

ATENEIA

REVISTA DE CIENCIA,
ARTE Y LITERATURA
DE LA UNIVERSIDAD
DE CONCEPCION (CHILE)
1972 — N.º 425



HOMENAJE A PABLO NERUDA.
ESCRIBEN: DR. KARL RAGNAR
GIEROW - ALFREDO LEFEVRE -
GASTON VON DEM BUSSCHE
- JAIME CONCHA - JAIME
GIORDANO - FRANCOISE PERUS.

SUMARIO

	PAGS.
Editorial	3
Presentación	4
Poesía del volantín	7
La obra de Neruda, Dr. Karl Ragman Gierow de la Academia Sueca	8
Discurso de Pablo Neruda al recibir el premio Nobel	11
Solo la Muerte.— Alfredo Lefebvre	19
Visión de una poesía.— Gastón von dem Bussche	30
Interpretación de Residencia en la Tierra de Pablo Neruda.— Jaime Concha	41
Interpretación al canto general.— Jaime Giordano	84
Arquitectura poética de "Alturas de Macchu Picchu".— Françoise Pérus	104
VIDA UNIVERSITARIA	131
DOCUMENTOS	135

COMISION DIRECTIVA

Rector de la Universidad,	Dr. Edgardo Enriquez Frödden,
Vice Rector de la Universidad,	Prof. Galo Gómez Oyarzún,
Director de Difusión Universitaria,	Prof. Alejandro Witker Velásquez,
Director Adjunto,	Prof. Jaime Concha,
Secretario de Redacción,	Jorge Fuenzalida Pereira,
Comité de Redacción:	Prof. Enzo Mella,
	Prof. David Sepúlveda,
	Sr. Juan Curilem,
	Prof. Augusto Pescador.

Dirección:

Barros Arana 631, Of. 506 - Teléfono 23065 - Casilla 1557 - Concepción Chile - Mac Iver 283, 6º piso - Teléfono 32151 - Santiago-Chile.

Portada: *Homero Fuica*

Fotografías: *Atención Diario "EL SIGLO", S. Jorge Aravena*

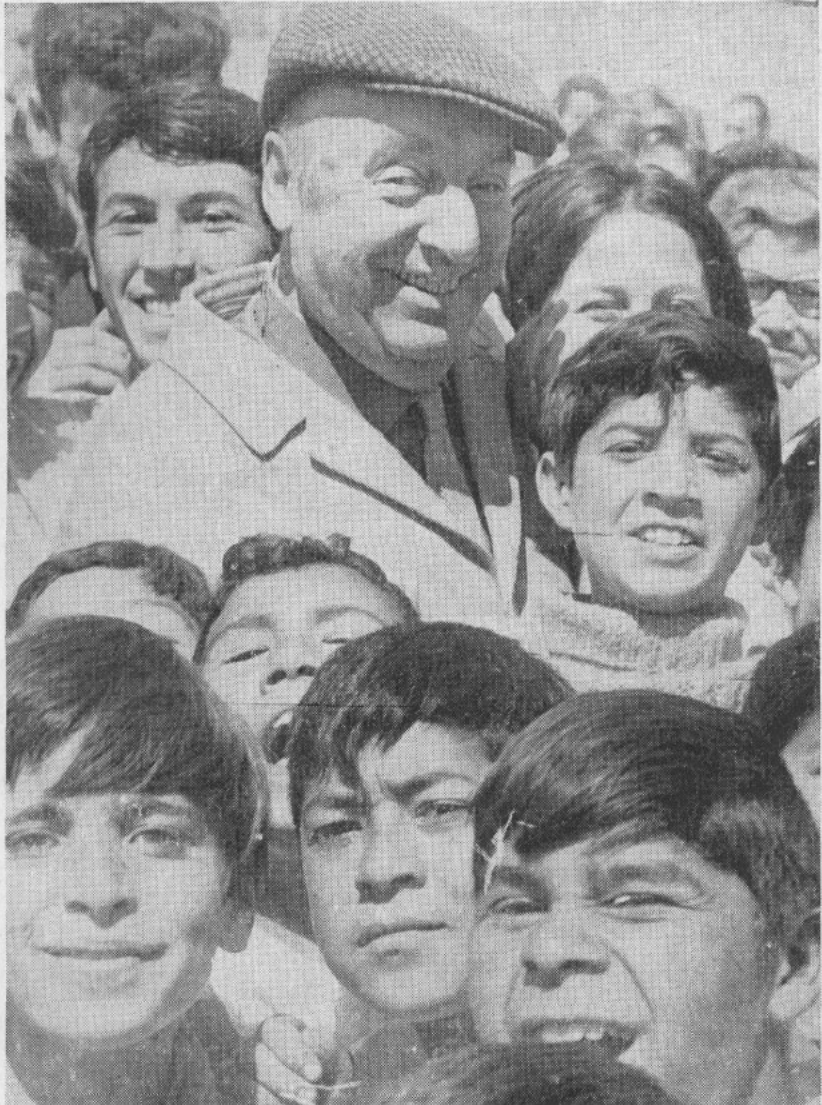
Impreso en Imprenta Mueller S.A.I. - Rivas Vicuña 1046 - Santiago

Precio: E° 50,—

ATENEAS

REVISTA DE CIENCIA,
ARTE Y LITERATURA
DE LA UNIVERSIDAD
DE CONCEPCION (CHILE)
ENERO — JUNIO
1972 — N.° 425

10. AGO 1973
DEPOSITO LEGAL



Después de un año de receso necesario, debido a una reforma de las estructuras universitarias y a un reajuste de la posición de la Universidad misma, que abandonando las formas tradicionales ya caducas se transforma en una comunidad comprometida con el cambio social, la Revista "Atenea" vuelve a continuar su trayectoria de 48 años.

En un momento crucial de transición la Revista tomó con responsabilidad una posición combativa y se transformó en la "Nueva Atenea" para iniciar la nueva época. Ahora, aunque volviendo en ciertos aspectos formales a su antigua estructura, por disposición del H. Consejo Superior de la Universidad de Concepción, "Atenea" continuará siendo en espíritu y substancia, la expresión del pensamiento de la Universidad reformada en su más alta expresión filosófica, científica, literaria y artística.

El pueblo chileno vive un proceso revolucionario y este proceso se realiza en pluralismo y libertad. Prescindiendo de las discrepancias políticas contingentes, las universidades tienen una misión esencial en este proceso y deben vincularse a él, auscultar la voluntad popular, acogerla y expresarla en forma sistemática para orientar el cambio social.

En esta época en que toda la América Latina clama por un proceso de cambios, por su independencia económica, por la liberación social, cultural y económica de sus pueblos; por la recuperación de la dignidad tanto tiempo arrastrada en la miseria y en la sujeción al imperialismo y por dejar de ser un "continente de comparsa", como dijera un historiador nuestro, "Atenea" abre sus páginas para todos los que están en esta lucha: "a los hombres de ciencia, a los hombres de letras, a los estudiosos, a las almas jóvenes en general, a las universidades del mundo, las universidades iberoamericanas en general", con las mismas palabras estampadas en su primer editorial de hace 48 años.

Dedicamos este número a Pablo Neruda, Premio Nóbel de Literatura, poeta y a la vez profeta de Chile y de América, intérprete intuitivo de su historia, cantor doliente de su real miseria, y de su nostalgia, en estos días en que ya no es sólo nuestra patria la "que defiende una estrella solitaria en la inmensidad de América dormida".

presentación

Durante el transcurso de su vida Pablo Neruda ha mantenido diversos lazos con la Universidad de Concepción.

Enclavada a medio camino entre el mundo de la infancia del poeta —la zona de la Nueva Araucanía— y el ámbito de su adolescencia santiaguina, esta Casa de Estudios no sólo fue el lugar de algunos tránsitos fugaces, sino morada intermitente adonde el poeta solía llegar invitado por las autoridades universitarias, por la Federación de Estudiantes o por los Centros de Alumnos de Escuelas e Institutos.

Más de un auditorio, muchas aulas recibieron y extendieron el sonido de su voz, la presencia irradiante de su poesía.

Pero hay lazos más profundos, que perduran más allá del instante. La publicación, en los primeros años de la revista Atenea, de algunos textos nerudianos, está mostrando que desde temprano en la trayectoria poética de Neruda hubo contactos entre él y esta Universidad. Huellas de El hondero entusiasta, los poemas más hermosos de Residencia en la Tierra han quedado prendidos a las páginas de Atenea en los decenios del 20 y del 30. El mismo poeta recordó en una ocasión con qué ansia recibía, en las lejanas soledades de Oriente, el mensaje de tinta y de madera que le llegaba en el cuerpo frágil de nuestra revista universitaria.

En 1966 se honró al gran autor del Canto General confiriéndosele el Premio Especial Atenea de la Universidad de Concepción. Nos sumábamos así al conjunto de homenajes que, en todas partes del mundo, le habían tributado los organismos superiores de cultura. Había en esto, dicho sea de paso, una justa reciprocidad. Pues lejos de establecer, como tantos poetas intuitivos de nuestro medio, una pug-

na de inconciliables entre universidad y poesía, Neruda siempre consideró los centros académicos como una alta expresión del hacer social, como otra forma de bregar por el engrandecimiento del hombre.

Por tanto, si bien en lo anecdótico, en el hecho contingente pudo sorprender a la Universidad la designación de Pablo Neruda como Premio Nóbel de Literatura 1971, no la sorprendió en el sentido cabal, el que atañe a la dimensión cultural del acontecimiento.

No sorprendió a la Universidad de Concepción en general ni, en particular, al Departamento de Español —su órgano especializado en este caso—.

Casi desde la misma fundación de este Departamento, profesores como Alfredo Lefebvre, Gonzalo Rojas, Gastón von dem Bussche, Jaime Giordano y, en distinto registro de conocimiento del idioma, René Cánovas, impulsaron el estudio de la poesía lírica chilena. De este modo, ampliaron y expandieron el eco natural de nuestra gran literatura, creando una tradición de estudio en la que el actual Premio Nóbel tiene su puesto junto a la gran iniciadora, Gabriela Mistral.

Es este modesto resultado el que aquí recogemos.

Más que un homenaje de circunstancia, a menudo convencional o improvisado, hemos querido retener este esfuerzo de madrépora en que, grano tras grano, se ha ido construyendo una visión de la poesía de Neruda.

Cierra esta colección de ensayos el trabajo de la profesora francesa Françoise Pérus que, aunque no originado propiamente en el Departamento de Español, consideramos de interés publicar.

Jaime Concha.





neruda y “atenea”

Una estrecha vinculación de juventud ha unido a Pablo Neruda con la Revista “ATENEA”. Esta inició su publicación el año 1924, cuando el poeta tenía 20 años, y en el número 10 de su primer año de existencia, acogió su primera colaboración: “Poesía del Volantín”. Cuando su obra era discutida por los literatos tradicionalistas, “ATENEA” la saludó como despertar de la lírica nacional y le dió acogida en sus páginas, guardando un valioso testimonio de toda su primera época. Así aparecieron, además del citado, sus poemas “El Hondero Entusiasta” (1924), “Dolencia”, “Tormentas”, “Viñetas de Luto” (1926), “Cercanía de sus párpados” (1927), “Nuevos Poemas” (1929), “Juntos Nosotros”, “Sonata y destrucciones” (1928), “Colección Nocturna” (1930), “Introducción a la poética de Angel Cruchaga” (ensayo) (1931) y el “Fantasma del Buque de Carga” (1932).

Hoy día que su obra ya ha sido laureada con todos los galardones, en este número de homenaje ofrecemos nuevamente, como una primicia del recuerdo, esta “Poesía del Volantín”.

poesía del volantin

PABLO
NERUDA

VOLANTIN de los niños, alto, sobre los pueblos, designas
tu subida.
Tulipán de papel, sujeto con humo, te caes hacia el Este.
Subí la loma, orillando el cielo.

Ah, más libre que mi alma, errante, solo.

Pasé el invierno detrás de una ventana

y un sol de rocío de repente se paró de la hierba.

De otra parte, de las ciudades, lejos, lejos de aquí.

Sin embargo, orillando el cielo, surgiste en la colina.

Bailas, grave y audaz, como enfermándote.

Hermano de la flecha, asustas las abejas y trepas a tu arco de hilo.

Viento, viento sin presencia, tiendes la cuerda que sostiene el juguete y
encumbras esa frágil alegría.

Mariposa sin suerte, vacilante, ante todo.

Publicas la primavera, más arriba de los manzaneros blancos.

Gota de color, flor, flor hechiza, entusiasmo de todo.

Yo grité sobre la loma, huía lejos, hacia donde arranca la campanada,
donde

mi amiga está con su triste sonrisa,

o más allá todavía, porque nadie me espera.

Vienes de lejos, corazón mío, y aun te alejas.

Te miro, enredado en la hieba, mirando hacia los bosques y no te
reconozco.

Aquí juegas, abres tu abandono en abanico.

Sin embargo, encendida a luz, y la mano en la frente.

Para qué decir «esto fué así», «esto se ha muerto».

Es que renace de entre cicatrices la raíz enterrada.

A quién pertenece el blanco viento? Grité solo en el bosque.

Triste, libre de todos, defendiste tu alma.

Tristeza para decirla, y huyendo, huyendo siempre.

A tí te asocio, compañera,

mi mujer dulce.

Era, sin duda, la que el viento quería arrastrar.

detrás de su trineo, entre mariposas difuntas.

Lejos de la colina, atajando cielo, de pronto vacilas.

Lejos, lejos y ardiendo, alto sobre los árboles.

Tulipán de papel, sostenido con humo en el viento apresurado.

Giras entre sus aspas pesadas de silencio.

la obra de pablo neruda

DISCURSO DEL DOCTOR
KARL RAGNAR GIEROW,
MIEMBRO DE LA ACADEMIA SUECA

Majestad, Altezas, señoras y señores:

Ningún gran escritor gana brillo con un Premio Nobel. Es el Premio Nobel el que gana brillo con quien lo recibe, si se ha elegido al adecuado. Más ¿Quién es el adecuado? Según el testamento de Nobel, el galardón debe premiar obras de "sentido ideal". Lo espinoso de la prescripción es que no constituye lenguaje ordinario. Cabe, por ejemplo, trabajar en circunstancias poco ideales. Cabe, según la hipótesis de Oscar Wilde, ser un marido ideal. El término indica lisa y llanamente algo que corresponde a esperanzas razonables. Más no basta para un Premio Nobel. Antaño, y aún por el tiempo de Nobel, detentaba el vocablo, además, un sentido filosófico. Por "ideal" entendiase algo que existe sólo en la propia imaginación, nunca en el mundo de los sentidos. Puede que ello sea cierto del marido ideal, pero no, en cambio del Premio Nobel ideal.

El espíritu del testamento de Nobel dice a las claras en lo que él pensaba: la obra galardonada deberá ser de provecho a la Humanidad. Con lo cual no hemos adelantado gran cosa. De provecho es toda obra digna de tal nombre, toda obra literaria de aspiraciones elevadas, y, a la par tantas más que no aspiran a otra cosa que a una carcajada liberadora. La interpretación del requisito testamentario es tan rica en posibilidades que no nos saca de dudas. Uno de los contados casos en que cobra sentido preciso es, empero, el del galardonado con el Premio Nobel de Literatura de este año, Pablo Neruda. Su obra es de provecho a la Humanidad. No en los términos más generales, sino justamente por su sentido me incumbe aquí exponer en breve este sentido. El empeño es imposible.

Resumir a Neruda en una frase es como capturar cóndores con cazamariposas. Neruda "in nuce" es la inútil pretensión: la pulpa revienta la cáscara.

Pese a ello, cabe en cierta medida describir dicha pulpa. Lo que

Neruda ha conseguido en su poesía es, dicho en cifra, la *Comunión con lo existente*. Parece fácil, y es uno de nuestros más arduos problemas. Neruda mismo, en una de sus "nuevas odas elementales", de 1956, lo ha precisado en la fórmula "acuerdo con el hombre y la tierra". El sentido de su obra, que con tanta propiedad cabe llamar ideal, lo revela el camino que lo ha llevado a tal armonía: su arranque fue lo opuesto: reserva, introversión y disonancia.

