del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,/ al estelar vacío de los pasos finales,/ vertiginosa carretera espiral:/ pero, ancho mar, ¡Oh muerte!, de ola en ola no vienes, /sino como un galope de claridad nocturna..”* (c.IV,p.90)

Alturas de Macchu Picchu tiene el tono de una elegía heroica, que como especie poética se define por el lamento ante la muerte, forma específica que adopta el hablante lírico a través en su propuesta poética. Desde un punto de vista retórico, en una elegía se distinguen tres partes bien definidas: consideraciones sobre la muerte, lamentación y consolación.

Este poema contiene las partes que estructuran tradicionalmente una elegía, pero su disposición textual no tiene la ordenación lineal habitual de esta tipología sino que podemos identificar una disposición a modo de secuencias. El motivo lírico que organiza cada parte de esta elegía se repite y se retoma en aparente desorden o libre disposición a lo largo del poema, lo que refuerza el temple confundido del hablante lírico.

Es así como podemos identificar que los cantos I al VI se constituyen en una serie de consideraciones sobre el tema de la muerte, cuestionando la existencia de los hombres como también la del propio hablante lírico que no ha logrado encontrarle un sentido a su vida. Este motivo, incluso, se prolonga más allá del canto VII *“(...) y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a / cada una; / cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara / (...) una pequeña muerte de las alas gruesas / (...) todos fallecieron esperando su muerte, su corta / muerte diaria / (capítulo III pp. 89-90). (...) rodé muriendo de mi propia muerte”* (c.IV p. 90), constituyéndose de modo explícito, como un motivo lírico de muerte

acaecida en condiciones dolorosas. Muerte que es el sino de todos los hombres, sólo que en lugar de ser ella quien los une, es ella quien los separa. La muerte de los hombres se presenta como fragmentaria: “*no eras tú, muerte grave .../ era lo que no pudo renacer, un pedazo/ de la pequeña muerte sin paz ni territorio*” (c.V p 91).

Es pues, un cuadro extraordinariamente sombrío el que se plasma en estos primeros cantos. El hablante modela la vivencia de la muerte como una experiencia vivida y evocada que reproduce una actitud de enunciación comprensiva.

También podemos constatar la lamentación del hablante lírico que, centrada en el canto VI prolonga sus lamentos hasta el canto XII y final. El hablante lírico despliega confusas tensiones de estados de ánimo y ordena la visión de la muerte en una concepción diferente. El vuelco de la historia lo estremece frente a la contemplación de las ruinas: angustia, desesperación y abandono son algunos de los elementos que podemos apreciar: “*esta fue la morada, este es el sitio:/ aquí los anchos granos del maíz ascendieron/ y bajaron de nuevo como granizo rojo.*” (c.VI. p.92)

Y junto a los lamentos está planteada también la fugacidad de las cosas: “*Hoy el aire está vacío, ya no llora,/ ya no conoce a vuestros pies de arcilla,/ ... ya no sois manos de araña ...*” y el olvido que cae sobre lo contemplado: “*... ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo/ ... Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?/ Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?/ Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?*” (c.X.p.14). Estas son preguntas que junto con plantear la fugacidad del tiempo y la acción del olvido, también inquieren a cerca de la condición del hombre, dice el hablante: “*yo te interrogo, sal de los caminos*”; desea saber si el hombre sobrellevó una existencia degradada, si vivió sujeto al hambre y la miseria, si esta situación dio origen a la portentosa ciudad incaica: “*La pobre mano, el pie, la pobre vida.../ ... dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro/ en la boca vacía?/ Hambre, coral de hombre/ hambre, planta secreta, raíz de leñadores,/hambre, subió tu raya de arrecife/ hasta estas torres desprendidas?*” (c.X.p.42). El hablante siente que esta magnífica obra del imperio Inca ha sido también el fruto de la explotación humana. Y dado esta certeza, el hablante lírico le brinda un homenaje a los héroes anónimos de Macchu Picchu, a los esclavos obreros, a los esclavos-artesanos, a los esclavos de los oficios, a una comunidad de siervos castigados y doloridos: “*Veo al antiguo ser, servidor, el dormido/ en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre,/ mil mujeres,/bajo la racha negra, negros de lluvia y noche...*” (c XI p.99). Podemos apreciar la extrañeza y dolor que se plantea el hablante ante el acontecer de la historia, de saber si

entonces como ahora quienes fundaban la satisfacción de las necesidades de la comunidad eran esclavos de ésta y alienaron su condición humana en esa tarea. El hablante aprecia un sentido escatológico de la historia.

Algo similar sucede con el panegírico del canto VI y IX, todas son alabanzas y consideraciones que mitigan el dolor del hablante lírico que asume la voz de un peregrino: *“Entonces en la escala de la tierra he subido / entre la atroz maraña de la selvas perdidas / hasta ti, Macchu Picchu. / Alta ciudad de piedras escalares, / por fin morada del que lo terrestre / no escondió en las dormidas vestiduras”* (c. VI p. 91) (...) *“Escala torrencial, párpado inmenso, túnica triangular, polen de piedra, / lámpara de granito, pan de piedra.”* (c.IX p. 96). A través del esplendor de las ruinas el hablante siente que el hombre se ha perturbado. Constatamos una acumulación monumental de imágenes en este canto en el cual culmina la ascensión del hablante-peregrino, peregrino de la historia, que adopta el carácter estático de una contemplación; contemplación que le tiende algunas trampas, la belleza, por ejemplo, belleza que lo confunde: *“... a través del confuso esplendor; / a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano / y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera, / el viejo corazón olvidado.”* (c.XI p.99). La contemplación lleva a la revelación que dilucida el hablante, que debe atravesar esa noche de piedra para encontrar las respuestas que busca.

El canto décimo permite valorar todo el camino recorrido desde el recuento inicial por medio de una compleja red de preguntas que se resumen en una palabra: hambre; concepto que sustituye al de muerte.

La etapa de consolación, como en los otros momentos de la elegía, se desarrolla por repeticiones o recurrencias temáticas desde el canto VIII hasta el XII, con el cual termina el poema. Semejante a como sucede en las meditaciones sobre la muerte, la lamentación y la alabanza, la consolación toma su origen en el momento que el hablante-peregrino cumple con el ascenso a Macchu Picchu. La forma que adopta este sentido de renovación mueve al hablante a plantearse una serie de rechazos que regulan su nueva existencia y le muestran transformado en un nuevo ser que adquiere una auténtica visión del sentido de la muerte. A esta verdad nace el hablante-peregrino. Esta consolación se configura como un rescate y voluntad de preservar la memoria de los olvidados, de los esclavos-siervos que levantaron la ciudad incaica. En el comienzo del canto VIII y el canto XII el hablante llama a imitar su ascenso renovador: *“Sube conmigo, amor americano / besa conmigo las piedras secretas.”* (c. VIII. p.99)

Presentación de T. S. Eliot y su texto

T.S. Eliot publica en 1922 su terrible y desolador poema *La Tierra Baldía* (*The Waste Land*), poema que ha sido llamado el poema-símbolo del siglo XX debido a la patética imagen de desolación y desesperanza que entrega del mundo contemporáneo. Los 433 versos del poema contienen todo un mundo de escombros proyectado en imágenes múltiples, símbolos y metáforas de aquellos hombres que han perdido el contacto con los mitos primitivos de la resurrección y la fecundidad. En 1944 publica *Cuatro Cuartetos* (*Four Quartets*) con un postulado más personal e íntimo que se separa del espectro escatológico del poema anterior. El mismo año que Eliot termina *Cuatro Cuartetos*, dicta una conferencia titulada “La Música de la Poesía” (*The Music of Poetry*) en la cual desarrolla y explica las ideas de contrapunto musical y transición como componentes básicos de su poesía privilegiando la musicalidad del poema, como una partitura textual, junto a la riqueza de las palabras, el uso secular de ellas y su valor local en la dimensión del poema.

Cuatro Cuartetos: música, tiempo presente y tiempo pasado

El tiempo presente y el tiempo pasado

El poema *Cuatro Cuartetos* tiene una estructura similar a los cuartetos musicales organizados en cinco movimientos. Cada cuarteto del poema consta de cinco secciones que siguen patrones similares y que pueden describirse de la siguiente manera: Sección I, flujo temporal del tiempo en el que se atrapan breves momentos de eternidad; Sección II, experiencia del mundo que lleva a la insatisfacción; Sección III, purificación que priva al alma del amor por las cosas creadas; Sección IV, oración mediadora; Sección V, plenitud y fusión de armonía espiritual.

Todo el poema plantea la percepción del tiempo que tiene el autor textual al respecto, percepción del tiempo presente, del tiempo pasado y del tiempo futuro. El poema comienza con los siguientes versos: “*El tiempo presente y el tiempo pasado/están quizás presentes los dos en el tiempo futuro/y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./Si todo el tiempo es eternamente presente/todo tiempo es irredimible*”. (s.l.p.191)

En una aproximación al significado general de *Cuatro Cuartetos* podemos decir que cada uno de los cuartetos toma su título de un lugar y de la experiencia y vivencia experimentada por Eliot en algún momento de su vida, similar a Neruda como lo hemos visto anteriormente. Cada uno de los lugares nombrados retrata

imágenes que se levantan desde un profundo sentido del tiempo y del espacio.

El primer cuarteto, *Burnt Norton*, es un lugar que no tiene una asociación o relación directa con la vida del autor, y el tiempo sobre el cual se reflexiona es cualquier tarde de verano. En cambio el segundo cuarteto, *East Coker*, es un pueblito de Somersetshire del cual emigró Andrew Eliot, fundador de la estirpe familiar, en el siglo XVII hacia América. El poeta se enmarca ahí en el ocaso de un verano y su mente se llena de pensamientos de su familia y de sus ancestros. El tercer cuarteto, *The Dry Salvages*, toma el título de un grupo de islas rocosas en las afueras de la costa de Massachussets que forman parte del paisaje de la niñez del poeta, y de la experiencia nueva de sus ancestros después que cruzaron los mares. El cuarteto trata del lugar en el cual vivió Eliot una vez y es recordado con la fuerza y vitalidad con que se recuerda el paisaje de la niñez. El título del cuarto cuarteto, *Little Gidding*, tiene asociaciones históricas más que personales para el autor. Este es un pueblito en Huntingdonshire donde Nicolás Ferrer y su familia se retiraron a vivir, en el siglo pasado, para vivir una vida en comunidad y devoción. Este lugar es visitado por el poeta un viernes en la tarde para orar en la capilla que allí se levanta.

El Macchu Picchu de T.S.Eliot es Little Gidding, lugar que no conservó su pureza a través del tiempo. Fue una comunidad anglicana fundada en el siglo XVI y que fuera el refugio de las guerras civiles de la época. También fue el lugar de peregrinación del rey Carlos I antes de su ejecución. Más tarde, el ejército de Cromwell dispersó a los miembros de la comunidad y destruyó la capilla. Para llegar hasta Little Gidding, el sujeto lírico del poema asume el rol de viajero, y a través de su viaje va creciendo y desarrollándose como persona; similar al hablante lírico-peregrino de Neruda en la ascensión a Macchu Picchu. Al hablante-viajero de Eliot le parece escuchar las voces de los niños jugando bajo los manzanos de antaño, voces que oye como un destello de fuego más allá del lenguaje de lo vivos.

El tema de *Burnt Norton* es el mundo privado que cada hombre tiene, y como tema puede abordarse de la siguiente manera: Un significado literal, uno moral, y uno místico. En el sentido literal, el hablante lírico ha sentido un momento de gozo inexplicable, un momento de liberación al contemplar el sol en la rosaleda, el corredor, la puerta abierta, etc, y de esta experiencia el poema salta a otra experiencia. “*hay eco de pisadas en la memoria/allá por el pasadizo que no tomamos/en el calor del otoño, a través del aire vibrante/ser consciente no es estar en el tiempo/pero sólo en el tiempo es como el momento/en la rosadela/el momento en la rosadela donde golpeaba la lluvia...*” (s.I. p.191).

El sentido moral de este cuarteto apunta a la virtud de la humildad, sumisión de la verdad de la experiencia, aceptación de la ignorancia. *“la única sabiduría que podemos esperar adquirir/es la sabiduría de la humildad: la humildad es interminable (s.III. p.195)*

En cuanto al sentido místico, el significado en este cuarteto sería el don de la gracia, regalo a través del cual buscamos descubrir lo que se nos ha manifestado como en un momento de iluminación, *“la libertad interior respecto al deseo práctico/el quedar desprendidos de acción y sufrimiento,/desprendidos de las compulsiones/interiores y de las exteriores, pero rodeados/por una gracia de sentido, una blanca luz quieta y móvil...” (s.II. p.193)*

El tema de East Coker es personal e íntimo y aborda la problemática de la edad, el hecho de que la vida ha transcurrido más de la mitad, que el tiempo ha pasado y pasará aún más suavemente; y que al igual que toda la humanidad tenemos que morir, *“las casas viven y mueren; hay un tiempo para construir/y un tiempo para vivir y para engendrar/y un tiempo para que el viento rompa el cristal desprendido...” (s.I. p. 197).* En el sentido moral, el tema es la fe. El hablante acepta la necesidad de la humildad del cuarteto anterior, Burnt Norton, y a esto le agrega la aceptación de la ignorancia como un acto de fe. El sentido místico es la expiación, el dogma que en la oscuridad y la muerte el hombre está solo, y que a través de ellas (oscuridad y muerte) Dios y el hombre se reconcilian misteriosamente.

El tema de *Las Dry Salvages* es la suma de varias experiencias, que nosotros llamamos pasado, nuestro propio pasado y pasado de la raza humana. Es un cuarteto narrativo descriptivo que apunta a la intemporalidad, tema del tiempo visto desde la vejez. El elemento primigenia básico de este cuarteto es el agua, el mar y el río, *“el mar tiene muchas voces/muchos dioses y muchas voces./el aullido del mar y el gañido del mar son voces diferentes” (s.I. p. 205).* Apreciamos en esta sección imágenes de muchedumbre de pasajeros, de la naturaleza, imágenes de fuerzas erosivas que evidencian muerte. El sentido moral de este cuarteto es la esperanza, una esperanza en el presente que renueva al mundo, y permite al hablante lírico sentir que el mundo de la naturaleza es el campo de la gracia. En el sentido místico, el tiempo se une a la eternidad.