Tal sucedió en la lírica amatoria de su mocedad. Estos "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" pueden darnos, de paso, una idea de aquello que la poesía de Neruda representa para el común de las gentes de su lengua. Se les ha puesto música una y otra vez, se los canta por doquier, a menudo sin saber quien los haya escrito, y su versión impresa ostenta una marca mundial: hace ya un decenio tenían alcanzado el millón de ejemplares. Mas los encuentros que van descritos en tales cuadros de una belleza obesa y sombría, son entre dos humanos extraños uno al otro en la helada niebla de un crepúsculo. "La canción desesperada" que cierra el ciclo, contiene, cual estribillo de copla, el verso recurrente "todo en tí fue naufragio", y desemboca en la expresión «es hora de partir, oh abandonado» a una comunión con lo existente, no conducía aún la singladura del abandonado, antes, más y más lejos cada vez. Y en la siguiente gran obra "Residencia en la tierra", sigue hallándose solo "Entre materias desvencijadas". La conversión llegó en España, y lo hizo como por paradoja. Fue como si la reserva se quebrara, como si la liberación de los presagios fúnebres surgiera y la vía hacia la fraternidad quedase abierta al ver a amigos y hermanos en la poesía, entre ellos él para el entrañablemente querido García Lorca, encarcelados y llevados al Matadero. Halló la comunión con los oprimidos y perseguidos. Volvió a encontrarla al regresar de la España de la Guerra Civil a su propia Patria, tullida y aherrojada desde los días de la conquista, y a la sazón presa indefensa de un conquistador de estos tiempos. Pero en la identificación de este territorio del terror arraigaba a la par la certidumbre de sus riquezas, el orgullo de su pasado y la esperanza de su porvenir, que él veía esplender, a modo de espejismo, allá lejos, al Este. La poesía de Neruda se tornó así política y, cada vez más, canto de lucha y voz de alerta al servicio de un ideal de reivindicación y futuro, notablemente en el "Canto General", su obra culminante hasta entonces, algunas de cuyas partes fueron escritas a salto de mata en sentido más que figurado: cabalgando de escondrijo en escondrijo, perseguido en su propia tierra por no más infracción que a una idea: La de que aquella tierra suya le pertenecía a él y a sus compatriotas, y que no es lícito vulnerar la dignidad de ser humano alguno.

Esta descomunal obra —quince cantos con, en total, unos doscientos cincuenta poemas— no es sino una gota en la riada por todas las márgenes salida de madre, de la producción de Neruda. Tan impulsivo desbordamiento lírico aclara innegables diferencias de nivel, pero

puede a la par suscitar la sospecha de que el tumultuoso ritmo de la creación obedezca a una inadvertida o ignorada exigencia de más e interior sosiego que hubiera rebalsado tan pujante caudal de inspiración y de efusiones. La cuestión es hasta qué punto es oportuna aquí tal exigencia. La obra de Neruda es verbo creador, en ella un trozo del planeta accede a la conciencia. Todo está por decir, todo por descubrir, y ha de ser sacado a la luz del día. Pedir medida y reposo a tal inspiración es como demandar orden y concierto a una selva tropical o exigir moderación a un volcán.

Lo inabarcable que dificulte constatar lo mucho que Neruda ha dejado a su espalda tanto política como personalmente. Uno de sus ciclos poéticos recientes se llama "Estravagario" título que todos pueden entender y ninguno traducir, puesto que el vocablo seguramente es nuevo. Implica a un mismo tiempo extravagancia y vagabundaje, capricho y escarceo. Porque a partir del "Canto General" el camino fue aún más largo, y estuvo lleno de experiencias decisivas, enriquecedoras o amargas. Ellas lo llevaron a un nuevo trato con las cosas, substancia de la vida y a un nuevo trato con la incierta esperanza de un futuro, meta de la vida. El territorio del terror resultaba no estar empezado en un solo cuadrante de la rosa de los vientos, y Neruda vio esto con la genuina indignación de quien se siente objeto de un engaño. El ídolo antes ensalzado; omnipresente bajo la especie de aquellas "estatuas estucadas de bigotudo dios con botas puestas" aparecía ahora a una luz cada vez más despiadada, y la semejanza de arreos y comportamiento entre las dos figuras caudillescas que él llamó sin más, "El Bigote" y "El Bigotito", iba tornándose cada vez más patente. Pero a la par se vio llevado él mismo a una nueva actitud ante el amor y la mujer, ante el origen y la perduración de la vida, tal vez expresada del modo más bello en una obra maestra más, de estos últimos años, "La Barcarola". Adonde haya de llevar la singladura de Neruda nadie se atreverá a decirlo. Pero el sentido es el expuesto: Acuerdo con el hombre y con la tierra. Y seguiremos con expectación no disminuida este notable quehacer poético, que con la desbordante vitalidad de un continente en despertar semeja uno de sus ríos más pujantes y majestuosos; cuanto más cerca de la desembocadura y del océano.

discurso de neruda al recibir el premio nobel

MI DISCURSO será una larga travesía, un viaje mío por regiones lejanas y antípodas, no por eso menos semejante al paisaje y a las soledades del Norte. Hablo del extremo sur de mi país. Tanto y tanto nos alejamos los chilenos, hasta tocar con nuestros límites el Polo Sur, que nos parecemos a la geografía de Suecia, que roza con su cabeza el norte nevado del planeta.

Por allí, por aquellas extensiones de mi patria, donde me condujeron acontecimientos ya olvidados en sí mismos, hay que atravesar, tuve que atravesar los Andes buscando la frontera de mi país con Argentina. Grandes bosques cubren como un túnel las regiones inaccesibles, y como nuestro camino era oculto y vedado, aceptábamos tan sólo los signos más débiles de la orientación. No había huellas, no existían senderos, y con mis cuatro compañeros a caballo buscábamos en ondulante cabalgata —eliminando los obstáculos de poderosos árboles, imposibles ríos, roqueríos inmensos, desolados nieves, adivinando más bien—, el derrotero de mi propia libertad. Los que me acompañaban conocían la orientación, la posibilidad entre los grandes follajes, pero para saberse más seguros, montados en sus caballos marcaban de un machetazo aquí y allá las cortezas de los grandes árboles, dejando huellas que los guiarían en el regreso, cuando me dejaran solo con mi destino.

Cada uno avanzaba embargado en aquella soledad sin márgenes, en aquel silencio verde y blanco. Los árboles, las grandes enredaderas, el "humus" depositado por centenares de años, los troncos semiderrribados que de pronto eran una barrera más en nuestra marcha, todo era a la vez una naturaleza deslumbradora y secreta y a la vez una creciente amenaza de frío, nieve, persecución. Todo se mezclaba: la soledad, el peligro, el silencio y la urgencia de mi misión.

A veces seguíamos una huella delgadísima dejada quizá por contrabandistas o delincuentes comunes fugitivos, e ignorábamos si muchos de ellos habían perecido sorprendidos de repente por las glaciales manos del invierno, por las tremendas tormentas de nieve que,

cuando en los Andes se descargaban, envuelven al viajero, lo hunden bajo siete pisos de blancura.

A cada lado de la huella contemplé, en aquella salvaje desolación, algo como una construcción humana. Eran trozos de ramas acumulados que habían soportado muchos inviernos, vegetal ofrenda de centenares de viajeros, estos túmulos de madera para recordar a los caídos, para hacer pensar en los que no pudieron seguir y quedaron allí para siempre debajo de las nieves. También mis compañeros cortaron con sus machetes las ramas que nos tocaban las cabezas y que descendían sobre nosotros desde la altura de las coníferas inmensas, desde los robles cuyo último follaje palpitaba antes de las tempestades del invierno. Y también yo fui dejando en cada túmulo un recuerdo, una tarjeta de madera, una rama cortada del bosque para adornar las tumbas de uno y otro de los viajeros desconocidos.

Teníamos que cruzar un río. Esas pequeñas vertientes nacidas en las cumbres de los Andes se precipitan, descargaban su fuerza vertiginosa y atropelladora, se tornan en cascadas, rompen tierras y rocas con la energía y la velocidad que trajeron de las últimas insignes, pero esa vez encontramos un remanso, un gran espejo de agua, un vado. Los caballos entraron, perdieron pie y nadaron hacia la otra ribera. Pronto mi caballo fue sobrepasado casi totalmente por las aguas, yo comencé a mecirme sin sostén, mis pies se afanaban al gárete mientras la bestia pugnaba por mantener la cabeza al aire libre. Así cruzamos. Y apenas llegados a la otra orilla, los baqueanos, los campesinos que me acompañaban me preguntaron con cierta sonrisa:

—¿Tuvo mucho miedo?

—Mucho. Creí que había llegado mi última hora —dije.

—Ibamos detrás de usted con el lazo en la mano —me respondieron.

Ahi mismo —agregó uno de ellos— cayó mi padre y lo arrastró la corriente. No iba a pasar lo mismo con usted.

Seguimos hasta entrar en un túnel natural, que tal vez abrió en las rocas imponentes un caudaloso río perdido o un estremecimiento del planeta, que dispuso en las alturas aquella obra, aquel canal rupestre de piedra socavada, de granito, en el cual penetramos. A los pocos pasos, las cabalgaduras resbalaban, trataban de afinarse en los desniveles de piedra, se doblegaban sus patas, estallaban chispas en las herraduras; más de una vez me vi arrojado del caballo y tendido sobre las rocas. Mi cabalgadura sangraba de narices y patas, pero proseguíamos empecinados el vasto, el espléndido, el difícil camino.

Algo nos esperaba en medio de aquella selva salvaje. Súbitamente como una singular visión, llegamos a una pequeña y esmerada pradera acurrucada en el regazo de las montañas: agua clara, prado verde, flores silvestres, rumor de ríos y el cielo azul arriba, generosa luz ininterrumpida por ningún follaje.

Allí nos detuvimos como dentro de un círculo mágico, como huéspedes de un recinto sagrado, y mayor condición de sagrado tuvo aún la ceremonia en la que participé. Los vaqueros bajaron de sus cabalgaduras. En el centro del recinto estaba colocada, como en un rito, una calavera de buey. Mis compañeros se acercaron silenciosamente, uno por uno, para dejar unas monedas algunos alimentos en los agujeros del hueso. Me uní a ellos en aquella ofrenda destinada a toscos Ulises extraviados, a fugitivos de todas las raleas, que encontrarían pan y auxilio en las órbitas del toro muerto.

Pero no se detuvo en este punto la inolvidable ceremonia. Mis rústicos amigos se despojaron de sus sombreros e iniciaron una extraña danza, saltando sobre un solo pie alrededor de la calavera abandonada, repasando la huella circular dejada por tantos bailes de otros que por allí cruzaron antes. Comprendí entonces de una manera imprecisa, al lado de mis impenetrables compañeros, que existía una comunicación de desconocido a desconocido, que había una solicitud, una petición y una respuesta aun en las más lejanas y apartadas soledades de este mundo.

Más lejos, ya a punto de cruzar las fronteras que me alejarían por muchos años de mi patria, llegamos de noche a las últimas gargantas de las montañas. Vimos de pronto una luz encendida que era indicio cierto de habitación humana, y al acercarnos, hallamos unas desvenecijadas construcciones, unos destartalados galpones al parecer vacíos. Entramos a uno de ellos y vimos, al claror de la lumbre, grandes troncos encendidos en el centro de la habitación, cuerpos de árboles gigantes que allí ardían de día y de noche y que dejaban escapar por las hendiduras del techo un humo que vagaba en medio de las tinieblas como un profundo velo azul. Vimos montones de quesos acumulados por quienes los cuajaron en aquellas alturas. Cerca del fuego, agrupados como sacos, yacían algunos hombres. Distinguimos en el silencio las cuerdas de una guitarra y las palabras de una canción, que, naciendo de las brasas y de la oscuridad, nos traía la primera voz humana que habíamos topado en el camino. Era una canción de amor y de distancia, un lamento de amor y de nostalgia dirigido hacia la primavera lejana, hacia las ciudades de donde veníamos, hacia la infinita extensión de la vida. Ellos ignoraban quiénes éramos ellos nada sabían del fugitivo, ellos no conocían mi poesía ni mi nombre. ¿O lo conocían, nos conocían? El hecho real fue que junto a aquel fuego cantamos y comimos, y luego caminamos dentro de la oscuridad hacia unos cuartos elementales. A través de ellos pasaba una corriente termal, agua volcánica donde nos sumergimos, calor que se desprende de las cordilleras y nos acogió en su seno.

Chapoteamos gozosos, lavándonos, limpiándonos el peso de la inmensa cabalgata. Nos sentimos frescos, renacidos bautizados, cuando al amanecer emprendimos los últimos kilómetros de jornada que me separarían de aquel de aquel eclipse de mi patria. Nos alejamos cantando sobre nuestras cabalgaduras, plenos de un aire nuevo, de un

aliento que nos empujaba hacia el gran camino del mundo que me estaba esperando. Cuando quisimos dar (lo recuerdo vivamente) a los montañeses algunas monedas de recopensa por las canciones, por los alimentos, por las aguas termales, por el techo y los lechos, vale decir, por el inesperado amparo que nos salió al encuentro, ellos rechazaron nuestro ofrecimiento sin un ademán. Nos habían servido y nada más. Y en ese "nada más", en ese silencioso nada más había muchas cosas subentendidas: tal vez el reconocimiento, tal vez los mismos sueños.

Señoras y señores:

Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema, y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría. Si he narrado en este discurso ciertos sucesos del pasado, si he revivido un nunca olvidado relato en esta ocasión y en este sitio tan diferentes a lo acontecido, es porque en el curso de mi vida he encontrado siempre en alguna parte la aseveración necesaria, la fórmula que me aguardaba, no para endurecerse en mis palabras, sino para explicarme a mí mismo.

En aquella larga jornada encontré las dosis necesarias a la formación del poema. Allí me fueron dadas las aportaciones de la tierra y del alma. Y pienso que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la Naturaleza. Y pienso con no menor fe que todo está sostenido —el hombre y su sombra, el hombre y su actitud, el hombre y su poesía— en una comunidad cada vez más extensa, en un ejercicio que integrará para siempre en nosotros la realidad y los sueños, porque de tal manera la poesía los une y los confunde. Y digo de igual modo que no sé después de tantos años, si aquellas lecciones que recibí al cruzar un río vertiginoso, al bailar alrededor del cráneo de una vaca, al bañar mi piel en el agua purificadora de las más altas regiones, digo que no sé si aquello salía de mí mismo para comunicarse después con muchos otros seres o era el mensaje que los demás hombres me enviaban como exigencia o emplazamiento. No sé si aquello lo viví o lo escribí, no sé si fueron verdad o poesía, transición o eternidad, los versos que experimenté en aquel momento, las experiencias que canté más tarde.

De todo ello, amigos, surge una enseñanza que el poeta debe aprender de los demás hombres: No hay soledad inexpugnable. Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos. Y es preciso atravesar la soledad y la aspereza, la incomunicación y el silencio para llegar al recinto mágico en que podemos danzar torpemente o cantar con melancolía; más en esa danza o en esa canción están consumados los más antiguos ritos de la conciencia; de la conciencia de ser hombres y creer en un destino común.

En verdad, si bien alguna o mucha gente me consideró un sectario, sin posible participación en la mesa común de la amistad y de la responsabilidad no quiero justificarme, no creo que las acusaciones ni las justificaciones tengan cabida entre los deberes del poeta. Después de todo, ningún poeta administró la poesía, y si alguno de ellos se detuvo en encausar a sus semejantes, o si otro pensó que podía gastarse la vida defendiéndose de recriminaciones razonables o absurdas, mi convicción es que sólo la vanidad es capaz de desviarnos hasta tales extremos. Digo que los enemigos de la poesía no están entre quienes la profesan o resguardan, sino en la falta de concordancia del poeta. De ahí que ningún poeta tenga más enemigo esencial que su propia incapacidad para entenderse con los más ignorados y explotados de sus contemporáneos, y esto rige para todas las épocas y para todas las tierras.

El poeta no es un “pequeño dios”. No, no es un “pequeño dios”. No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. El cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día como una obligación comunitaria. Y si el poeta llega a alcanzar esa sencilla conciencia, podrá también la sencilla conciencia convertirse en parte de una colosal artesanía, de una construcción simple o complicada, que es la construcción de la sociedad, la transformación de las condiciones que rodean al hombre, la entrega de su mercadería: pan, verdad, vino, sueños. Si el poeta se incorpora a esa nunca gastada lucha por consignar cada uno en manos de los otros su ración de compromiso, su dedicación y su ternura al trabajo común de cada día y de todos los hombres, el poeta tomará parte, los poetas tomaremos parte en el sudor, en el pan, en el vino, en el sueño de la Humanidad entera. Sólo por ese camino inalienable de ser sombras comunes llegaremos a restituirle a la poesía el anchuroso espacio que le van recortando en cada época, que le vamos recortando en cada época nosotros mismos.

Los errores que me llevaron a una relativa verdad y las verdades que repetidas veces me recondujeron al error, unos y otras no me permitieron —ni yo lo pretendí nunca— orientar, dirigir, enseñar lo que se llama el proceso creador, los vericuetos de la literatura. Pero sí me di cuenta de una cosa: de que nosotros mismos vamos creando los fantasmas de nuestra propia mitificación. De la argamasa de lo que hacemos, o queremos hacer, surgen más tarde los impedimentos de nuestro propio y futuro desarrollo. Nos vemos indefectiblemente conducidos a la realidad y al realismo, es decir, a tomar una conciencia directa de lo que nos rodea y de los caminos de la transformación y luego comprendemos, cuando parece tarde, que hemos construido una limitación tan exagerada que matamos lo vivo en vez de conducir la vida a desenvolverse y florecer. Nos imponemos un realismo que pos-

teriormente nos resulta más pesado que el ladrillo de las construcciones, sin que por ello hayamos erigido el edificio que contemplábamos como parte integral de nuestro deber. Y en sentido contrario, si alcanzamos a crear el fetiche de lo incomprensible (o de lo comprensible para unos pocos), el fetiche de lo selecto y de lo secreto, si suprimimos la realidad y sus degeneraciones realistas, nos veremos de pronto rodeados de un terreno imposible, de un tembladeral de hoja, de barro, de nubes, en que se hundan nuestros pies y nos ahoga una comunicación opresiva.

En cuanto a nosotros en particular, escritores de la vasta extensión americana, escuchamos sin tregua el llamado de llenar ese espacio enorme con seres de carne y hueso. Somos conscientes de nuestra obligación de pobladores y —al mismo tiempo que no resulta esencial el deber de una comunicación crítica en un mundo deshabitado, y no por deshabitado menos lleno de injusticias, el compromiso de recobrar los antiguos castigos y dolores— sentimos también sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantan como truenos. Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar. Tal vez esa sea la razón determinante de mi humilde caso individual, y en esa circunstancia, mis excesos, o mi abundancia, o mi retórica no vendrían a ser sino actos los más simples del menester americano de cada día. Cada uno de mis versos quiso instalarse como un objeto palpable, cada uno de mis poemas pretendió ser un instrumento útil de trabajo, cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signo de reunión donde se cruzaron los caminos, o como fragmento de piedra o de madero en que alguien, otros, los que vendrán, pudieran depositar los nuevos signos.

Extendiendo estos deberes del poeta, en la verdad o en el error, hasta sus últimas consecuencias, decidí que mi actitud dentro de la sociedad y ante la vida debía ser también humildemente partidaria. Lo decidí viendo gloriosos fracasos, solitarias victorias, derrotas deslumbrantes. Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma, con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrenciosa pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos. Y aunque mi posición levantara y levante objeciones amargas o amables, lo cierto es que no hallo otro camino para el escritor de nuestros anchos y crueles países, si queremos que florezca la oscuridad, si pretendemos que los millones de hombres que aún no han aprendido a leer ni a leer, que todavía no saben escribir ni escribirnos, se establezca en el terreno de la dignidad, sin la cual no es posible ser hombre integrales.

Heredamos la vida lacerada de los pueblos que arrastran un castigo de siglos, pueblos los más edémicos, los más puros, los que constru-

yeron con piedras y metales torres milagrosas, alhajas de fulgor deslumbrante; pueblo que de pronto fueron arrasados y enmudecidos por las épocas terribles del colonialismo que aún existe.

Nuestras estrellas primordiales son la lucha y la esperanza. Pero no hay lucha ni esperanzas solitarias. En todo hombre se juntan las épocas remotas, la inercia, los errores, las pasiones, las urgencias de nuestro tiempo, la velocidad de la Historia. Pero ¿qué sería de mí si yo, por ejemplo, hubiera contribuido en cualquier forma al pasado feudal del gran continente americano? ¿Cómo podría yo levantar la frente, iluminada por el honor que Suecia me ha otorgado, si no me sintiera orgulloso de haber tomado una mínima parte en la transformación actual de mi país? Hay que mirar al mapa de América, enfrentarse a la grandiosa diversidad, a la generosidad cósmica del espacio que nos rodea para entender que muchos escritores se nieguen a compartir el pasado de aprobio y de saqueo que oscuros dioses destinaron a los pueblos americanos.

Yo escogí el difícil camino de una responsabilidad compartida y, antes que reiterar la adoración hacia el individuo como el sol central del sistema, preferí entregar con humildad mi servicio a un considerable ejército que a trechos puede equivocarse, pero que camina sin descanso y avanza cada día enfrentándose tanto a los anacrónicos recalcitrantes como a los infatuados impacientes. Porque creo que mis deberes de poeta no sólo me indican la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía.

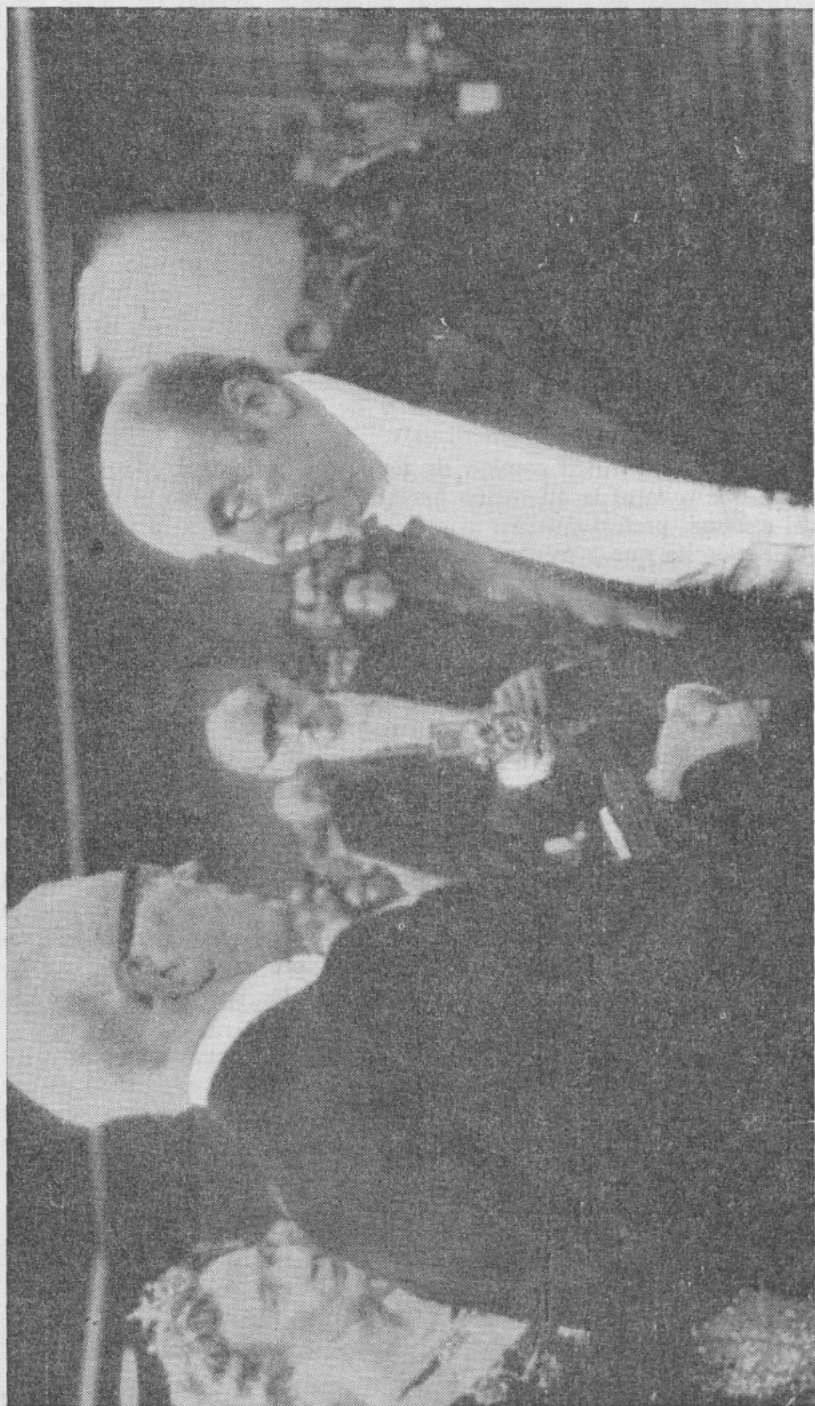
Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados escribió esta profecía: "*A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes*" ("Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las espléndidas ciudades").

Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el vidente. Yo vengo de una oscura provincia, de un país separado de todos los otros por la tajante geografía. Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre confianza en el hombre. No perdí jamás la esperanza. Por eso tal vez he llegado hasta aquí con mi poesía, y también con mi bandera.

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una *ardiente paciencia* conquistaremos la *espléndida* ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

Así la poesía no habrá cantado en vano.





sólo la muerte

ALFREDO
LEFEVRE

*Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos, sin sonido,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro,
como un naufragio hacia adentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma
Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.
Yo veo, solo, a veces,
ataúdes a vela
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas
muertas,
con panaderos blancos como ángeles,
con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.
A lo sonoro llega la muerte,
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido, callado, como un árbol.
Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,*

*de violetas acostumbradas a la tierra
 porque la cara de la muerte es verde,
 y la mirada de la muerte es verde,
 con la aguda humedad de una hoja de violeta
 y su grave color de invierno exasperado.
 Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
 lame el suelo buscando difuntos,
 la muerte está en la alcoba,
 es la lengua de la muerte buscando muertos,
 es la aguja de la muerte buscando hilo.
 La muerte está en los catres:
 en los colchones lentos, en las frazadas negras
 vive tendida, y de repente sopla:
 sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
 y hay camas navegando a un puerto
 en donde está esperando, vestida de almirante.*

* * *

Este poema de Pablo Neruda, de su libro fundamental *Residencia en la tierra*, tomo II, no es una meditación ni un lamento elegíaco. Es una imagen poética de la muerte, misma, hace sensible a lo largo del movimiento de sus palabras, en la marcha de sus versos, una única realidad: la presencia universal de la muerte; con el vigor de una verdad metafísica, más que simplemente biológica y con el acento poderoso de un ritmo redoblado por reiteraciones de palabras y cadencias. Lo podemos apreciar de inmediato en la entrada misma del poema, pero antes del título: *Sólo la muerte*. El adverbio aquí vale por el adjetivo solo-a y reduce el ámbito que el poeta va a cantarnos. La muerte sola, o solamente, sólo la muerte. . . Es ya una advertencia importante que el poeta defina tan rigurosamente el asunto que va a tratar, más estricto que la anotación del músico al comienzo de su composición sobre el tono, porque nos fija con absoluta claridad, no un "motivo" sino la unidad espiritual que va a mantener entre verso y verso. Todo el poema, por lo tanto, representará a la muerte.

En la literatura de todas partes, la manifestación más característica del tema —entre otras— ha sido siempre la elegía, el canto do-lido por la muerte de alguien. El mismo Neruda cuenta entre sus mejores poemas, algunos de esta especie: *Alberto Rojas Jiménez viene volando* es excepcional. Pero no es frecuente reducir el horizonte del poemas a la sola representación de la muerte.

La manera más tradicional de referirse a ella imaginariamente es la *antropomorfización*. Suele aparecer como una mujer. El ejemplo chileno más a mano que tengo es de Gonzalo Rojas; en el poema titulado *Pompas fúnebres* de *La miseria del hombre*, dice de la muerte: *Esta mujer reposa — dentro del movimiento*, y el poeta conversa con ella por teléfono. En el poema de Neruda que nos preocupa, hacia el final, vemos la muerte con una figura bien personificada, vestida de almi-

rante, como si ella fuese la autoridad suprema de esta navegación universal, más bien cósmica, adonde van a dar todos los ríos del morir.

Empiezan a sucederse los versos. No busquemos coherencia estrictamente lógica entre unos y otros; esta especie de inteligibilidad debe pedirse a la poesía tradicional; la de nuestro tiempo se engendró de otros modos, y aquí algo emerge de lo hondo del poeta, una intuición sobre la muerte salta del ser que la experimenta a las palabras, y éstas revelan lo que él ve más con el sentimiento, la emoción y el proceso imaginativo que con la coherencia lógica de los conceptos; *por ello se produce en el poema una sucesión de elementos, comparaciones, cuadros marinos, imágenes, colores, sonidos, figuras, cuyo conjunto y concatenación nos dan una visión íntimamente poética de lo que es la muerte y no su sentido, para significar con esta palabra una filosofía de morir.* Vamos oyendo esta inmensa presencia de las Parcas:

*Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido. . .*

De la manera más absoluta, en un grado de reducción absorbente que excluye toda otra realidad, *se nos presenta un lugar, el más abandonado y silencioso, el lugar propio de la nada: Hay cementerios solos — tumbas llenas de huesos sin sonido. . .* Ni siquiera se habla de cadáveres, como recuerdo del alma que allí no está. No. El poeta pone las tumbas llenas de huesos, donde ya no queda forma visible de los hombres que fueron en este mundo, la forma del cadáver. Y *huesos sin sonido.* Cuando el hombre está vivo en la tierra, cuando en el tráfigo diario se padece, se sufre, el lenguaje popular dice que “hasta los huesos crujen”. En la tumba los huesos están sin sonido, así es más total la impresión de ese lugar abandonado y en silencio. Y el poeta nos pone más cerca de la muerte, nos sitúa en ella, y empieza a introducirla en los versos siguientes, sin transición ninguna, en la perspectiva misma del hombre, el ser que se muere: *el corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro.* Es una imagen dinámica del morir. La tradición cristiana para representar el acto final de la vida terrestre ejemplarizaba con el acto de dormirse, imagen pasiva. Aquí tenemos una expresión dinámica, en movimiento, como el paso de los trenes. *El corazón pasando un túnel,* el corazón que siempre simboliza —en lo divino y en lo humano— la totalidad y centro de la vida, *pasando un túnel oscuro. . .* y el poeta reitera tres veces el adjetivo, *el corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro,* para intensificar la sombra, para arrasar con la luz, como esa pequeña experiencia de ir en un viejo ferrocarril cruzando por dentro de la montaña, y padecer más y más la pérdida de toda claridad, hasta la completa desaparición de todas las formas visibles.

El poeta vuela más alto, más allá del caer definitivo de los párpados, y da nuevas y más poderosas imágenes que dicen cómo es la separación final entre el cuerpo y el alma:

*como un naufragio hacia adentro nos morimos
como ahogarnos en el corazón
como irnos cayendo desde la piel al alma.*

Admirablemente se han ido graduando las comparaciones que expresan el morirse. Primero se borra el mundo externo: *el corazón pasando un túnel —oscuro— oscuro, oscuro*. Luego el símil viene de la extensión del mar, tan cara a Neruda: *como un naufragio hacia adentro nos morimos*, penetramos en una inmensidad del mismo modo que un navío hacia adentro de las aguas se divide, navío de viajes que parece en los naufragios, *navíos de la existencia* que en la imagen tradicional se hunde al fin; *como un naufragio hacia adentro nos morimos — como ahogarnos en el corazón*, instante mismo de la separación, expresada aquí con la acción mortal del naufragio —ahogarse— y con el elemento más significativo de la vida —el corazón—. Y luego una visión total del morirse, que resume todas las comparaciones anteriores como *irnos cayendo desde la piel al alma*. De un extremo al otro de la vida se anima con movimiento ferozmente dinámico —el que imprime el verbo *caer* en gerundio— el paso tajante, la recogida violenta, desde la superficie física de tierna materia a la forma substancial, el alma, la que permanece.