El tema de Little Gidding en el sentido literal es una visita a una capilla, una tarde de invierno, con el objetivo de orar en un lugar convertido en sagrado por las oraciones de otros hombres. *“estáis aquí para arrodillaros/donde ha sido válida la oración./y la oración es más que un orden de palabras, la ocupación consciente de la mente que reza/o el sonido de la voz al rezar “ (s. I. p.213).* El

sentido moral del cuarteto es la caridad y el sentido místico es el Espíritu Santo, el regalo de la resurrección y ascensión del Señor, “*y un ardor más intenso que llamarada de ramas o brasero/agita al mundo espíritu: no hay viento sino fuego pentecostal/en la época oscura del año*” (s. I. p.212). Esta es una imagen de la permanencia de la eternidad en el tiempo.

Comentario Final

De las presentaciones y descripciones anotadas de ambos autores y respectivos poemas, *Alturas de Macchu Picchu* y *Cuatro Cuartetos*, podemos desprender lo que se señala a continuación:

- Ambos autores, Neruda y Eliot reconstruyen el tiempo pasado para observar el tiempo presente y desde ahí satisfacer el deseo de reconciliar cuerpo y espíritu luego de un arduo camino poético; ambos poetas convierten su experiencia existencial en el objeto de su poesía, visión poética totalizante que presentan como experiencias visionarias de muerte y que vuelven al hablante lírico renovado en su ser y reconciliado con su espíritu.

- En ambos poetas podemos apreciar cómo a través de una prolongada meditación formal de una situación, el poema manifiesta la búsqueda de una visión reintegradora de un pasado. La visión de la condición humana en ambos poemas es una conjunción del sufrimiento y el amor, de la guerra y la paz, de la muerte y la vida:

“y todo irá bien y toda clase de cosas irá bien/cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro/en el coronado nudo de fuego/y el fuego y la rosa sean uno.” (Cuatro Cuartetos, Little Gidding, sección V, página 219).

“yo vengo a hablar por vuestra boca muerta,/a través de la tierra juntad todos/los silenciosos labios derramados/y desde el fondo habladme toda esta larga noche/como si yo estuviera con vosotros anclado” (Alturas de Macchu Picchu, canto XII, página 100)

- Ambos autores históricos se despersonalizan en una voz de peregrino y/o de viajero para efectuar la búsqueda de la totalidad del tiempo y la eternidad del tiempo redimido.

- Ambos textos poseen un tono lírico sostenido, lleno de imágenes intemporalizadas que remiten al más allá de la vida cotidiana.

- Los motivos líricos de la vida y la muerte, el aquí y el ahora se reiteran a lo largo de ambos poemas; así como también los elementos primigenios de aire, agua, fuego y tierra.

Tanto Neruda como Eliot, en sus respectivos textos líricos se plantean como intermediarios entre los hombres del ayer y la historia del presente, plasmando en ellos sus vivencias de vida, amor y muerte.

Bibliografía Revisada

- **Eliot, T. S.** (1968): *Cuatro Cuartetos*. Editorial Seix Barral S.A. Barcelona. (título original de la obra *Four Quartets*. 1958. Harvard University Press. USA).

- **Felstiner, John** (1971): “*La danza inmóvil, el vendaval sostenido: Four Quartets de T. S. Eliot y Alturas de Macchu Picchu*” en Revista Anales De la Universidad de Chile. Santiago. pp 177-195.

- **Gardner, helen** (1989): *The Art of T.S. Eliot*. Dutton. New York. USA.

- **Goic, Cedomil** (1971): “*Alturas de Macchu Picchu: La torre y el abismo*” en revista Anales de la Universidad de Chile. Santiago. pp. 153-165.

- **Neruda, Pablo** (1988): “*Alturas de Macchu Picchu*”, pp. 89-101. en Antología Fundamental. Fundación Neruda. Pehuén Editores. Santiago.

- **Rodríguez Monegal, E:** (1986). El Viajero Inmóvil. Editorial Losada. Buenos Aires.

- **Sicard, Alain** (1981):” *Meditación acerca de las ruinas*”. Pp 236-257, en El pensamiento poético de Pablo Neruda. Editorial Gredos Madrid.

Cuatro poemas de Neruda adolescente

Prof. Víctor Raviola Molina M. Ed.

Para contribuir a la conmemoración del centenario del nacimiento de quien fuera Premio Nóbel de Literatura de 1971, nada más pertinente que volver a asediar las raíces de su poesía y los comienzos de su trayectoria poética. Me refiero a los últimos tres años de la década 1910-1920 durante la cual Neruda vivió en Temuco, en familia, junto a su padre José del Carmen Reyes Morales, a su madrastra Trinidad Candia Marverde y a sus hermanastros Rodolfo Reyes Candia y Laura Reyes (Tolrá) Candia.

Con dicho fin, coloco a disposición de los lectores interesados cuatro textos poéticos del Neruda adolescente. Hasta donde estoy informado, dos de esos textos permanecen aún inéditos, por lo menos en lo que se refiere al hecho de no haber sido recogidos por el poeta en algunos de sus libros preparados e impresos en vida, incluyendo las tres primeras ediciones de sus **Obras Completas** realizadas por Losada, Buenos Aires, en 1957-1962-1967. Confieso sí que no he tenido acceso a la última versión (1999-2002) de las **Obras Completas de Pablo Neruda**, en cinco volúmenes y 5.600 páginas, editadas en España por Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, y preparada por el profesor chileno Hernán Loyola G. y el poeta colombiano Nicanor Vélez, recopilación que se anuncia como verdaderamente “completa”.

Los textos ofrecidos corresponden a reproducciones facsimilares de los manuscritos originales de Neruda que provienen de sus significativos **Cuadernos de Temuco**. Por lo tanto, son creaciones poéticas del período 1918-1920, muchas de las cuales fueron firmadas todavía “Nefalí Ricardo” o, simplemente, “Ricardo” (las anteriores a octubre de 1920).

Numerosos estudiosos y biógrafos de Neruda se han referido a estos **Cuadernos de Temuco**, cuya existencia fue anunciada tempranamente por Raúl Silva Castro (1964) y por Hernán Loyola (1967), hasta ser publicados

por Víctor Farías (**Pablo Neruda. Los Cuadernos de Temuco**. B. Aires, Seix Barral, 1997, tercera edición, 230 pp.). Todos coinciden en que los tres conjuntos de poemas del período escolar de Neftalí Ricardo Reyes en el Liceo de Hombres de Temuco (hoy Liceo “Pablo Neruda”) constituyen la “pre-historia poética de Pablo Neruda” (sus raíces) o su “poesía inaugural” (sus comienzos). Esto significa que los **Cuadernos...** no sólo muestran y guardan los intereses literarios del joven Neftalí Reyes (sus lecturas, sus influencias, para decirlo en otras palabras), sino que recogen y guardan las composiciones más antiguas de su propia historia poética personal, fechadas según los especialistas hacia 1917-1920, aquéllas que se identifican con su formación escolar (muy humanista, muy clásica, muy europea, muy afrancesada), con sus lecturas, con sus preferencias y con las creaciones de sus años de adolescencia en Temuco, inmediatamente anteriores a su viaje hacia Santiago (1920) y al extranjero (Rangoon, 1927). Anteriores a su primer libro, **Crepusculario**, de 1923.

Dichos **Cuadernos...** han tenido una singular historia. La más actual reseña con los detalles de ella es el trabajo de Bernardo Reyes “La primera poesía de Neruda”, artículo publicado en el periódico “La Época” (Santiago de Chile, 12/enero/1997). También la voz autorizada del Prof. Rafael Aguayo Q., el último depositario chileno de dichos originales manuscritos, se ha referido al tema en su volumen **Neruda. Un Hombre de la Araucanía** (Concepción, LAR, 1987, 128 pp.). De acuerdo con los antecedentes proporcionados por ambos familiares del poeta, dichos textos escolares manuscritos son tres, incorporando textos ajenos y propios ordenados, numerados, foliados y corregidos por el propio Neftalí Ricardo Reyes Basoalto con alguna ayuda de su hermanastra Laura Reyes: el más antiguo es el **Cuaderno Neftalí Reyes (1918-1920)**, XXXIV más 319 páginas, contiene 13 poemas de otros autores y 150 originales de Neruda; le siguió el **Cuaderno Helios (1920)**, de 78 páginas y 33 poemas originales de Neruda, que debió haber constituido el primer libro impreso del joven Neruda, y la recopilación póstuma denominada por Aguayo como el **Cuaderno Recuerdos (1918-1919)**, de 88 páginas, con textos casi exclusivamente no-nerudianos pues contiene un solo poema original suyo. Estos cuadernos escolares manuscritos y las otras composiciones de la época que se les fueron agregando fueron guardados celosamente por su hermanastra Laura Reyes hasta que, después de la muerte del poeta (1973), ella los transfirió a uno de sus familiares en Temuco por la línea Aguayo-Tolrá y terminaron siendo subastados en Londres por un anónimo coleccionista privado de quien no se conocen antecedentes. La subasta en el extranjero y el destino no identificado de los **Cuadernos...** significan, evidentemente, una irreparable pérdida para el

patrimonio cultural-literario chileno, ya que los manuscritos no sólo no están más en nuestro país, sino que (lo más grave) no están disponibles para nadie ni para nada pues su destino actual es incierto, desconocido. Ello le confiere especial importancia histórico-literaria a las pocas copias facsimilares de las que algunos podemos disponer.

Cabe señalar, por ejemplo, que la importante publicación mencionada de Víctor Farías transcribe (con omisiones y algunas variantes en algunos textos en relación con los manuscritos fotocopiados de que dispongo) aquellos poemas que no se habían integrado a los sucesivos títulos de P. Neruda trabajando sobre la base de **fotocopias** de los manuscritos nerudianos cedidos por familiares del poeta. Lamentablemente, Farías no entrega ninguna versión facsimilar de los textos, lo que habría facilitado la observación grafológica y otros aspectos interesantes en la evolución de Neruda creador poético. Sabemos que la mayor parte de las creaciones adolescentes manuscritas en aquellos **Cuadernos...** se integró a los diversos volúmenes que personalmente preparó el poeta. Ello ocurrió, especialmente, con los volúmenes iniciales, esto es, los publicados durante la década de 1920, antes de viajar como cónsul a oriente y vivir nuevas experiencias, ahora internacionales. Otras de dichas creaciones permanecieron inéditas hasta ser descubiertas, transcritas, publicadas o comentadas por ensayistas como Loyola, Silva Castro y otros que sospechaban o conocían tempranamente la existencia de aquellos cuadernos escolares, o por estudiosos ocasionales como Matilde Urrutia, quien, después de la muerte del poeta, publicó el **Cuaderno Helios** y rescató del olvido y del anonimato muchas composiciones de Neruda dispersas en antiguas revistas (**El Río Invisible**. Barcelona, Seix Barral, 1980). Sin embargo, muchas de esas composiciones permanecen todavía sin ser recogidas en libro alguno. Al decir de Aguayo, op. cit. (1987), “no menos de 100 poemas –de los manuscritos escolares– permanecen inéditos”.

Las presentes copias facsimilares que motivan este trabajo corresponden, pues, a cuatro textos manuscritos y numerados personalmente por Neruda. Tengo la idea de que ninguno de ellos circula públicamente íntegro o impreso en versión facsimilar. **LUNA** (página 64 del manuscrito **Cuaderno Helios**), en verso libre, parece inédito hasta ahora, salvo la transcripción que hace Loyola en su ensayo **Ser y Morir en Pablo Neruda** (Santiago, Chile, editora Santiago, 1967, 246 pp.) y el fragmento que recuerda R. Aguayo en su obra ya citada. Curiosamente, Farías no incluye en 1997 este texto de **Luna** entre los poemas manuscritos juveniles no incorporados a libro, a pesar de la difusión de Loyola en 1967 y de Aguayo

en 1987. Incluye un poema homónimo que no tiene nada que ver con el presente facsímil que procede de los manuscritos originales de aquellos **Cuadernos...**

El soneto **MANOS DE CAMPESINO** (con numeración de página modificada: **69 y/o 19** en el **Cuaderno Helios**) se publicó inicialmente en “Selva Austral” No.3 (Temuco, 1920, página 196) y fue transcrito por Farías en la publicación ya aludida de 1997; su versión, sí, contiene algunas variantes en el texto que no corresponden a enmiendas hechas ni por Neruda ni por Laura Reyes. Por razones que desconozco, ambos textos mencionados no aparecen integrados a ningún volumen de los que Neruda publicó en vida. Tampoco aparecen en las sucesivas ediciones de sus **Obras Completas**, por lo menos en las tres primeras de ellas, las que fueron autorizadas y supervisadas por el propio poeta (Editorial Losada, Buenos Aires, 1957-1962-1967, en dos tomos).

Los otros dos textos, **INICIAL** (numeración de página 3 y 5 en el **Cuaderno Helios**) y **EL NUEVO SONETO A HELENA** (numeración de página 315 en el **Cuaderno Nefthalí Reyes** y reproducido en la página 15 del **Cuaderno Helios**), se integraron desde temprano a volúmenes nerudianos, como se verá, aunque con distinta suerte y sin que siempre se respetara la versión inicial; hay variantes que no corresponden a enmiendas en los manuscritos, ni de Neruda ni de Laura Reyes.