El ritmo de los versos ha ido marcando una cadencia de letanía, de funeral música que conduce el desplazamiento de la estrofa mediante la repetición sucesiva del mismo elemento “como” introductor de las comparaciones.

Sobraría decir que este sentimiento del ritmo, mantenido a fuerza de eficaces reiteraciones o enumeraciones, es una virtud expresiva muy típica del poeta, en especial en *Residencia*; de este modo ocurre en el presente poema, y así, al pasar a la siguiente estrofa, se reitera la misma forma verbal del comienzo. *Hay cementerios solos*. Ahora nos dirá:

*Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos . . .*

La misma forma verbal insufla en la estrofa la impersonalidad específica de la muerte. Y veremos cómo el virus poético estremece los versos, con determinación funeral. Está muy bien decir: *Hay cadáveres*; podría ser igual a cualquier afirmación del habla, pero como está afirmando dentro de una sucesión reiterante, ya iniciada al comienzo del poema y ahora vuelta a aparecer, ese verso adquiere valor y conciencia mortuoria bajo el peso lírico de lo que ha precedido, y lo que sigue no vendrá sino a desglosar la penetración y dominio de la muerte en esas figuras sin alma. No dirá que “hay pies sobre frías y pegajosas lápidas o losas pegajosas por la humedad”; sino que nos creará un objeto poético que sensibilice agudamente la identificación de las

cosas muertas con ella misma, la muerte, y para esto trasladará la cualidad *pegajosa*, propia de la losa fría expuesta a la intemperie, al sustantivo *pies*. *Hay pies de pegajosa losa fría*, con una aliteración de fenómenos que pone más patente la inmovilidad de los cuerpos.

A modo de síntesis de esos versos dirá luego: *Hay la muerte en los huesos*, en lo único que queda allí; pero como este verso es insuficiente, a pesar de que conlleva sensibilidad por el encadenamiento rítmico a que pertenece, nos configurará a continuación en otra sucesión de comparaciones, la *soledad* y el *abandono de esos restos, donde la Penosa está*:

*como un sonido puro,
como un ladrido sin perro
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia*

Estos versos proceden de una realidad sumamente cotidiana en el ámbito de la muerte; lo admirable es su uso poético de visión alterada y aparentemente absurda con la absurdidad connatural al hecho mismo de la muerte.

El poeta ha diseminado algunos elementos. Recordemos el sonido puro y tremendamente grave en su pureza extraterrena, que sale de ciertas campanas, campanas que llaman a duelo. Campanas funerales, Campanas de muerte. Las hemos oído muchas veces. Recordemos en seguida —con la muerte. Las hemos oído muchas veces. Recordemos en seguida —con un aire un tanto romántico, más no así expresado en el poema—, esos aullidos, un ladrido que sale de ciertas tumbas, oído en la distancia, desde los cementerios, trasmutados por el miedo, la angustia, el dolor mismo, como un ladrido sin perro, sin que provenga de ninguna parte determinada, creado por nuestra aflicción e interno terror. Y esas señales de las Parcas, el tañido de luto y el ladrido inaudito, el *poeta las ve creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia*. Tantas veces en vida y en poesía van juntos llanto y lluvia, sin necesidad de recordar los dulces versos de Verlaine; más íntimos se ofrecen en la poesía de Neruda de hombre sureño del sur de Chile, que siempre acude en su expresión a los elementos delicuescentes para mostrarnos mejor y más palpable el deshacerse de todas las cosas, según la visión del mundo privativa de *Residencia*.

No dejamos esta estrofa, sin reparar en el paralelismo sintáctico de los dos últimos versos que acrecienta la cadencia: *saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas, — creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia*.

*Yo veo, solo, a veces,
ataúdes a vela
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,
con panaderos blancos como ángeles,*

*con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.*

En esta nueva estrofa se nos ofrece una *visión de entierro a lo largo de un río, con ese más allá indefinible del hecho que sirve de motivo poético*. Amado Alonso en su libro "Poesía y estilo de Pablo Neruda" cita este fragmento para ejemplarizar sus observaciones sobre el ritmo del poeta y dice que: "en la imagen de los ataúdes-veleros han podido intervenir tanto reminiscencias del viejo mito grecorromano (la barca de Caronte), como experiencias personales del poeta en sus años del Asia orientada". Para ilustrar éstas, cita el poema titulado *Entierro en el este*.

De acuerdo con el tono y el desplazamiento moroso que impregna toda la composición, *aquí también el pensamiento apenas parece avanzar, con la lentitud misma de lo que expresa*. Esos ataúdes a vela, *visión del poeta, fusión alucinante de caja mortuoria y navío*, son el plano principal de las miradas líricas; ellos conducen difuntos, pero el poeta *ralenta* con paso procesional el traslado definitivo, y así, apenas dicho el primer enunciado del objeto que contempla: *Yo veo, solo, a veces —ataúdes a vela— zarpar con difuntos pálidos . . .* Antes de seguir con el tránsito y el lugar por donde van, se detiene en una enumeración que describe los muertos, tan particulares que interesa detenerse a verlos pasar.

Difuntos pálidos. . . *Vemos mujeres de trenzas negras. Vemos panaderos bancos como ángeles; vemos niñas pensativas casadas con notarios. Una melancólica ternura envuelve esos cadáveres*; de esas mujeres el poeta señala las trenzas muertas, de los hombres muestra a los que hacen el pan y con el color de la harina, elemento simbólico de la alimentación que da vida, comparados en su blancura con los ángeles para aumentar la pureza de esos muertos, y luego aquellas "niñas pensativas casadas con notarios" imagen que al crítico citado hacía pensar en "esas jóvenes que ahogan sus sueños virginales en convenientes matrimonios con hombres terriblemente ordenados y razonables" Recordemos que cuando Neruda dice en *Walking around*: "Sería delicioso — asustar a un notario con un lirio cortado" . . . para burlarse de los que viven entre expedientes y formalidades de acuerdo con leyes y reglamentos antes que en contacto con la realidad.

Y sigue la visión de la muerte. El viaje se torna universal, está lejos de las fuentes que hubiesen engendrado la imagen de los ataúdes-veleros, ahora vemos:

*ataúdes subiendo el río vertical de los muertos
el río morado,*

*hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.*

Ya no estamos dentro del río horizontal de nuestras vidas, que van a dar a la mar que es el morir, Neruda nos ha llevado más allá de Manrique; estamos en el río vertical de los muertos. El tránsito del morir se hacia la eternidad es una ascensión.

Ahora en el prodigioso cambio de unos versos que nos particularizaban un entierro y éstos que tornan universal la visión, se siente como un efecto de sobreimpresión cinematográfica, en la que las figuras se desprenden de su sitio y se alzan a otra dirección, pero con tal eficacia poética que al ver elevarse los ataúdes navegantes, vemos el triunfo de la muerte, soplando, no un aire, que ya no estamos en la tierra, sino una música, un sonido, que de modo análogo a la música celestial de los pitagóricos es un sonido silencioso, porque nosotros no podemos oírlo, como si la muerte tuviese que ver —y tiene que ver— con el misterio cósmico que mantiene la armonía del cielo y sus estrellas.

Y el ritmo de los versos nerudianos ha seguido la cadencia pausada, que sostienen las reiteraciones dilatando un ámbito de gran solemnidad.

Vuelve el poema a insistirnos en la *presencia de la muerte, ahora caminando a nuestro lado*. En las estrofas que siguen aparece un carácter de ella, prefigurado antes, cuando era “como un sonido puro” — “como un ladrido sin perro”. Con esta preposición “sin”, multiplicada en nuevas imágenes, la veremos más cerca y más singular:

*A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido suena, callado, como un árbol.*

Empiécese por ver que el poeta distribuye unas *comparaciones* que de nuevo nos configuran con *apariencia un tanto antropomórfica a la muerte*. Un *fantasma de ser humano: como un zapato sin pie, como un traje sin hombre*, que está buscando ante la puerta de la vida: *llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo*, y como nadie quiere oírlo: *llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta*. Y toda esta acción terrible y cotidiana en el mundo conlleva en las imágenes que la expresan una especie de contradicción y absurdidad *íntima*, como signo específico de la muerte, logrado por el uso especial de la preposición *sin*. Esta engendra allí un trastrueque extraordinario. La vía normal del lenguaje sería “*la muerte llega caminando como un pie sin zapato*”, así es sumamente silenciosa y puede asaltar cual un la-

drón nocturno y va tan en silencio que no suena el traje al moverse, como si no lo llevase, como hombre desnudo, sin traje; así entenderíamos según el habla habitual, pero los versos han trastornado ese orden y en una especie nerudiana de sinécdoque, se toma —dentro de la comparación— el continente por el contenido, y queda una visión aluciante y poderosa de la muerte en su esencial absurdidad:

*A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.*

Agreguemos todavía que esa expresión contiene todo el presagio de ausencia de la vida visible, de fatal inmovilidad, propia de un zapato sin pie, naturalmente detenido en su sitio como los mismos cadáveres, o traje sin hombre. . . , con la extraña certeza de que golpea la puerta de la vida y llama y grita, en esa forma despojada de los elementos que en la existencia humana dan llamados y voces. Así silenciosa:

*Sin embargo, sus pasos suenan
y su vestido suena, callado como un árbol*

Ya es otro sonido, el mismo que hincha las velas, del navío final, que no perciben los oídos, pero el roce de esa vesta de la Parca, que pasa siempre, es tan fecundo que va creciendo como rumor incesante por todas partes, por donde ella pasa, pero crece “callado como un árbol”.

El poeta cree que no puede seguir diciendo, después de esta expresiva contradicción de sonido y silencio de la muerte; siente que su visión ha llegado a una situación límite. Su intuición parece no poder más, como si no tocara nunca esencias; por eso con un modo muy chileno continúa:

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,

y acto seguido vuelve sobre ella con más concentración simbólica en su lenguaje:

*pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,
de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.*

Un canto que tiene color no es ajeno al lenguaje del habla diaria. Se trata de un sencillo caso de sinestesia. Hay señoras que en la con-

versación sobre vestidos se refieren a “colores chillones”, la calidad policroma de la tela se la califica por un sonido. En nuestro poema sucede al revés: *el sonido de la muerte, su canto se percibe a través del color morado, de las violetas mojadas, pero violetas acostumbradas a la tierra*. Más que el emblema del color penitencial y funéreo, esas violetas llevan el signo telúrico, un signo que aquí nos recuerda el gesto propio de la muerte, su conducción *fatal al polvo, a la tierra: su canto tiene color de violetas húmedas — de violetas acostumbradas a la tierra*

*porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,*

Estos dos versos parecen tener la belleza del color que simboliza la esperanza, pero cuando los tomamos aislados a nuestro gusto. No van así en el contexto. Se ha levantado la muerte con pleno rostro y luz en los ojos, llevando el mismo color *en su cara y en la mirada que tienen los cadáveres en un grado avanzado de descomposición*. El mismo color desdichado, de amargura y desgracia que tiene el *Romance Sonámbulo* de Federico García Lorca, el mismo que en el ballet *La table vert* tenía la muerte.

La llaga delicuescente del vacío, la implacable humedad sobre la tierra, señal de uno de los círculos del infierno del Dante, donde siempre está lloviendo, como en las regiones sureñas donde viene Neruda, con sus inviernos corrosivos, irritantes, disolventes de la vida, consume la visión de esta estrofa, donde la muerte *se ha arrastrado por el suelo, al nivel de las tumbas y cementerios*, justo al lugar que inició este poema de su presencia, entreverada ahora en las flores que no recuerdan *modestia sino suma miseria*,

*con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.*

Las estrofas que van a finalizar el poema ofrecen nuevos aportes expresivos de esta abrumadora visión de la presencia universal de la muerte, que con su fatalidad de genio insobornable y su absurdidad esencial sobrecoge el corazón de un hombre, porque éste presente con todas sus potencias la íntima sed de inmortalidad, destino de la especie, razón del pensamiento, definición del individuo.

*Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
lame el suelo buscando difuntos,
la muerte está en la escoba,
es la lengua de la muerte buscando muertos
es la aguja de la muerte buscando hilo.*

El poeta nos la muestra como una bruja maldita: *Pero la muerte*

va también por el mundo vestida de escoba, para barrerlo todo: lame el suelo buscando difuntos; el poeta vuelve a dilatar la universalidad del misterio, y se vale de una imagen que usa como un motivo del cual salen variaciones, con las que se anima toda la estrofa; es la idea representada por el término *escoba*. La muerte está en la escoba, identificación casi ya contenida en el primer verso brujesco: . . . la muerte va también por el mundo vestida de escoba; del mismo modo al decirnos: es la lengua de la muerte buscando muertos, ya nos la ha dibujado en el segundo verso: lame el suelo buscando difuntos.

Después de toda esta magia reiterante, concluye con un verso formalmente paralelo al anterior, que agrega una mirada más sintética e íntima al proceso que opera la Presencia. Muestra a la muerte metiéndose por las costuras del alma, allí precisamente donde su labor es más precisa, más técnica podríamos decir, allí mismo en la unidad del compuesto humano, donde ella separa el alma del cuerpo: es la aguja de la muerte buscando hilo. ¿Qué une alma y cuerpo, quién hace la realidad propiamente humana que es ese compuesto sino la vida, mantenedora de tal unión? Es el hilo de la vida el que mantiene y cultiva la persona a lo largo del tiempo que cesa con el morir. He aquí a la muerte entonces: es el aguja de la muerte buscando hilo.

Concluye el poema. El poeta retorna en cierto modo a la imagen tradicional del dormir semejante al morirse; por esto del lugar de reposo nocturno saca todos los elementos expresivos: catres, colchones, frazadas, posición propia del acostado, cama, y juntos a todos ellos, retorna otra vez la clásica composición de la nave del viejo mito metida por sobreimpresión en el mundo del dormitorio precedente, para anunciar el término del viaje; allí se nos va el poema no sin antes dejarnos una de las más bellas personificaciones de la muerte, la que finaliza el texto, dándole a Ella la más encumbrada graduación marina, cuyo sentido, cuya secreta impulsión no se nos revela, más no la grandeza y dominio que ella alcanza:

*La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras.
Vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido puro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, vestida de almirante.*





visión de una poesía

GASTON
VON DEM BUSSCHE

Una manera de ser tan específica —y una tan desgarrada manera de revelación de la identidad esencial (*Desolación*)— condiciona el modo igualmente específico por el cual el mundo y el ser objetivo se revelan en su poesía. (*Tala, Ternura*). Determina el plano expresivo, su atmósfera singular, su panorama propio, con sus perspectivas y circunstancias caracterizadoras. Como también, en consecuencia, el modo de enfoque del lenguaje, el tono de su sensibilidad y la reiteración de ciertos procedimientos adecuados que el poeta va descubriendo como ciertos, madurándolos, repitiéndolos, apoyándose en ellos finalmente como en sus fórmulas propias. Para nosotros, la fórmula básica de esta poesía reside, tenemos que repetirlo, en la afirmación unamuniana: “Lo que no es eterno tampoco es real”. Ella resuelve para nosotros el enigma sugestivo de esta obra poética. Precisa, relaciona y explica mutuamente la ambigüedad de su fenómeno más sorprendente: el de su casi rasa, neta, prodigiosa consistencia real, casi diríamos *física*, con su constante sensación de intemporalidad su profunda resonancia *metafísica*, todo ello casi siempre en una atmósfera de grave, perfecta inmovilidad. Poemas como *Paráiso, Pan, Confesión*, obligan al lector a un cierto ámbito de quietud sagrada e imperativa, de notorio parentesco con la atmósfera de las pinturas medievales —según unos— o con la actitud hierática inmutable de los ídolos primitivos —según otros.