En resumen. Los textos propuestos constituyen tempranas creaciones mostrativas de la precocidad poética de Pablo Neruda, ya que, por la probable fecha de composición de ellos, el autor bordeaba los quince años de edad (1904-1920). Además, ellos permiten señalar ya algunas constantes futuras de la poesía nerudiana. Trasuntan, por ejemplo, líneas temáticas como la insistencia en motivos familiares (la madre, la amada, el yo); la temática de cultura como la lecto-referencia que da origen a muchos de sus poemas; la presencia de algunos tópicos líricos tradicionales bordeando la línea de lo romántico (el amor, la muerte, lo social); el discurso lírico en primera persona (autobiografismo y autorreferencia); una ambientación lírica localista, intimista, pueblerina; discurso poético con interés por las novedades léxicas y retóricas; cierto nivel de maestría en el oficio al demostrar a los quince años conocer y manejar la estructura clásica del soneto y de versos como el alejandrino francés; la seriedad de sus preferencias y lecturas escolares en un momento en que la cultura mundial de orientaba hacia Francia, su cultura y su lengua. Con respecto a esto último, con alguna dosis de sorpresa cabe preguntarse qué adolescente quinceañero admira-lee-traduce-imita a autores no-hispánicos, en su caso franceses, prácticamente contemporáneos suyos, sin haber viajado, más aún viviendo y estudiando en un escondido pueblo rural del sur del mundo a comienzos del siglo XX y a escasos años de haberse abierto la Frontera y de haber sido fundada Temuco como ciudad?...

③

Inicial

He ido bajo Herio que me mira sangrante
laborando en silencio mis jardines ausentes.

Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente

Cené, cené los labios - Pero en rosas tremantes
se me escapó la voz que casi nadie siente

Que si no son pomposas - que si no son fragante
son las primeras rosas - Hermano caminante -
de mi desconchado jardín adolescente ...

no en un tiempo ni en un momento
queda el último y el primero
Rafael Cardia

INICIAL (*)

He ido bajo Helios que me mira sangrante
laborando en silencio mis jardines ausentes.

Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente.

Cerré, cerré los labios. – Pero en rosas tremantes
se me escapó la voz que casi nadie siente.

Que si no son pomposas – que si no son fragantes,
son las primeras rosas – Hermano caminante –
de mi desconsolado jardín adolescente.

(*) Neruda integró esta composición en la sección “Helios” de su primer libro, **Crepusculario 1920-1923**, de 1923. Por razones desconocidas, el poema fue eliminado de las re-ediciones del libro a partir de 1926 y sólo reaparece en la edición de Buenos Aires, 1967. Se recoge definitivamente en las **Obras Completas de Neruda**. Como aspectos curiosos, obsérvense el uso del adjetivo “tremantes”, muy novedoso y sorprendente en un adolescente de sólo quince años de edad, pero que anticipa un rasgo estilístico nerudiano cual fue su temprano interés por los neologismos, y el uso de la estrofa “dístico” o “pareado”, de origen medieval (**El Conde Lucanor**, Juan Manuel, siglo XIV) y que Neruda repetirá en algunos famosos poemas de su producción futura.

(6)

Manos de campesino

Manos torpes i horradas. Manos buenas
que en la tarde se duermen, milagrosas
bajo el influjo de la luna llena
bendiciendo los senos de la esposa

Se duermen cansadas de la labor vencida
rudamente - en silencio - como bajo el cansa
de tener en los músculos rosas encallecidas
de haber labrado mucho i haber sembrado tanto

Santificadas sean en toda letanía
nos dan el trigo de oro i el pan de cada día
i siguen los preceptos que les diere el Señor

Deberían de llenarlos de flores, i de gemas,
manos de campesino que son todo un poema
en que los versos huelen a tierra i a sudor

MANOS DE CAMPESINO (*)

Manos torpes i honradas. Manos buenas
que en la tarde se duermen, milagrosas
bajo el influjo de la luna llena
bendiciendo los senos de la esposa.

Y se duermen cansadas de la labor vencida
rudamente – en silencio – como bajo el encanto
de tener en los músculos rosas encallecidas
de haber labrado mucho i haber sembrado tanto.

Santificadas sean en toda letanía
nos dan el trigo de oro i el pan de cada día
i siguen los preceptos que les diera el Señor.

Debieran de llenarlas de flores i de gemas,
manos de campesinos que son todo un poema
en que los versos huelen a tierra i a sudor.

(*) Poema publicado por primera vez en el periódico “Selva Austral” No.3, Temuco, 1920, página 196, formando parte del tríptico **Elogios de las Manos**. No fue recogido por Neruda en ninguno de sus libros. Tampoco hay versión facsimilar ni aparece en las ediciones que en vida del poeta se realizaron de sus **Obras Completas** por Losada, Buenos Aires (1957-1962-1967). Víctor Fariás lo transcribe en su ensayo ya citado (1997), pero con algunas variantes no atribuibles a Neruda. Finalmente, lo recoge Matilde Urrutia en la página 62 de su colección **El Río Invisible** ya mencionada.

Obsérvese el temprano uso del **soneto** como forma estrófica y como composición, curiosa identificación de un original creador literario con formas clásicas que Neruda no abandonará jamás en su extensa trayectoria poética (recuérdense, por ejemplo, sus tardíos **Cien Sonetos de Amor**). Llamen también la atención el temprano despertar de la conciencia social del joven Nefthalí Reyes y las huellas de su formación escolar dentro de la vigencia de los principios ortográficos de Andrés Bello.

Luna

Cuando nací mi madre se moría
 con una cantidad de ánima en pena,
 Era su cuerpo transparente. Ella tenía
 bajo la carne un luminar de estrellas.
 Ella murió. Y nací.

Por eso llevo
 un invisible río entre las venas,
 un invisible canto de crepúsculo
 que me enciende la vida i me la hiela.
 Ella juntó a la vida que nacía
 su estéril rama de vida enferma.
 El marfil de sus manos moribundas
 tornó amarilla en mí la luna llena...

Por eso - hermano - está tan triste el campo
 detrás de las viduieras transparentes.
 ... Esta luna amarilla de mi vida
 me hace ser un retorno de la muerte.

X
64

LUNA (*)

Cuando nací mi madre se moría
con una santidad de ánima en pena.
Era su cuerpo transparente. Ella tenía
bajo la carne un luminar de estrellas.
Ella murió. Y nací.

Por eso llevo
un invisible río entre las venas,
un invencible canto de crepúsculo
que me enciende la risa i me la huela.
Ella pintó a la vida que nacía
su estéril ramazón de vida enferma.
El marfil de sus manos moribundas
tornó amarilla en mí la luna llena...

Por eso hermano – está tan triste el campo
detrás de las vidrieras transparentes...

– Esta luna amarilla de mi vida
me hace ser un retorno de la muerte.

(*) Poema escrito aproximadamente hacia 1920. Inspirado en la muerte (víctima de tuberculosis) de su madre biológica Rosa Neftalí Basoalto Opazo, acaecida en Parral el 14/septiembre/ 1904. Como Neftalí Ricardo había nacido el 12/julio/ 1904, su madre apenas había sobrevivido dos meses al parto. En consecuencia, este poema se refiere a la muerte de la madre ocurrida casi dieciséis años antes de la fecha de su composición.