Si examinamos los poemas con vistas a determinar sus modalidades expresivas, se nos hará evidente como uno de sus primeros valores de sensibilización la rica, la enérgica *einfihlung* (fenómeno que la estética contemporánea señala como resorte psicológico esencial en la creación artística y que en la práctica consiste en una relación viva entre el artista y las cosas del mundo, en las cuales encuentra una respuesta humana y válida de sus sensaciones y sentimientos) que los vitaliza. Véase este ejemplo impresionante: la primera estrofa del poema *Deshecha*, (*Tala*):

*Hay una congoja de algas
y una sordera de arenas,
un solapamiento de aguas
con un quebranto de hierbas.*

Verdad es que la proyección sentimental en los elementos del medio parece ser fuerza predominante en casi toda la gran poesía sudamericana, y en especial de la chilena. El fenómeno supone, primeramente, el carácter hondamente vivencial de la expresión; luego (en un primer grado de relación) un consistente "realismo" reproductivo-sensible; pero en el poeta mayor llega inevitablemente a un intento de organización sensible-interpretativa del mundo y el ser. Neruda, por ejemplo, pasa de una interpretación existencial del mundo a través de las cosas: *Entrada a la madera, Estatuto del vino, Apogeo del apio*, etc., a un formidable intento de cosmogonía de fuerte acento histórico, naturalmente con interpretación marxista, en el *Canto General*.

A la misma dimensión organizadora e interpretativa llega el fenómeno en la poesía mistraliana, aunque aquí con una significación y modalidad muy singulares, completamente diferentes de las que ofrece en los otros grandes poetas chilenos e hispanoamericanos. El mundo y el ser revelados en esta poesía aparecen organizados en una especie de familiaridad recóndita, en una situación de casi estática densidad, al mismo tiempo dura y dulcísima, en un aire de valoración tradicional, cifradora. Un extranjero, el francés Roger Caillois, es quien mejor ha señalado este carácter peculiar, esta condición severa e insólita¹:

"Esta poesía no es jamás "lamativa". Por el contrario, ella se instala en el alma como en el paisaje de su infancia, allí donde todo es simple y conocido desde siempre; y las mismas emociones que expresa parecen participar *de no se sabe qué estabilidad esencial, liberada verdaderamente de la Gran Muerte*, de una estabilidad que sale de sí misma y de la cual el corazón comprende ahora que le había sido revelada, que la había aceptado con el nacer y sin saberlo".

"... esta patria íntima, casi idéntica a la otra, la geográfica, de la que es *Incorruptible imagen* y de la que guarda en todo caso el aspecto más habitual y contingente: *Todas las cosas, una vez sentidas y apresadas, se encuentran como fijadas y milagrosamente protegidas de la destrucción*".

Hemos subrayado lo más revelador en estas afirmaciones. Caillois no logra explicarse "de dónde la vienen este raro poderío y esta solidez" y no es cosa de explicarlo por una mecánica poética, sino de comprenderlo como resultado de la peculiar actitud y el consecuente

¹ Roger Caillois. *Postface du traducteur*, en *Poemes*, Gabriela Mistral. Traduction et postface de Roger Caillois. Quinta edición. Collection *Du monde entiera*. Gallimard, París. 1946. Trad. al castellano del autor.

temple anímico y expresivo de un temperamento singular, que acaso simbolice de un modo misterioso la modalidad de ser fundamental de un tipo chileno de montañés o simplemente de chileno, ya que es en esta sensación de “recóndita familiaridad”, con su rudeza expresiva y su metafísica resonancia, su parquedad, su dificultosa ternura, sin embargo inefable, donde parecieran surgir en ellas muchas cifras “populares” en el más noble y auténtico sentido. Por otro lado ya podemos precisar que este “temperamento singular” es —ciertamente— un temperamento trágico, de religiosidad primitiva penetrante y absolutista.

Este mundo poético parece ser el resultado de la proyección sentimental en elementos *substantivos* de significación vital tradicional, “eterna”, tomados precisamente en esa significación. Ciertas emociones fundamentales, ciertos materiales de ancestral estirpe vital. Ella no entra en el elemento a la manera agónica con que lo hace Neruda en *Residencia*. . . (el paralelo entre ambos poetas habrá de insinuarse más de alguna vez por cuanto ambos coinciden con frecuencia en los mismos temas, con actitudes diametralmente opuestas, lo que nos sirve maravillosamente para caracterizar el soberbio poderío de cada uno), sino que más bien son los elementos mismos los que se le aparecen en su más evidente y profunda “presencia”. Pues, como una vez lo señalara Luis Oyarzún²:

“no es propiamente una penetración de la materia la que realiza Gabriela Mistral en estos versos (—se refiere a *Materias*—), sino una penetración en el hombre mismo por medio de la humanización de lo físico. El hombre aparece entrañablemente vinculado a la materialidad de las cosas, con las cuales se compenetra, sin confundirse. Hombre y mundo están ahí enlazados, respirando juntos. La materia en esta poesía tiene alma e idioma. . . Los mundos no se funden: el alma sólo envuelve a las cosas —minerales, animales y plantas— transfigurándolas hasta verse a sí misma en ellas. . .”.

Las consecuencias poéticas de la actitud señalada por Oyarzún son inmensas y significativas. El afirma que tal actitud podría derivar de “un impulso de maternidad” totalizadora que da la vida a todos los elementos sensibles. La situación de la Mistral en un mundo presidido por una constante “sensación de eternidad” esencial, tan trágica como auténticamente conquistada, la lleva a una construcción poética que persigue la fijación indestructible. A diferencia del Neruda temporalísimo que en las *Residencias* testimonia vitalmente la “existencia” de hombres y cosas fundidos en un multiplicado y fluente proceso de angustia, la Mistral intenta el testimonio de hombres y cosas en su estado de “ser” eternos, lo que, naturalmente, nos entrega un mundo de substancias y sentimientos definitivamente estables, “fijos”, inmortales. Estamos, pues, frente a un proceso religioso de re-creación artística. De ahí que el objetivo persistente de *Materias* y de

² Luis Oyarzún. *El mundo poético de Gabriela Mistral*. Id. obra citada.

otras series de poemas (*La Cuenta-Mundo*, por ej.) constituya un inefable y poderoso intento de “santificación” de la materia, liberada de su circunstancia, con lo que deja fuera de su mundo el poema “histórico” —al que, por otro lado, Neruda llegará más tarde fatal y magníficamente— para marchar en derechura al poema de metafísica religiosa, con una fuerza animadora presente tanto en las *Canciones de cuna* como en los *Himnos* americanistas y las secciones de *Lagar*.

Esta situación creadora impone un determinado enfoque expresivo. El ideal perseguido será el de la expresión “neta”, el de la señalización efectiva del “nombre” de las cosas y sucesos; es decir, un lenguaje de la esencia significadora. Por ende, brotará un lenguaje poético esencial, denso y poderosamente dibujado. Se tiende a la más “reveladora” concisión. Una ardorosa imaginación visionaria sujeta en la especificación más seca, esencial y consistente. El tópico del “nombre” como cifra del ser, encontrado en la Biblia, y reconocido como aspiración personal.

Anotemos como primeras consecuencias el establecimiento de una cierta especie de “ley” estructural de los poemas y el afán reiterado por la construcción nominal, substantiva, de la expresión, eliminando complementos y matices circunstanciales. Se preferirá frecuentemente el uso de oraciones subordinadas, las definiciones “de un puño” mediante frases substantivas igualmente nominales. No corresponden aquí ni la musicalidad persuasiva, ni los “efectos” ingeniosos, las matizaciones ondulantes o envolventes. Todo ello es apartado por esta imaginación cuya intensidad no es constructiva (como en Huidobro, por ejemplo), sino condensadora. Por esto, su poesía aparece tan sola en medio de los riquísimos y variados procedimientos expresivos adecuados a la fantasía de sus grandes compañeros, Neruda y Huidobro: enumeraciones caóticas, acumulaciones de matices, rupturas del sistema, etc. Tómese, por ejemplo, el poema *Sal*: comienza con un habitual procedimiento de “ubicación” precisa del material poético:

*La sal cogida de la duna,
gaviota de ala fresca,
desde su cuenco de blancura,
me busca y vuelve su cabeza.*

Frente a la sal, inmediatamente definida en la soberbia imagen del vocativo: “gaviota viva de ala fresca” (frase substantiva), que desde su pura materialidad (“cuenco de blancura”) “busca” al poeta, aparece éste, en igual categoría substantiva: “me” (“busca y. . .”). Gramaticalmente, él corresponde a un complemento de valor substantivo. En la segunda estrofa se desarrolla el enfrentamiento de las dos potencias:

—(Yo voy y vengo por la casa
y parece que no la viera
y que tampoco ella me viese,
Santa Lucía blanca y ciega)—

y en ella utiliza otra frase vocativa nominal para una definición de la materia ahora alusivamente religiosa: "Santa Lucía blanca y ciega". Más tarde, mujer y elemento serán ya *Raquel* y *Rebeca* reencontradas, unidas, "mano a la mano". Consciente y convencido de su propia eternidad esencial, el poeta eterniza el elemento en una esencia humana trascendente idéntica a la suya. Así, llega a ubicarla en su misma situación: ambas vienen de "otra parte" ("ambas éramos de las olas / y sus espejos de salmuera, / y del mar libre. . .") y ahora están "las dos cautivas", pero ciertas de su perennidad substancial. De este modo, "la sal" ha quedado convertida en una substancia de vitalidad inefable, adquiere una jerarquía de riqueza y sabiduría originales. Como en *Pan*, como en *Agua*, el elemento se convierte en criatura y está seguro de que su tiempo, su historia (en el fondo, la historia del poeta), se resumen en la espera anhelante de la eternidad de que están ciertos. *Pan* termina así:

*Como se halla vacía la casa,
estemos juntos los reencontrados,
sobre esta mesa sin carne y fruta,
los dos en este silencio humano,
hasta que seamos otra vez uno
y nuestro día haya acabado. . .*

Esto va junto con un propósito de exaltar al elemento en su carácter de eterno sostenedor de la existencia, de modo que finalmente aparecen como guardianes de la esencia sagrada de la vida. Así, esta "sal", este "pan", esta "agua" este "aire" específicos, concretamente situados en un instante del poeta, son finalmente, "La" Sal, "El" Pan, "El" Agua, "El" Aire. . . Una valorización implica la otra, como lo demuestra en la maravillosa serie de poemas *La Cuenta-Mundo, Ternura*, donde la presencia de la madre aparece como primer y fundamental poeta del hombre, de modo que es ella la que va "revelando" el mundo al niño, explicándose como constituido por presencias eternas, protectoras y guías de la existencia —los elementos—, de lo cual le concluye el sentimiento de la perenne nobleza vital de estas presencias. *El Aire* será el "padre amante"; *La Luz*, "la Bendita", el medio inefable que relaciona amorosamente hombres y cosas; *El Agua* es una "santa que vino de pasaje" interminable e inagotable; *El Fuego*, el "Arcángel" de una vitalidad que enciende la existencia y denuncia su fuerza intemporal. Se pretende establecer para el niño una humanísima y conmovedora nobleza moral y religiosa de las cosas. Las esencias eternas de los elementos imponen al hombre no sólo su goce sino su amor y su respeto; establecen para con ellas una

comunidad de efectos y por ende una grave y profunda responsabilidad, muy señalada en el poema *La casa*. Aquí resulta evidente cómo la estricta y dulce moral mistraliana proviene de su rica intuición del valor religioso de las cosas.

Tanto el desarrollo de *Pan* como el de *Sal* deriva naturalmente de una ubicación inicial, que en ambos casos tiene el sentido imperioso de una inamovible afirmación, concretada en el carácter reciamente objetivo de su expresión. Tanto en *Tala* y *Ternura* como en *Lagar*, son numerosísimos los poemas que se realizan por idéntico procedimiento: la afirmación perentorial inicial, de la cual deriva todo el resto del canto: algunos ejemplos:

- Hay países que yo recuerdo / como recuerdo mis infancias.*
[(Agua).
Apegada a la seca fisura del nicho / déjame que diga: . . .
[(Lápida filial).
Amo las cosas que nunca tuve / con las otras que ya no
[tengo". (Cosas).
Recuerdo gestos de criatura / y son gestos de darme el
[agua. (Beber).
Nacieron esta noche / por las quebradas / liebre rojiza, /
[viscacha parda. (Arrullo patagón).
Estoy en donde no estoy, / en el Anáhuac plateado. . ."
[(Niño mexicano).
*Una en mí maté: / yo no la amaba". (La otra).
Yo no tengo una palabra en la garganta / y no la suelto,*
[y no me libro de ella". (Una palabra).
La bailarina ahora está danzando / la danza del perder
[cuanto tenía". (La bailarina).
Yo tengo en esa hoguera de ladrillo, / yo tengo al hombre
[mío prisionero". (Mujer de prisionero).
Entre los gestos del mundo / recibí el que dan las puertas".
[(Puertas).

El alma natural y profundamente religiosa es dueña de un sentido de valores inmanentes y absolutos y su actitud vital se desarrollará mediante fundamentales y para ella lógicas afirmaciones categóricas. Esto determina su fundamental tragicidad. Su mundo es jerárquico, insobornablemente armado sobre estos valores eternos. Tal el alma del poeta de *Tala*, tal su mundo poético, armado sobre principios trágicos inamovibles. De ello deriva la tendencia a construir los poemas a base de estos postulados poéticos, firmes y definidos. Por tratarse de una religiosidad primitiva, casi salvaje, los fervores arden sin traba. No hay problemática. Hay, sí, posturas implacables. Compárese, por ejemplo, la religiosidad de esta poesía con la del muy europeo T. S. Eliot: cuánta discusión, cuánta agonía conceptual y espiritual, cuánta luzidez cerebral que pugna por afirmar en el agudísimo y casi desesperan-

zado inglés, siempre a la búsqueda de *solución* vital; cuánta ferocidad instintiva, cuánta visión ferviente o alucinada en la poderosa y convencida americana, siempre en el “trance” de una creación reveladora. Por esta tragicidad religiosa primitiva, su espíritu se mueve entre “leyes” inmanentes. Y el tópico, extraído como el del “nombre” de la fuente bíblica, denuncia en ella no una influencia externa, sino la aceptación de un procedimiento de ataque para su mentalidad. Por esto, su primaria y absoluta vivencia e interpretación de las “situaciones límites”, asumidas íntegramente como principios categóricos, como “leyes”. Fuera de las alusiones directas al sentimiento primitivo de “ley” vital: “con las cosas que a Cristo no tienen / y de Cristo no baña la ley”. (*Nocturno de la derrota*), “Ley vieja del maíz, / caída no perece”, (*El maíz*), “por más que cubrirla fuese / “La Ley del tesoro” (“*La ley del tesoro*”), “Dormido irás creciendo; / creciendo harás la Ley . . . (*Canción de Taurus*), fuera, pues, de estas alusiones ilustrativas, revelan la condición trágica de esta poesía todos aquellos poemas que resuelven las “situaciones límites” en circunstancias absolutas y perennes. Así, *Confesión* desarrolla formidable y estremecedoramente la eternidad de la culpa; *Ausencia* expresa desolada y poderosamente la caducidad de la posesión temporal; *Muro*, la tragedia de la incomunicabilidad de las almas; *Enfermo*, tan doloroso como implacable, interpreta la enfermedad de un ser querido como inminente “pérdida”, entrega por un “diezmo no pagado” de este “rehén” “cogido”. El mismo tema tratado por Juan Ramón Jiménez (*Enfermo*)³ posee un temple y una actitud bien diversos. “Pónlo, otra vez, Señor, en pie sobre tu tierra, / y firme, y sonriente, y plácido!” La Mistral, brutal y vencidamente, dirá más bien: “Me sobre el cuerpo vano / de madre recibido; / me sobra el aliento / en vano retenido: / me sobran nombre y forma / junto al desposeído”. Y el día del enfermo tiene “voz cascada / de destino perdido . . .”