Neruda no conoció, pues, directamente a su madre biológica, profesora primaria, “hija de una familia parralina que gozaba de prestigio” (según recuerda B. Reyes) y quien había contraído matrimonio con José del Carmen Reyes Morales en el otoño de 1903. Después de la muerte de esta su primera esposa, el padre de Neruda se trasladó a Temuco y contrajo segundas nupcias con Trinidad Candia

Marverde, con quien en 1895 ya había tenido un hijo (Rodolfo Reyes Candia). Al parecer, el padre del poeta hizo esfuerzos para tender un manto nebuloso acerca de sus antecedentes parralinos y de su primera esposa ya que incluso pronto anuló el apellido materno de su hijo cambiándolo por el de su nueva esposa temuquense: Neruda aparece matriculado en el Liceo de Temuco (1910-1920) como NEFTALI REYES CANDIA. Neruda sólo conoció a su madre a través de una fotografía, según él mismo lo confiesa en sus **Memorias**:

“En esta casa de los Mason (...) había un álbum con fotografías de la familia. Estas fotos eran más finas y delicadas que las terribles ampliaciones iluminadas que invadieron después la frontera.

Allí había un retrato de mi madre. Era una señora vestida de negro, delgada y pensativa. Me han dicho que escribía versos, pero nunca los vi, sino aquel hermoso retrato” (**Confieso que he Vivido**, pág. 19).

También la recuerda a través de una visita al cementerio:

“Yo no tengo memoria / de paisaje ni tiempo,
ni rostros ni figuras, / sólo polvo impalpable,
la cola del verano / y el cementerio donde me llevaron
a ver entre las tumbas / al sueño de mi madre.
Y como nunca vi / su cara, / la llamé entre los muertos, para verla
pero, como los otros enterrados, / no sabe, no oye, no contestó nada,
y allí se quedó sola, sin su hijo,
huraña y evasiva / entre las sombras.”
(“Nacimiento”, **OO,CC de Neruda.**, tomo II)

El poema cuya versión propongo se incluyó en transcripción no facsimilar sólo en la mención que del **Cuaderno HELIOS 1920** (página 62) que hizo parcialmente el Profesor H. Loyola en su ensayo ya citado de 1967. Como otros poemas juveniles de Neftalí Reyes, debió integrar la sección homónima de su libro inicial **Crepusculario** (1923), pero, por alguna razón nunca explicada, el poeta no lo incluyó ni es éste ni en otro de sus libros. Tampoco lo recogió en las versiones de sus **Obras Completas** (1957-1962-1967) que realizó en vida.

La composición a que aludo no debe confundirse con el soneto **LUNA** que V. Farías recoge en su edición crítica de los **Cuadernos de Temuco** ya citada (1997):

“Han quedado extraviadas las profanas pupilas...”.

El nuevo soneto a Helena

315 92

Cuando estés vieja niña - Pousard ya te lo dijo
Te acordarás de aquellos versos que yo decía
Tendrás los senos tristes de amamantar tus hijos
Los últimos retiros de tu vida vacía.

Yo estaré tan lejano que tus manos de cera
ararán el recuerdo de mis ruinas desnudas
Comprenderás que puede nevar en Primavera
i que en tu Primavera las nieves son más crudas.

Yo estaré tan lejano que el amor i la pena
que antes vació en tu vida como un anfora plena
estarán condenados a morir en mis manos.

Y será tarde porque me iré mi adolescencia
Tarde porque las flores una vez dan su esencia
i porque aunque me llames yo estaré tan lejano!

X1 - 920

EL NUEVO SONETO A HELENA (*)

Cuando estés vieja niña – Ronsard ya te lo dijo –
te acordarás de aquellos versos que yo decía.
Tendrás los senos tristes de amamantar tus hijos
los últimos retoños de tu vida vacía.

Yo estaré tan lejano que tus manos de cera
ararán el recuerdo de mis ruinas desnudas.
Comprenderás que puede nevar en Primavera
i que en la primavera las nieves son más crudas.

Yo estaré tan lejano que el amor i la pena
que antes vacié en tu vida como un ánfora plena
estarán condenados a morir en mis manos.

Será tarde porque murió mi adolescencia.
Tarde porque las flores una vez dan su esencia
i porque aunque me llames yo estaré tan lejano!

(*) Neruda fechó la composición de este poema hacia noviembre de 1920 lo que permite aseverar que fue una de las composiciones últimas en su período temuquense 1917-1920, antes de partir hacia Santiago y hacia el resto del mundo. Al parecer, el poema contó con la temprana predilección de su autor, ya que se incorporó primero al **Cuaderno Nefthalí Reyes** (página 315), se reprodujo poco después en el **Cuaderno Helios** (página 15), fue recogido tempranamente en su primer volumen público, esto es, en **Crepusculario**, y ha seguido apareciendo en todas sus re-ediciones. También se ha incorporado en las **Obras Completas de Pablo Neruda** desde su primera edición en 1957.

Constituye una de las tantas composiciones poéticas de Neruda que ejemplifican su interés por lo francés y sus lecturas de autores de esa nacionalidad. Al mismo tiempo, es uno de sus tantos poemas creados a partir de sus lecturas personales. En este caso particular, su correlato o referente directo es el poeta francés renacentista Pierre de Ronsard (1524-1585) y su famoso **Sonnet Pour Helene** (de 1578):

“Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle

Assise auprès du fue, dévidant et filant,
 Direz, chantant mes vers et vous émerveillant:
 ‘Ronsard me célébrait du temps que j’étais belle’.

Lors vous n’aurez servante oyant telle nouvelle
 Déjà sous le labeur á demi sommeillant
 Qui, au bruit de Ronsard, ne s’aïlle réveillant,
 Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre et, fantôme sans os,
 Par les ombres myrteux, je prendai mon repos;
 Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
 Vivez, si mén croyez, n’attendez à demain:
 Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie.”

A través de este referente, Neruda recoge el tópico del **CARPE DIEM** sobre la brevedad y la fugacidad de la vida, cuyos orígenes se remontan al poeta latino Quinto Horacio (ver sus **Odas IV, IX y XI del Libro I**). Como se sabe, este tópico ha tenido una larga trayectoria en la literatura universal de todos los tiempos y ámbitos geográficos, tanto en autores de habla hispánica, como Garcilaso de la Vega (1505-1536; “En tanto que de rosa y azucena...”), Luis de Góngora (1561-1627; “Mientras por competir con tu cabello...”, “Coge la flor que hoy nace alegre y ufana...”, “Ilustre y hermosísima María...”, “Ayer naciste y morirás mañana...”) y Rubén Darío (1867-1916; “Poema del Otoño”, de 1910), como en autores de otras lenguas, como Ronsard ya mencionado y el irlandés William Butler Yeats (1865-1938; “When you are old and gray and full of sleep...”).

De paso, señalemos que en su soneto Neruda complementa con una novedosa dimensión espacial-geográfica (“Yo estaré tan lejano...” reiterado) la clásica dimensión temporal (hoy-mañana, día-noche, primavera-invierno, juventud-vejez) con que el tópico del Carpe Diem ha sido habitualmente tratado.

Al observar esta temprana relación de Neruda con Ronsard y, además suyo, con la literatura francesa en general, cabe preguntarse sobre los factores que favorecieron el interés, admiración y lectura por parte del joven Nefalí Reyes hacia los poetas franceses para llegar hasta su imitación y paráfrasis. Porque lo sorprendente es que aquel adolescente de Temuco 1918-1920 no sólo muestra interés y conocimiento de este poeta en particular (Ronsard), lo que pudiera interpretarse como una mera

coincidencia de lectura escolar, sino que alcanza un ámbito mayor dentro del cual otros autores franceses (como Paul Verlaine, Jean-Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire) poseyeron idéntica atracción. Curiosamente, son los mismos autores franceses vanguardistas que causaron asombro a Rubén Darío, poeta nicaragüense que los hace suyos con anterioridad al poeta chileno y hacia quien Neruda tuvo siempre una muy especial inclinación admirativa. No está de más recordar, como ejemplo, el famoso “Discurso al alimón” homenajeando a Darío pronunciado a dúo con F. García Lorca en el PEN CLUB B. Aires en diciembre de 1933 y reproducido impreso en el periódico “El Sol”, de Madrid, el 30/diciembre/1934. En dicho “**Discurso...**”, Neruda y García Lorca testimoniaron su admiración por quien, a sus juicios, había sido “uno de los grandes creadores del lenguaje poético en el idioma español”. Ahora, si Neruda se atrevió a realizar este público reconocimiento de admiración hacia Darío, ante tan selecto auditorium y en ocasión tan particular, da ocasión para inferir que, previamente, había leído-admirado-disfrutado la producción poética del nicaragüense, había simpatizado con su profesión de fe estética y, eventualmente, debió haberse sentido estimulado y atraído por las mismas lecturas y preferencias.

En relación con Verlaine (1844-1896), cómo no recordar una vez más una de las teorías que explican el probable origen del pseudónimo que Neftalí Reyes Basoalto adopta a partir del octubre de 1920 y que más tarde legaliza como su nombre oficial: **PAUL – PABLO**. Y para entroncar con la propuesta que viene más adelante, no olvidar que Verlaine no fue un aporte menor para los modernistas: fue el indiscutible mentor y guía de toda la corriente modernista de Darío y de sus seguidores en América y en España.

No olvidar tampoco que la famosa **Art Poétique** de Verlaine (“la música antes que todo sea...”) circulaba profusamente entre noventayochistas y modernistas hacia fines del siglo XIX, traducida en 1898 por el joven poeta Eduardo Marquina quien publicó su versión en la Revista **LUZ** (Barcelona, diciembre de 1989), junto con otros varios textos del poeta francés.

En cuanto a la cercanía con Rimbaud (1854-1891), cómo no recordar lo que han explicado ya tantos exégetas del poeta: la primera publicación de Neftalí Reyes fue su artículo “Entusiasmo y Perseverancia” en el diario “La Mañana”, de Temuco, el 18/julio/1917, trabajo cuyo título es casi traducción literal de la expresión **ardiente paciencia** de uno de los versos de Rimbaud y que Neruda se encargará de recordar en su discurso de recepción del Premio Nóbel de Literatura a fines de 1971. La misma que A. Skármeta se encargará de fijar identificatoriamente con Neruda en su conocida obra narrativo-dramática homónima llevada incluso al cine.

Vuelvo a preguntarme sobre los factores que favorecieron hacia 1918-1920 el interés del joven Neruda por autores franceses a quienes, al parecer, leyó en su propia lengua. ¿Cómo acceder a esa cultura francesa en el aldeano Temuco de la década de 1920, un Temuco con apenas 16.000 habitantes, con veredas de madera y calles de barro?...

Y agreguemos que se trataba de autores franceses prácticamente contemporáneos suyos, la vanguardia literaria europea de la segunda mitad del siglo diecinueve (simbolistas, parnasianos, los “poetas malditos” para nombrarlos con el título de una de las obras famosas de Verlaine, 1884), cuyas difusión e influencia irrumpirán definitiva y ampliamente en el ámbito hispano-parlante a partir del estudio de Guillermo de Torre (**Literaturas Europeas de Vanguardia**. Madrid, Caro Raggio editor, 1925) y de los viajes-conferencias-publicaciones del innovador Vicente Huidobro dentro de la década de 1920.

Fuera del legítimo afán de originalidad y de búsqueda, de su personal sentimentalismo, de su timidez e introversión, qué motivó al adolescente Neruda para entusiasmarse tan significativamente por autores como Verlaine (“l’enfant terrible”) y Rimbaud (el “ángel negro”), poetas que si bien renovaron con nuevo oxígeno la poesía contemporánea también escandalizaron a la sociedad europea (especialmente, belga y francesa) con sus “originalidades”, devaneos y su mórbida y trágica amistad personal?...

Evidentemente, también cabe considerar la posible influencia de sus estudios liceanos, como ya anticipé, en donde la presencia de su profesor de Francés parece haber sido más que significativa. Al respecto, los estudiosos señalan que dicho profesor (Roberto Jobet Angevin ?) manejaba frente a sus alumnos actualizadas antologías de autores franceses contemporáneos, poemas de muchos de los cuales debieron ser transcritos y/o traducidos por Nefthalí en sus **Cuadernos** escolares. También es posible la influencia de personas vinculadas a la cultura francesa que pudieran haber rondado la casa familiar en Temuco. La inmigración de ciudadanos franceses en Chile y en la zona de la Frontera fue temprana y relativamente abundante y variada, como ha estudiado recientemente Francisco Javier González en su libro **Aquellos Años Franceses. 1870-1900. Chile en la Huella de París** (Edit. Taurus, 2003).

Personalmente, estoy convencido de que, además de los factores sugeridos, estos intereses e influencias deben haber llegado a Neruda a través de la tendencia literaria modernista y, muy particularmente, a través de Rubén Darío. En el caso específico del poema nerudiano que comento, ya en la sección “Elogios”, de su libro **Campos de Castilla** (de 1912), Antonio Machado había advertido y anticipado

premonitoriamente este parentesco (Ronsard-Darío-Neruda) cuando en el poema “Al Maestro Rubén Darío” (de 1904) señaló:

*“Este noble poeta que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia...”*

La tesis de las raíces e influencias modernistas en la poesía nerudiana no es nueva. Este trabajo no pretende patentarla como innovadora; sólo, complementarla, enriquecerla, aludiendo a algunos aspectos no señalados de dicha relación (Modernismo-Neruda) y retrotrayéndola a sus poemas escolares manuscritos; a las composiciones anteriores a sus primeros libros impresos (**Crepusculario**, **Veinte Poemas de Amor...**, **Residencia en la Tierra** y otros), anteriores por lo tanto a 1923; a las verdaderas raíces embrionarias de su larga trayectoria posterior; a los poemas de Temuco, antes de empaparse de la cultura europea y latinoamericana al partir a Santiago y, después, hacia el mundo. En relación a los libros aparecidos desde 1923, se han referido a las afinidades variados estudiosos como H. Montes, V. Teitelboim, M. Durán, R. Silva Castro, J. Concha, A. Alonso y otros. Especialmente, Ricardo Gutiérrez Mouat (“La presencia de ciertos textos de Darío en **Residencia en la Tierra**”, 1974) y Luis Veres (“El Modernismo y los Orígenes de la Poesía de Pablo Neruda”, 1997). Dado que “era imposible permanecer impasible ante el influjo del poeta que había revolucionado las letras hispanoamericanas”, al decir de Veres (1997), con palabras de este último, precisemos que, cual más, cual menos, todos coinciden en que “el movimiento modernista marcó profundamente la poesía de Pablo Neruda”, que “Pablo Neruda (...) jamás despreció el Modernismo” y en que el Modernismo constituyó para él “una puerta hacia los nuevos rumbos” poéticos frente a la retórica tradicional vigente en los años inmediatamente anteriores a su creación literaria personal.