Véase, en cambio, la actitud que informa la poesía de Neruda en *Residencia*⁴. A Neruda no le interesa “fijar” ni menos “afirmar”, “aceptar” irremediamente nada. Hay en él una angustiada urgencia por precisar —de una manera a veces acezante— no la situación provocadora del poema, sino el *modo* y *circunstancia* de ella: “Con mi razón apenas, con mis dedos, / con lentas aguas lentas inundadas, / caigo. . .” (*Entrada a la madera*); “Cuando a regiones, cuando a sacrificios / manchas moradas como lluvias caen. . .” (*Estatuto del vino*); “Entre plumas que asustan, entre noches, / entre magnolias, entre telegramas, / entre el viento del Sur y el Oeste marino / viene. . .” (*Alberto Rojas Jiménez viene volando*); “Rodando a goterones solos, / a gotas como dientes, / a espesos goterones de mermelada y san-

³ J. Ramón Jiménez. *Antología poética*. 31: *Ellos*. Pág. 286. Ed. Losada. Colec. Contemporánea. Buenos Aires, 1944.

⁴ Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. (1925-1935). Seg. Edición. Ed. Losada. Buenos Aires. 1951.

gre, / rodando a goterones. . ." (*Agua sexual*), "Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, / dotado de corazón singular y sueños funestos, / precipitadamente pálido, marchito en la frente. . ." (*Arte poética*). Obediente a un condición y un temple distintos, el poeta crea por procedimientos también diferentes: tiende a destacar los modos verbales ("caigo", "caen", "vienes volando", "rodando a", "tengo", etc.) y aparece urgido por la sensibilización de las circunstancias de la situación mediante el uso obsesivo de *complementos circunstanciales acumulados*, con lo que logra la sensación de un proceso que *ya está ocurriendo* al comenzar el poema y que proseguirá interminablemente después de él, como eternidad temporal sin remedio ni solución. Es la palabra poética en la angustia del tiempo. "Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos / busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra", (*Significa sombras*). Para él no existen valores absolutos ni jerarquías inmanentes. Sólo la interminable, perenne destrucción del ser en el tiempo. Sólo tiene como cosa cierta su constante y agónica angustia en la que está "evidentemente empeñado" como "en su deber original" (Id.). Así, pues, su existencia y su actividad "Significa sombra". Su poesía será entonces constante e indefinidamente acumulativa, pues esta sola persistencia en el espanto le procura un objeto a su existir. Por eso, las cosas están en su poesía penetradas, desgarradas, interminablemente disueltas, destruyéndose con el poeta.

La Mistral, en cambio, convencida de la "integridad" esencial indestructible de las cosas y del ser, avanza hacia la precisión sintética substantiva, a una muchas veces aludida "cristalización" expresiva. No acumulará imágenes complementarias, salvo en poemas de exaltación religiosa himnica. Más bien, le serán caras las imágenes fuertemente sintéticas y substantivas, de resonancias múltiples. Así, en *Muro*, cuando dice: "pasa el filo de los inviernos / como el resuello del verano", resume en las dos oraciones comparadas la crueldad destructiva de la estación invernal con toda su significación de inclemencia, y la potencia animal, solar, hirviente, del verano, con toda su significación de vitalidad. A los variados procedimientos estilísticos de la poesía sudamericana y española contemporáneas, preferirá, por ejemplo, el frecuente utilizamiento de una cierta "metáfora de segundo grado", mediante la substitución del comparativo "como" por la preposición "en", produciendo la consubstancialización del relativo real con el poético: "Como dicen que quedan los gloriosos, / delante de su Dios, *en* dos anillos de luz o en dos medallones absortos", (*La fuga*). Reemplácese "en" por "cómo" y obsérvese el efecto de mayor fuerza que persigue el procedimiento, cuyos ejemplos son numerosísimos: "coger tus pies en peces que gotean" (*Nocturno del descendimiento*); "pasa, en caliente silbo, / la Santa Cabalgata" (*La cabalgata*), "La cobra negra seguíame. . . en oveja querenciosa" (*La sombra*), "y el puñado de sal y yo, / en beguinas o en prisioneras" (*Sal*), "gira redondo, en un niño / desnudo y voltijeante" (*El aire*), "De ti caímos en grumos de oro, / en vellón de oro desgajado" (*Sol del Tró-*

pico), “Y la tarde me cae al pecho / en una madre desollada” (*Cordillera*); “Se va mi cara en un óleo sordo; / se van mis manos en azogue suelto; / se van mis pies en dos tiempos de polvo”. (*Ausencia*). (En este caso, como en otros, la coincidencia lógica con la significación del verbo procura al procedimiento una propiedad magistral). “Cae el cuerpo de una madre. . . / cae en un lienzo vencido / y en unas tardas guedejas” (*Deshecha*). En el poema *La fervorosa* (*Lagar*), el fuego “sube en alocados miembros” y “en cerrada columna, recta, viva, leal y en gran silencio”. Pero otras veces, la Mistral llega al plano lírico más alto por la expresión más simple y nominal, más neta y dibujada, en la cual, por el simple y primario método del relato familiar y coherente, construye estrofas enteras animadas de un alto soplo legendario: “Yo volteo su cuerpo roto / y ella volteo mi guedeja, / y nos contamos las Antillas / o desvariamos las Provenzas”. (*Sal*). Son culminaciones expresivas con las que se corona todo el proceso de un poema.

En fin, esta poesía rotunda, de volumen y dibujo preciso, de trazo firme, casi inflexible, está siempre en persecución de la más fijadora y condensadora síntesis, como resultado de un infatigable afán intemporalizador que tiende a religar cosas y circunstancias con su esencialidad indestructible, eterna. La exacta y formidable antípoda nerudiana. Imaginemos, para captar la diferencia entre estos dos grandes, cómo habría escrito el autor de *Barcarola* el poema *Muro*, ejemplar logro mistraliano de doce versos substanciales, con un límpido proceso de una cierta fatal lógica estructural: exposición, nudo y desenlace en tres breves estrofas de la eterna tragedia de la incomunicabilidad humana, leif motiv, por otro lado, del gran teatro de nuestro siglo (O'Neill, Pirandello):

M U R O

*Muro fácil y extraordinario,
muro sin peso y sin color:
un poco de aire en el aire.*

Situación
fija y
eterna.

*Pasan los pájaros de un sesgo,
pasa el columpio de la luz,
pasa el filo de los inviernos
como el resuello del verano;
pasan las hojas en las ráfagas
y las sombras incorporadas.*

Síntesis de la totalidad del tiempo:
las estaciones, la luz y la sombra.

*¡Pero no pasan los alientos,
pero el brazo no va a los brazos
y el pecho al pecho nunca alcanza!*

“Ley” trágica, inmutable, conclusión absoluta.

Pero el trágico sentimiento existencial de un poema como el anterior se afirma en ciertas fervientes, titánicas energías brotadas de

la convicción de la recóndita eternidad religiosa en las cosas y en los hombres. Tal actitud cuaja en forma extraordinariamente sugestiva en los espléndidos *Himnos* americanos de Tala.

Cuando Neruda escriba sus grandes corales americanos, estará ya en el país de salvación que finalmente halló para su angustia del hombre y el mundo en el tiempo: la poesía del materialismo histórico. A la angustia de existir sucede la búsqueda de una justicia para la existencia; ha encontrado un credo temporal y luchará con su palabra buscando los remedios temporales. Por esto, en *Alturas de Macchu Picchu*⁵, hurga en la presencia colosal de la piedra americana para compartir el dolor temporal del hombre de América, quiere sentir cómo fue el tiempo del hombre paralizado por la actual inmutabilidad de la piedra: "Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde estuvo? . . . / Tiempo en el tiempo, el hombre, ¿dónde estuvo?" Preguntará:

*Fuiste también el pedacito roto
del hombre incluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba?*

*Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendidas?*

*Macchu Picchu, pusiste
piedra en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre el carbón, y en el fondo la lágrima?*

Y se rebelará contra la piedra como contra la actual situación social, protestando igualmente:

¡Devuélveme al esclavo que enterraste!

Y querrá hacerse el cauce de esta protesta ancestral:

Sube a nacer conmigo, hermano.

*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. . .
Hablad por mis palabras y mi sangre.*

⁵ Pablo Neruda. *Canto general*. Imprenta Juárez. Ciudad de México. México, 1950.



NERUDA CON SU COMPAÑERA MATILDE, EL POETA TEILLER Y EL PROFESOR JAIME CONCHA, DIRECTOR DE ESTE NUMERO DE ATENEA.

que la obra...
o Pablo Neruda, Casa central, Imprenta J. G. de México, Méx.
1930.

interpretación de “residencia en la tierra” de pablo neruda

JAIME CONCHA

Introducción

En *Residencia en la Tierra* percibimos una honda resonancia metafísica. Por encima de adolescentes delicuescencias, más allá de las erupciones pasionales impudicamente exteriorizadas, esta poesía contiene una singular energía que objetiva el flujo lírico, ofreciéndonos una meditación de la totalidad de la vida. La mirada del poeta no es nunca subjetiva, y su yo no permanece clausurado en una pseudo-interioridad hermética, antes bien, su intimidad está poblada por las fuerzas de la naturaleza, y es su comunión con ellas lo que da a su canto el valor de fulgurante revelación que posee. La infinitud del sistema estelar, nuestro planeta y la emanación de la vida desde los fondos marinos o el centro terrestre, el paraíso perdido de la América precolombina, la aparición del ser humano en el mundo, en fin, todo lo que constituye la vasta cosmogonía de *El Gran Océano* o *La Lámpara en la Tierra*, necesita y se apoya en la privilegiada vivencia metafísica que las Residencias nos entregan.

En su temple expresivo, uno de los más característicos y originales de la poesía contemporánea; en la plástica idolátrica que domina las actitudes y gestos dramáticos de su personaje; en su sintaxis descoyuntada, donde la libertad artística despliega vuelos de elevada jerarquía, en la general desesperación de la forma, podemos advertir ya el ánimo básico que preside su canto: la vehemencia por el Fundamentos. Desde nuestro punto de vista, pues, que será el de este estudio, *Residencia en la Tierra* se nos presentará como una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser.

Con todo, el hecho decisivo para que pretendamos efectuar un análisis de esta metafísica, ha sido la rigurosa lógica de la imaginación que la articula. Neruda posee lo que Bachelard denominaría una perfecta “unidad de imaginación”. Bajo este régimen de discurso poético, los procedimientos significantes mayores —imágenes y símbolos— nunca pierden su peculiar irradiación sensible, deslumbradora en esta poesía; pero, a su vez, poseen una sistemática coherencia que

la hace sumamente rica en posibilidades intelectivas. Y esto, pese al irracionalismo de su cosmovisión, y a su hermetismo —de hecho inexistente, o sólo condensación del misterio consubstancial al poema—, atributos ambos tan halagadores para la gente sensitiva, que sólo gusta de permanecer en el estadio de recepción emotiva de una poesía.

Así, pues, este doble carácter de las *Residencias*, el rigor interno de su simbolismo y su naturaleza metafísica, son los factores que nos han inducido a realizar esta investigación.

Parecen indispensables, finalmente, dos advertencias. En general, y tal como indica el título de este trabajo, siempre hemos preferido circunscribirnos al ámbito textual de las *Residencias*, es decir, a la Primera (1925-1935) y a la Segunda (1931-1935) que se editan juntas; además tomamos en cuenta para nuestras citas los poemas pre-españoles de la *Tercera Residencia* (1935-1945). Conocida es la fuerza de metamorfosis que para la poesía de Neruda tuvo la experiencia de la guerra española. A veces, sin embargo, utilizamos textos del *Canto General*, especialmente, eso sí, de sus partes cosmogónicas, cuyo contenido y simbología se vinculan directamente con la concepción del mundo de las *Residencias*. Las citas pertenecientes a otras obras aparecen suficientemente justificadas en sus lugares correspondientes, y se deben siempre a circunstancias excepcionales.

Por otra parte, hemos omitido todo dato y detalle eruditos que no nos fuese útil a nuestra investigación. Ni es mucho tampoco lo que se ha escrito sobre la poesía de Neruda que no sean libros informativos o divagaciones impresionistas; y mucho menos, en consecuencia, con el criterio y finalidad de nuestra actual indagación, salvo el caso preclaro de Finlayson. De ahí que hayamos preferido un diálogo más bien a solas con la poesía de las *Residencias*, en que una mayor interioridad compense la modestia de los resultados.

En cuanto al método, creemos que queda, en principio, convenientemente legitimado por la coherencia misma de los resultados obtenidos, pues éstos, a su vez, van garantizados por citas abundantes. Pero hay más: una dilucidación conceptual, como la que efectuamos, de una experiencia poética, aparece ya teóricamente justificada con Dilthey, cuando establece que la metafísica no es monopolio exclusivo de la filosofía ni del arte, sino territorio común donde ambas, cuando son grandes y verdaderas, arraigan fraternalmente. Desde luego la metafísica se manifiesta en sentido eminente en los sistemas clásicos de pensamientos; pero el arte, y sobre todo la poesía, contienen también elementos metafísicos en cuanto se da en ellos una cierta visión o concepción del mundo y de la vida (*Weltanschauung*).

Capítulo I

... no sé hacer el canto de los días
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches.
(*Tentativa...*)

1. Amado Alonso describe la visión del mundo y de la vida, raíz de la poesía de las Residencias, en el primer capítulo de su importante estudio dedicado a Neruda¹. Citamos con amplitud, pues nuestra exposición partirá estimulada por ciertas observaciones críticas a lo que nos dice el investigador español:

“Los ojos del poeta, incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados (“Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza”), ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos describen en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas. Ven en una luz fría de relámpago paralizado el incesante trabajo de zapa de la muerte, el suicida esfuerzo de todas las cosas por perder su identidad, el derrumbe de todo lo existente, el desvencijamiento de las formas, la ceniza del fuego. La anarquía vital y mortal, con su secreto y terrible gobierno. El deshielo del mundo. La angustia de ver a lo vivo muriéndose incesantemente: los hombres y sus afanes, las estrellas, las olas, las plantas en su movimiento orgánico, las nubes en su volteo, el amor, las máquinas, el desgaste de los inmuebles, y la corrupción de lo químico, el desmigamiento de lo físico, todo, lo que se mueve como expresión de vida, es ya un estar muriendo. . .”².

“Pablo Neruda ve cada cosa del mundo en una disgregación incontenible”³.

“... No hay página de *Residencia en la Tierra* donde falte esta terrible visión de lo que se deshace. Es lo *invenciblemente* intuido por el poeta, visto, contemplado”⁴. Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida, la visión *omnilateral* que se expresa como en amontonado relampagueo recosiendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones”⁵.

Esta es, sin duda, la impresión más inmediata y evidente que suministra la lectura de las Residencias. Hemos destacado adrede las palabras *invenciblemente* y *omnilateral*, que quieren precisar el carácter definitivo de esta visión de la realidad. Sin embargo, lo que sigue quizá logre añadir algo substancial, olvidado por las descripciones citadas.

2. Comencemos mirando la secuencia de los poemas, circunscribiéndonos, por el momento, al grupo de la primera sección⁶. Los

¹ A. ALONSO: Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética. Editorial Sudamericana, Bs. As., 2ª edición, 1951. Es éste el libro capital sobre la poesía que analizamos. El cap. I, *Angustia y Desintegración*, se refiere precisamente al mismo objeto de nuestro trabajo (pp. 13-32).

² Op. cit., pág. 18.

³ Op. cit., pág. 19.

⁴ Op. cit., pág. 30.

⁵ Op. cit., pág. 20.

⁶ La *Residencia I* consta de cuatro secciones. La primera sección contiene 20 poemas.

títulos ya nos dan un indicio. El primero es *Galope muerto*, cuyo motivo, resumido conceptualmente, es el continuo movimiento destructivo de todas las cosas, su constante pulverización:

*Como cenizas, como mares poblándose
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo,
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verde*⁷.

Galope muerto participa, pues, sin reservas, de los motivos característicos que, según Alonso, constituyen la imagen del mundo de Neruda.

A este poema sigue *Alianza (sonata)*, de significativo nombre: es un sustantivo abstracto (análogo a "residencia", por ejemplo) que conlleva el sentido militar de "pacto entre beligerantes", junto a un huidizo matiz erótico proveniente de su alusión nuncial. Los versos que continúan están acordes con la sensibilidad expresada en el título: apaciguamiento de su angustiada visión del cambio destructor y sentimiento erótico encauzado al destinatario del poema. Ahora, ¿quién es éste? Alonso piensa sin vacilación en una "mujer". Dice, en efecto: "El poeta puede dejarse asaltar de imágenes que le hacen ver a la mujer. . ." ⁸. Para él lo que diferencia precisamente las dos épocas de *Residencia en la Tierra* es la persistencia en la primera del amor como única forma de escapar el poeta a la angustia que le corroe, y de salvarse el mundo del derrumbe que lo acosa. "En muchos poemas, el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo que mantiene desde dentro a un mundo que se quiere deshacer" ⁹. La distinción no parece exacta si se tiene en cuenta, ya desde el comienzo, que después de su patética sonata *No hay olvido*, el poeta establece "el azul material vagamente invencible" de los recuerdos amarosos en el último poema del libro, *Josie Bliss*. Pero ahora nos importa señalar que una lectura atenta de *Alianza* nos manifiesta directamente a la Noche, y no a la mujer, como el objeto erótico cantado ¹⁰. Copio algunos versos:

⁷ P. NERUDA: *Obras Completas*. Edit. Losada, Bs. As., 1956, pág. 143 (en adelante citamos siempre por esta edición, abreviándola OC.).

⁸ Op. cit., pág. 25.

⁹ Op. cit., pág. 24.

Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos
 que el sol, abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias.
 Teñida con miradas, con objeto de abejas,
 tu material de inesperada llama huyendo
 precede y sigue al día y a su familia de oro.
 Los días acechando cruzan en sigilo
 pero caen dentro de tu voz de luz.
 Oh dueña del amor, en tu descanso
 fundé mi sueño, mi actitud callada.
 Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto
 hasta las cantidades que definen la tierra,
 detrás de la pelea de los días blancos de espacio
 y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,
 siento arder tu regazo y transitor tus besos
 haciendo golondrinas fresas en mi sueño¹¹.

Es la noche entonces la que trae paz al angustiado corazón del poeta. De ahí que se cante como amada.

3. Se establece, de este modo, una conexión que vincula con hondura los adolescentes versos románticos (*Crepusculario*: 1923, etc. . .) y la densa poesía que analizamos. La ruptura de su mundo de amor, retocado estéticamente de melancolía y de dolor, se precipita en los *Veinte Poemas*. . . Pero postergaremos esta cuestión, porque su análisis requiere los resultados mismos de nuestra búsqueda actual¹². Con todo, en otro poemario contemporáneo, *El Hondero Entusiasta* (1923-4), es también sobremanera perceptible el cambio del sentimiento amoroso. El poeta inicia aquí una anhelante vacilación entre el mundo trágico que se resiste a aceptar y la mujer amada que ya no le basta. En el poema 3 todavía dice:

. . . *Mujer, ámame, anhélame*¹³

En el siguiente ya la separación es irresistible:

*Yo me sentí crecer. Nunca supe hacia dónde.
 Es más allá de ti. ¿Lo comprendes, hermana?*¹⁴.

En *Residencia en la Tierra*, asumida ya como verdad definitiva la lúgubre tiranía de tiempo y de muerte, se produce correlativamente una poderosa profundización del erotismo. La amada, antes mujer natural, cobra ahora una dimensión cósmica, metafísica. La sensibilización simbólica de esta amada de gran presencia es la Noche. De hecho, este magno símbolo impregna totalmente *Tentativa del hom-*

¹¹ OC., pág. 144.

¹² Véase Cap. IV, 7.

¹³ OC., pág. 131

¹⁴ OC., pág. 132.

bre infinito. Esta obra, inmediatamente anterior a las *Residencias*, es pura poesía nocturna: el hombre infinito es el hombre nocturno.

En la elección de la imagen pesan, sin duda, algunos antecedentes gratos a toda hermenéutica psicologista. En primer lugar, los recuerdos infantiles de las noches del Sur, dispersos en innumerables versos primerizos, y que se condensan unitariamente en la *rêverie Soledad de los pueblos*¹⁵. Pero además es posible indicar una explicación obvia, casi trivial, en el hecho de que, precisamente, el sueño nocturno libera al poeta de su conciencia de lo terrible, cerrando por lapsos intermitentes el que durante el día fuera "párpado atrocemente levantado". En el mismo poema *Alianza* se da pie a esta interpretación:

*Oh dueña del amor, en tu descanso
fundé mi sueño, mi actitud callada.*

*... siento arder tu regazo y transitar tus besos
haciendo golondrinas frescas en mi sueño.*

4. Sin embargo, constatamos en el flujo imaginativo de esta poesía un motivo que parece contradecir la última observación. En efecto, repetidas veces alude el poeta a la fuente onírica de las revelaciones de su fantasía. Así en *Colección nocturna*, donde el tema poetizado, por lo menos hasta el último verso citado, es la llegada del sueño, se dice:

*He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico...
...su substancia sin ruido equipa de pronto,
su alimento profético propaga tenazmente*¹⁶

Encontramos en el último verso "lo profético" de que también nos habla en su *Arte poética*. El poeta se ve, pues, sobrecogido durante el sueño nocturno de una penetrante videncia que parece dar pábulo a su angustia aperceptiva de vigilia, intensificándose hasta los límites de alucinada pesadilla. No queremos con esto establecer que el proceso creador encuentre su savia inspiradora en un trabajo nocturno de puro onirismo. Sin duda, todo el tesoro de imágenes que hallamos en esta poesía, procede de una rica fantasía inconsciente, pero ésta no es necesariamente onírica; con todo, en cuanto esa inspiración, esa capacidad profética reside en los fondos inconscientes del alma, es *poéticamente identificada*, es decir, imaginada en el poetizar como flujo onírico. De aquí también la peculiar naturaleza del símbolo nerudiano, que no posee un carácter metafórico, mediante el cual, por un juego alegórico del espíritu, un elemento simboliza un valor que lo trasciende; antes bien, en esta poesía el símbolo mismo es una realidad, un hecho, y tiene, por tanto, una consistencia casi corpórea. Jean

¹⁵ OC., pp. 117-8.

¹⁶ OC., pág. 151.

Wahl ha señalado con precisión esta condición del símbolo inconsciente: "Dans le rêve, (. . .) il y a une unité aussi grande que possible des termes en présence, Et le Symbole n'est plus un moyen, mais une réalité". "Un symbole n'a toute sa valeur que s'il unifie autant que possible les deux termes en présence c'est-à-dire s'il tend à nier sa nature de symbole et s'il est inconscient"¹⁷. Pero dejemos esta breve digresión sobre el símbolo nerudiano en general y volvamos a nuestro símbolo concreto. La Noche —lo hemos visto— no es solamente la dulce amada que pacifica al poeta; en el umbral de toda noche nerudiana está siempre "el ángel del sueño, el funesto alegórico". Esta doble condición, que hace a la Noche dionisíacamente catártica, está captada con toda lucidez en *La noche del soldado*: "Ahora bien, dónde está esa curiosidad profesional, esa ternura abatida que sólo con su reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultra-azul"¹⁸.

5. Las determinaciones poéticas de la Noche que hemos señalado tienen notables implicaciones todavía incomprensibles a esta altura de nuestra investigación. Conformémonos, por ahora, con repetir que en el poema *Alianza* la Noche es psicológicamente vivida como lapso de apaciguamiento, como tregua y descanso en la fatalidad del acaecer. En este sentido, se preludia ya en el poema mencionado la contraposición del Día y de la Noche. Cito nuevamente algunos versos:

*Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos
que el sol, abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias.*

Esta contraposición, aquí interior al poema, se persigue con un ritmo alternativo de gran exactitud a lo largo de toda la primera sección¹⁹. Apréciense los títulos y léanse los poemas *Débil del alba*, *Diurno doliente* y *Sistema sombrío*. Se alude en ellos explícitamente al miembro diurno de la pareja de contrarios. En el primero, por ejemplo, se poetiza la instauración, en los comienzos del día, del cambio y movimiento destructivos, de la sustitución mortal de las cosas. Citamos la primera estrofa:

*El día de los desventurados, el día pálido se asoma
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,
sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto²⁰.*

El otro término del par contrapuesto, la Noche, es objeto de una línea aún más reiterada de títulos: *Unidad*, *Tiranía* y *Serenata*. En es-

¹⁷ JEAN WAHL: *Poésie, pensée, perception*. Calmann-Lévy, 1948, pp. 28-9.

¹⁸ OC., pág. 160.

¹⁹ Un grupo aparte, que más adelante explicaremos (Cap. IV, 2), constituyen los poemas *Caballo de los sueños*, *Sabor* y *Colección nocturna*. *Arte poética*, por su tema mismo, se separa de la dialéctica Noche-Día que analizamos.

²⁰ OC., pág. 146.

te último poema se individualiza con toda claridad a la Noche, por si todavía quedaran dudas sobre su identidad:

*Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta
desesperadamente a ti por el metal que necesita*²¹.

6. Pero es sobre todo en *Unidad* donde percibimos algo importantísimo para nuestro estudio. Copiamos sólo los versos que nos interesan:

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repetiendo su número, su señal idéntica.
Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes*²².

Frente a las zonas últimas de la realidad, el lenguaje del poeta adquiere una balbuceante certidumbre. Indica temblorosamente una provincia soterrada del ser, que contrasta con el acontecer y sus atributos definitorios. Lo que existe allí es lo "denso", por oposición a lo raro. Raros son, por ejemplo, la ceniza y el polvo, elementos en que se hace sensible la disgregación de las cosas. Este "algo" subyacente posee, por el contrario, plenitud de constancia. De ahí que también sea lo "unido", en contraste con el espectáculo de las formas finitas desintegradas. Es, por último, lo "sentado en el fondo". Con esto se significa la presencia inmóvil de lo que aquí se intuye, frente al movimiento y al cambio que imperan en nuestro mundo cotidiano. Ese reino inmóvil se ubica "en el fondo", es decir, en un plano inferior del espacio total en que se concentran valores máximos de profundidad vertical²³. En una palabra, la intuición a que asistimos a la intuición del Fundamento, o permanencia que funda la existencia.

Pero más adelante, en el andar del poema, el "fondo" de la realidad se vincula a la Noche, con exactitud que garantiza su naturaleza simbólica:

*Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche. . .*

4

²¹ OC., pág. 155.

²² OC., pp. 146-7.

²³ Se comprende así, por llana lógica, que debido a esta lejanía infinita ante el "fondo", el espacio se convierta en abismo. ("De qué está hecho este surgir de palomas, / que hay entre la noche y el tiempo como una barranca húmeda?").

Así, pues, la calma y la quietud que la Noche representaba para el poeta no son un espejismo subjetivo de su ánimo, sino algo efectivamente existente, cuyos predicados son, como hemos visto, plenitud real, consistencia unitaria, inmovilidad y profundidad. Permanencia, en suma. Con estas determinaciones la intuición metafísica aprehende el Fundamento de lo existente, la unidad que subyace a todas las manifestaciones precarias de las formas individuales, es decir, la realidad en su sentido más eminente²⁴.

7. Tenemos entonces que la asombrada experiencia del mundo a que asistimos en *Residencia en la Tierra* se arquitectura poéticamente en la alternativa del Día y de la Noche, y sus variantes correspondientes Luz-Oscuridad. Día y Noche, en cuanto símbolos poéticos de órdenes metafísicos, son las formas mayores de sentido que encontramos en las Residencias, y como tales, constituyen un tema insistente y primordial que es desarrollado con perfecta coherencia. El Día, a pesar de la luz solar que lo constituye, es el reino de la destrucción, el habitat de la caducidad y la muerte; se lo imagina entonces como una atmósfera de sombras. En lenguaje literalment nerudiano, la clara presencia del Día "significa sombras"; en verdad, es un "sistema sombrío". De ahí que el poeta se refiera a él acentuando la contradicción:

Un enlutado día cae de las campanas.

(Vuelve el otoño).

Hay tanta luz sombría en el espacio.

(El reloj caído en el mar).

De cada uno de estos días negros com viejos hierros.

(Sistema sombrío).

La Noche, en cambio, en virtud de sus atributos descritos, aparece amorosamente luminosa:

*En lo alto de las manos el deslumbrar de mariposas,
el arrancar de mariposas cuya luz no tiene término.*

(Alianza).

Flor de la dulce luz completa.

(Madrigal escrito en invierno).

Los textos citados nos muestran que el contraste de luminosidades se establece con precisión: si la luz del Día es débil y pálida, la luz nocturna es *completa, no tiene término*. Como es de sospechar, estos oxímora van más allá de un mero valor retórico y adquieren su pleno sentido en función de las estructuras metafísicas a que sirven de signos.

²⁴ Esta es la fuerza de "mero sentido metafísico", cuya presencia Alonso no advierte (Op. cit., pp. 31-32).

8. Se inaugura la Residencia II con *Un día sobresale*. La dualidad óptica Día y Noche, con el sentido que le atribuimos, es en ese poema sobremanera evidente. Pero, sobre su trasfondo, percibimos una nueva imagen, también doble, aunque de naturaleza auditiva. Se trata de la oposición Silencio-Sonido, que es explícitamente congruente con la anterior:

*De lo sonoro, creciendo, cuando
la noche sale sola, como reciente viuda,*

*En lo sonoro la luz se verifica
y se ahoga de bruces en la luz que suena*²⁵.

El origen de esta nueva pareja de contrarios reside, sin duda, en la representación sensorial-realista de que el Día se inicia con un conjunto de ruidos que irrumpen en el alba:

*Zapatos bruscos, bestias, utensilios,
olas de gallos duros derramándose,
relojes trabajando como estómagos secos,
ruedas desenrollándose en rieles abatidos,
y water-closets blancos despertando
con ojos de madera, como palomas tuertas,
y sus gargantas anegadas
suenan de pronto como cataratas.*

De modo que, mientras la Noche es el recinto del silencio, el Día arraiga precisamente en los ruidos primeros de la mañana:

De lo sonoro sale el día. . .

Conviene acaso aclarar que el par Silencio-Sonido no substituye, sino se superpone a la dualidad ya analizada. Sin embargo, quizás por su influencia, la Noche pierde en la Residencia II su poderosa dimensión simbólica y adquiere su lúgubre sentido natural:

*. . . ¿Por qué una negra noche
se acumula en la boca? ¿Por qué muertos?*²⁶

(No hay olvido).

En síntesis, la gigantesca sinestesia complementaria Día-Sonido y Noche-Silencio preside la bifronte estructura de la realidad que Neruda poetiza. La descripción de Amado Alonso, citada al comienzo, resulta, si no inexacta, por lo menos incompleta y unilateral. Se contenta con señalar el estado "diurno y sonoro", podríamos decir, pero olvida otra capital instancia metafísica, el fondo unitario subyacente. Es preciso, pues, meditar el nuevo semblante que otorga a la cosmovisión nerudiana esta silenciosa Noche de las Residencias.

²⁵ OC., pág. 178.

²⁶ OC., pág. 213.

Capítulo II

*Lo verdadero y lo fiel
reside solamente en lo profundo:
falso y cobarde
es lo que allá arriba se solaza.*

(Wagner: *Das Rheingold*).

1. Debemos detenernos un instante para sopesar y profundizar los resultados obtenidos. Hemos visto que el objeto de la experiencia metafísica es doble: por una parte, el doloroso devenir de los seres, la incontenible destrucción de las formas y de la vida; por otra, el centro misterioso de la existencia, la esfera inmóvil que reúne lo múltiple y cambiante. He aquí el Fundamento de la totalidad del mundo. Sus predicados poéticos tratan de ser lo más omnicomprendivos. El Fundamento es lo oscuro, con la oscuridad de la Noche; el Fundamento es lo silencioso. "Y luego esa condensación, esa unidad de elementos de la noche, esa suposición puesta detrás de cada cosa"²⁷. La Noche recuerda a los seres terrestres las fuentes maternas de su existencia; es ella la reliquia intermitente de la substancia original, que hace siempre presente a las cosas su dependencia de la materia elemental.