La presencia literaria de Darío en Chile coincide con los últimos años del siglo XIX y primeros del XX y, como sabemos, en su renovación poética los autores franceses ocuparon un lugar de privilegio. Recordemos que entre 1890 y 1920 prácticamente toda la intelectualidad literaria chilena gira en torno a la figura de Darío y de su renovación poética modernista, inspirada ésta significativamente (entre otras preferencias) por los aires exóticos de Francia, su lengua, su cultura y sus poetas, fuera de su gran interés (y maestría e innovaciones) por el uso del

soneto clásico y otras formas métricas tradicionales (la lira, el serventecio, el verso alejandrino, el dístico, etc.). Esta huella es palpable en autores como P. González, C. Pezoa Véliz y Gabriela Mistral, entre otros, como ya se ha estudiado, y esa presencia rubendariana es documentable a partir de **Azul**, de 1888. Así lo ha recordado expresamente L. Veres (1997) cuando afirma:

“(...) a mi juicio, el mejor estudio que se ha hecho hasta la fecha sobre la presencia de Darío en **Residencia en la Tierra** es el de Gutiérrez Mouat – el cual pone el dedo en la llaga cuando considera a Darío fundador de las letras latinoamericanas con su **Azul** de 1888 (...)”.

¿Cómo soslayar, por ejemplo, la influencia en Neruda de los “Medallones”, sonetos, que incluye este volumen primigenio?...¿Y la influencia sobre todo de **Prosas Profanas** (1896), volumen que incluye sus famosos dos poemas a Verlaine: el “Responso”

“Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu canto encantador ...”

y el “Canto de la Sangre” (“Sangre de Abel. Clarín de las batallas...”). Ello, sin contar con las múltiples alusiones al poeta francés en varios otros de los poemas de este libro fundacional del modernismo y la tajante profesión de fe estética que expresan las “palabras liminares” a dicho libro de 1896:

“El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: ‘Éste – me dice - es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco, éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana’ Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el btavo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamó: ‘¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo ...! (Y en mi interior: Verlaine...!)’

“Luego, al despedirme: ‘—Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.’”

Agreguemos todavía aquellos versos del retrato inicial de **Cantos de Vida y Esperanza** (de 1905):

“con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo...” y

“como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana”

Y, más allá todavía, cómo podría obviarse el vínculo existente entre el Neruda adolescente, su escolar **Cuaderno Helios** (de 1920 y que debió haber constituido el título y el contenido de su primer libro impreso), la sección “Helios” de su **Crepusculario**, el poema “Helios” que Darío incluye en su **Cantos de Vida y Esperanza**, de 1905? (“¡Oh rüido divino! / ¡Oh rüido sonoro!”) y la revista **Helios** (de comienzos de la primera década del siglo XX), ícono de los modernistas españoles?... Tengo la certeza de que estos detalles no pueden constituir meras coincidencias. Con mucha seguridad, gran parte de la admiración y de la influencia francesa en Neruda vino a través de los autores modernistas, así como de los modernistas procede el temprano afán nerudiano por la forma expresiva, usufructuando al máximo del valor expresivo de la palabra, generando neologismos que son visibles ya en sus más tempranos poemas de adolescente.

A propósito de este temprano poema nerudiano, existe otro punto de contacto con la literatura francesa y ello ocurre nuevamente en estrecha relación con el sistema de preferencias estéticas que preconizara el modernismo rubendariano a partir de su gestación en Chile. Como puede observarse, el poema de Ronsard no sólo es un **soneto**, una de las formas estróficas predilecta para los modernistas de todas las latitudes, sino que usa el **verso alejandrino**, identificado con la temprana literatura francesa medieval y caracterizado por la suma de dos hemistiquios de siete sílabas cada uno, y no el verso endecasílabo italiano de once sílabas métricas. Ello, a pesar de la profunda influencia del Renacimiento en la Europa de siglos XIV-XVI, incluyendo Francia. El poema de Neruda utiliza la clásica estrofa del soneto, pero al modo de su modelo francés, esto es, también con versos alejandrinos. La presencia de este tipo de verso en la literatura en lengua española es más antigua que la del endecasílabo italiano, ya que ella puede documentarse ya en el siglo XIII en otro poeta muy cercano a los modernistas (Gonzalo de Berceo y sus **Milagros de Nuestra Señora**, por ejemplo) mientras que el verso italiano sólo es documentable a partir del siglo XV (Marqués de Santillana). ¿De dónde procede esa preferencia?... Pues bien. Nadie ignora el declarado y permanente entusiasmo de Darío por el soneto, por Berceo y por el verso alejandrino. Hay muchas muestras de ello en su frondosa creación poética, empezando por los clásicos versos:

“Amo tu delicioso alejandrino
como el de Hugo, espíritu de España,

éste vale una copa de champaña,
como aquél un ‘vaso de bon vino’”
 (“A Maestre Gonzalo de Berceo”, en **Prosas Profanas**, de 1896)

Un detalle que avala la hipótesis precedente. No fue por mera casualidad ni debe movernos a sorpresa el hecho de que el joven Ricardo Neftalí Reyes iniciara tempranamente su vida pública de escritor colaborando en el diario “La Mañana” de Temuco. El fundador, propietario y director del periódico fue el poeta y declamador Orlando Mason Candia cuya verdadera identidad era Orlando Ortega Candia por ser realmente hijo de Trinidad Candia Marverde y Rudecindo Ortega; por lo tanto, otro hermanastro de Neruda. Desde su aparición, en 1915, el diario no sólo entregaba a sus lectores noticias y propaganda comercial; incluía también crónicas culturales y composiciones literarias varias, entre las cuales no estuvieron ausentes los poemas de Rubén Darío y de otros destacados autores de la época, dato éste importante para conocer las lecturas, las influencias y las raíces de la poesía nerudiana, por lo menos en su período escolar.

Precisemos, por último, que la relación de Neruda con Francia, su cultura y su lengua fue permanente y no se limitó a lecturas e influencias literarias. No olvidemos su viaje a Santiago a comienzos de 1921 para ingresar al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile con el fin de realizar estudios conducentes al título profesional de Profesor de Francés. Tampoco, su estancia en París como consecuencia de los inicios de la Guerra Civil Española en 1936 ni su desempeño como Embajador ante el gobierno francés durante la Presidencia en Chile de S. Allende.