2. Para nuestro sentido natural, la noche no es sino tiempo, una medida que los astros imponen a nuestro planeta. La noche, para nosotros, individuos de vigilia, es apenas un lapso de oscuridad en la atmósfera. Pero el poeta no hace caso de su carácter temporal, antes bien, vimos que categóricamente lo negaba. En cambio, la Noche es sentida como espacio; es la óptima configuración que el espacio puede adoptar, el lugar de la felicidad²⁸. En la Noche el mundo se aboveda, recuperando su intimidad primordial, manifestando una esférica plenitud. La Noche entonces se convierte, en su valoración más intensa, en el vientre cósmico. *Alianza*, el poema de la Noche por antonomasia dice:

siento arder tu regazo...

En la Noche habita la esperanza de la creación; allí se fragua la vida silenciosamente.

Pero hay algo más: este gran espacio creador se diversifica en pequeñas noches. Cualquier lugar en profundidad, lleno de sombras, despierta en la fantasía del poeta asociaciones nocturnas y sus consiguientes valoraciones genésicas. Tomemos una estrofa de *El fantasma del buque de carga*, opus perfectissimum:

²⁷ OC., pág. 164.

²⁸ Bachelard, en *La poétique de l'espace* (PUF., 1958), ha acuñado esta categoría, fértil para el estudio de imaginación poética. Sin embargo, sus análisis del "espacio dichoso" se refieren especialmente al sentimiento, de origen infantil, del espacio doméstico.

Bodegas interiores, túneles crepusculares,
que el día intermitente de los puertos visita:
sacos, sacos que un dios sombrío ha acumulado
como animales grises, redondos y sin ojos,
con dulces orejas grises,
y vientres estimables, llenos de trigo o copra,
sensitivas barrigas de mujeres encinta,
pobremente vestidas de gris, pacientemente
esperando a la sombra de un doloroso cine²⁹.

Tenemos una cadena de asociaciones en que el elemento eslabonador es el que venimos analizando. Las "bodegas interiores", los "sacos" que allí navegan y que se comparan a "sensitivas barrigas de mujeres encinta", el "doloroso cine" son especificaciones subordinadas de ese espacio mayor en que se imaginan los orígenes de la vida. Por eso no podemos aceptar que Alonso, en su prosificación del poema, traduzca el último verso así: "esperando en la sombra de un triste cine"³⁰. Neruda dice "doloroso cine". El adjetivo "doloroso" no es metafórico, y su irradiación emotiva es derivada. Ya hemos dicho que la poesía de Neruda y su simbología son constitutivamente metafóricas, y positivamente materializantes, fácticas. De ahí que "doloroso" signifique aquí primariamente los dolores del parto. El "cine", en cuanto espacio nocturno, también da a luz.

Así pues, en el seno de cada Noche, en toda pequeña noche, en todo espacio sombrío y profundo, hay siempre una promesa de luz, una fuerza que organiza en secretas cavidades el milagro de la creación. La oscuridad nocturna es una fragua de seres luminosos³¹.

Resumamos: dos perspectivas convergentes sobre la Noche nos ofrece la percatación poética de Neruda. La Noche es primeramente el mundo de la unidad, y es también el espacio donde se verifica la germinación de la existencia. El primer punto de vista, pese a la hondura de los órdenes a que apunta, es aún superficial: sólo constata la corporeidad material del Fundamento. La concepción de la Noche como espacio, en cambio, averigua la intimidad de los procesos que en ella fermentan, su fisiología intestinal.

Sin embargo, no es la Noche la única imagen de las fuerzas maternas del mundo. El Mar participa también de este alto privilegio³². Los pasajes son innumerables, pues, lo mismo que la Noche, el Mar es consubstancial al poetizar nerudiano. El pasaje más claro —con claridad racional, claridad cartesiana— es una estrofa de *El fastasma del buque de carga*. En este poema el tema poetizado es la omnipresencia

²⁹ O.C., pág. 168.

³⁰ O.p. cit., pág. 65.

³¹ Esta estructura poética de la metafísica nerudiana, tal como la conocemos en *Residencia en la Tierra*, es definitiva. En *Canción de Gesta*, donde canta a la Revolución Cubana, todavía dice: "Es ésa la unidad que alcanzaremos: / la luz organizada por la sombra".

mo el tiempo específicamente humano, el tiempo existencial³³. Frente del Tiempo. Este resulta antropomorfizado, pues se lo experimenta col poder del Tiempo, surge una nueva fuerza, inmaculada de temporalidad:

*y frescas y profundas desarrollan su baile
como vidas de fuego, como sangre o perfume,
nuevas y fuertes surgen, unidas y reunidas.
Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo,
verdes de cantidad, eficaces y fría. . .*³⁴.

³² Ya Clarence Finlayson insistió mucho en el alcance significativo del Mar en la poesía nerudiana. A él pertenecen análisis de extremada finura, sobre todo —para nuestro gusto— aquéllos en que desentrena el valor simbólico de la *costa*. Por eso se hace necesario justipreciar la validez de sus meditaciones nerudianas. Desde luego, tiene el honor de ser el primero que se dedicó a inteligir a Neruda desde un punto de vista filosófico. Ya nos habla, hacia 1940, con soltura teórica, del “desquiciamiento del mundo” como contenido vertebral de las Residencias. Con todo, creemos que sus interpretaciones se resienten de cierto transcendentismo a que automáticamente lo conducía su mentalidad católica. Por ejemplo, no podemos aceptar afirmaciones como las siguientes: “A Spinoza, escribe Unamuno, le dolía Dios. A Neruda le duele Dios. . .” (*Poesía de Neruda*. Significación de elementos, pág. 15). “Cantando al no-ser (sic) ha alcanzado las estrellas que permanecen más allá de las sombras, y sentido el sonido de la realidad inteligible (!). Esa es su tragedia: llevar una concepción materialista cuando toda su inspiración poética asume caracteres metafísicos” (El problema de la muerte ontológica y la poesía de Pablo Neruda, pág. 319).

La interpretación se hace en términos platónico-cristianos. De ahí que se llegue a blasfemar contra la materia llamándola “no-ser”. Por último —y esto es capital—, no hay contradicción entre una concepción materialista y una inspiración de carácter metafísico. La tragedia de esta poesía no reside allí, simplemente, porque eso no es trágico.

Otra observación: Finlayson exagera el principio de semejanzas, sin duda entusiasmado por sus recientes estudios de historia de la filosofía, lo cual le confiere a sus trabajos una nota de abstrusidad. Particularmente nos es difícil comprender lo que significan “la concepción cósmico-búdica” en la poesía de Neruda y “el no-ser” como “Nirvana atarácico”. Por lo demás, participan demasiado en sus exégesis categorías de Tales, Heráclito, Aristóteles, Spinoza, etc. . .

A pesar de todo lo dicho, queda siempre en pie el valor general de sus ensayos, especialmente si se tiene en cuenta que su sentir religioso no le obnubiló, como a tantos otros, la simpatía por la belleza fulgurante de esta poesía.

³³ Como es sabido, este poema es *sensu stricto* circunstancial, pues fue escrito cuando el poeta regresaba de Oriente en un viejo buque de carga. La fatiga del largo viaje le reveló, con cruel intensidad, la innipresencia fantasmal del tiempo. Creemos, sin embargo, que se equivoca Osses cuando generaliza la antropomorfización del Tiempo, aquí evidente, a todas las Residencias. “Como el tiempo es la dimensión propia del hombre, de devenir en que escriba su cosalidad, se nos presente antropomorfizado en el Fantasma” (Mario Osses: *Trinidad poética de Chile*, s. a., pág. 79). Por el contrario: el Tiempo general de esta poesía tiene una dimensión cósmica, que transcende el romántico solipsismo del ego que es presa de la angustia existencial. De ahí que el símbolo del Tiempo sea el fuego, omo veremos más adelante (Cap. III, 4). Consideramos, en este sentido, que es un buen servicio de nuestro trabajo el purificar la poesía de Neruda de existencialismos populares, simplifícadamente adheridos a su visión y original de las cosas.

³⁴ O.C., pág. 169.

Alonso establece para este pasaje el influjo de Byron. Sin embargo, el Mar, como símbolo de la unidad profunda desde donde brota la vida, tiene egregios antecedentes en la tradición poética occidental. Indiquemos solamente dos cúspides: *Le cimetière marin*, de Valéry, y *La muerte del Mar*, de la Mistral. Aun sin mediatizaciones literarias, el Mar se presenta como el padre de los dones más maravillosos, del don por excelencia. Así, incluso la lírica de Claudel, que identifica los orígenes en la palabra de un Ser trascendente, ha desenvuelto una ingente contemplación del Océano, de la "haz de las aguas" del segundo versículo del Génesis³⁵.

Recojamos nosotros por ahora la sinonimia con que se imagina al Fundamento: Noche y Mar. En *El Gran Océano*, cuando despliegue con todo esplendor su cosmogonía materialista, el poeta unirá estos símbolos en síntesis genial. El último poema de *El gran océano* se denomina precisamente *La Noche Marina*, coral de liturgia apasionada, elevadísima oda de amor al Fundamento.

3. Así como la determinación del Fundamento como Noche origina la dialéctica de la oscuridad y de la luz, la identificación sucesiva con el Mar engendra también su oposición poética a la Tierra.

*Estoy mirando, oyendo,
con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la
tierra,
y con las dos mitades del alma miro el mundo*³⁶.
(*Agua sexual*).

Lo mismo que la anterior, esta dualidad posee también un alcance totalizador, con el que se quiere captar la estructura biforme de la realidad. El poeta contempla desde la *costa* la túnica infinita del mar. La costa es sentida como límite; desde ella hasta los manantiales del mar hay una distancia abismal. La separación de la tierra y del mar, la ausencia de vínculo entre las dos mitades cósmicas, se imagina en la *arena*.

Es la arena de la triste república.

En las orillas del Fundamento, donde debían florecer todas las promesas de la vida, sólo se constata el desierto, la esterilidad.

Pero la imaginación nerudiana profundiza siempre su objeto, y no se detiene en esta aprehensión tópica de las arenas. Penetrada hasta su corazón, la arena se muestra como la ceniza de las piedras.

4. Aun con el riesgo de extraviarnos, intentaremos una digresión sobre las piedras, esas dulces criaturas nerudianas. Su carne suave, su alma inocente son poetizadas con amor entrañable, restituyéndoseles,

³⁵ *Cinq Grandes Odes*.

³⁶ OC., pág. 196.

nitiva valoración de las sombras y de la luz. Obedece, más bien, a estímulos circunstanciales, y, por eso, no tiene larga vida en las *Residencias*. Y no podría ser de otro modo si se toma en cuenta que, en definitiva, Neruda siente a los órdenes terrestres y marinos como elementos solidarios del planeta, como irradiaciones de un mismo centro cósmico de creación vital. Gabriela Mistral lo ha expresado con maestría de intuición y lenguaje: "Ha de haber también unos espíritus angélicos de la profundidad, como quien dice, unos ángeles de caverna o de fondo marino, porque los planos de frecuentación de Neruda parecen ser más subterráneos que atmosféricos, a pesar de la pasión oceánica del poeta"³⁸.

Con esto quizás ya ingresemos al centro esencial de la cosmovisión nerudiana, muchas veces incomprendido o impreciso. *Residencia en la Tierra* quiere ser una reiterada consolidación del Fundamento. Este es visto, como en un espectro, ya en la Noche, ya en la desconocida fuerza de los planos profundos del Mar o en las vírgenes cavidades de la tierra. Hemos dicho ya que estos símbolos no son en verdad tales: tienen gravidez ontológica, son efectivamente el Fundamento.

9. La metafísica nerudiana es pues una geografía. Nada más y nada menos. Geología profunda, batología. Neruda da a la tierra lo que es de la Tierra, y está sobremanera consciente de este carácter de su poesía. "Por eso para Quevedo la metafísica es inmensamente física, lo más material de su enseñanza"³⁹. Si bien es dudoso que ése sea el espíritu de la metafísica del poeta español, sí que es cierto que Neruda simpatiza allí con su propia visión de las cosas. La metafísica de Neruda es "inmensamente física" no sólo por su rotunda intolerancia para toda trascendencia, no sólo por su adhesión inquebrantable a la verdad de la Naturaleza. Es también física en cuanto los planos de existencia que ella distingue, el plano de la temporalidad y el plano del Fundamento, presentan una concreta ubicación espacial que es necesario aceptar en toda su literalidad. Lo que decimos explican versos como los siguientes:

*Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, encima . . .*⁴⁰
*. . . poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba . . .*⁴¹

³⁸ *Recado sobre Pablo Neruda*. "El Mercurio", 26 de abril de 1936. En *Recados: Cantando a Chile*. Selección, prólogo y notas de Alfonso Escudero. Edit. del Pacífico, Santiago, 1957.

³⁹ *Viajes al corazón de Quevedo*, pp. 17-18. *Viajes*. Nascimento, 1955.

⁴⁰ OC., pág. 143.

⁴¹ OC., pág. 146.

El plano de lo inmóvil es —lo hemos visto— el plano del Fundamento; la zona del tiempo y del cambio se sitúa, respecto a aquél, *encima, arriba*. El poeta, cual Orfeo, desciende a las profundidades, y allí se experimenta poetizando. Es obvio que esta exacta ubicación de la realidad en el espacio, como en un régimen de latitudes geográficas, es de muy otra índole que la geometría interior que habita, por ejemplo, el pensamiento platónico-cristiano. Sólo por metáfora se sitúa *arriba* el mundo de las Ideas y el reino de la Bienaventuranza, aunque Platón y el catecismo nos los señalen allí.

10. Pero Neruda no se detiene aún en su cada vez más honda ensoñación del Fundamento. A orillas de los cauces primeros del ser, palabra y pensamiento adquieren un virtuoso laconismo. La verdad allí es breve, y la metafísica —filosófica o poética— disminuye su poder nominativo y se contagia de silencio creador. Acaso la búsqueda del poeta no pueda ya superarse a sí misma. El Fundamento —Noche, Mar o Tierra— es lo denso, la unidad, lo inmóvil, lo profundo, lo pleno. Pero la tenaz penetración encuentra finalmente el más abarcador predicado poético, donde pierden su individualidad los vértices del triángulo simbólico mencionado. Noche, Mar y Tierra hallan en esa determinación el punto central en que coinciden:

... y desde entonces
al final del Océano desciende,
azul y azul, atravesada por azules,
ciegos azules de materia ciega, ... ⁴²
(El sur del océano).

... yo sé que hay grandes extensiones hundidas,
cuarzo en lingotes,
cieno,
aguas azules para una batalla,
mucho silencio... ⁴³

... y el vino ardiendo entra en calles usadas
buscando pozos, túneles, hormigas,
bocas de tristes muertos,
por donde ir al azul de la tierra
en donde se confunden la lluvia y los ausentes⁴⁴.
(Estatuto del vino).

Etcétera⁴⁵.

⁴² OC., pág. 183.

⁴³ OC., pág. 188.

⁴⁴ OC., pág. 202.

⁴⁵ Para no distraer la atención de lo que vamos diciendo, citamos sólo los versos indispensables. El contexto en que figuran debe ser revisado por quienes deseen asegurarse de nuestra interpretación.

Así, pues, la más esencial percatación del Fundamento lo determina cromáticamente como *azul*. El azul es el resplandor interior de la Materia; lo azul es su atributo poéticamente decisivo, pues la aprehende con sin igual concreción sensible. Esta condición privilegiada del color azul aparece destacada en unas líneas ya citadas:

“Ahora bien, ¿dónde está esa curiosidad profesional, esa ternura abatida que sólo con su reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultra-azul?”

La expresión “ultra-azul” ya a primera vista se nos presenta con sentido metafísico. Conviene, sin embargo, precisarlo. El prefijo “ultra” tiene un doble valor en nuestro uso idiomático cuando se lo emplea en formas compuestas como la de arriba. “Ultra”, en primer lugar, es lo que está más allá de un límite; por ejemplo, ultratumba, ultramar. En este sentido, “ultra-azul” es lo que está allá de todos los azules que la existencia nos muestra. Sería un error, sin embargo, atribuirle un carácter trascendente; significa simplemente lo que está al término de todo, el azul que habita las latitudes finales y últimas del Todo.

Pero “ultra” tiene también un valor superlativo, de uso frecuentísimo en Chile. Decir ultrarreaccionario, por ejemplo, equivale a reaccionario en grado sumo. “Ultra-azul” alude, en este segundo sentido, al aspecto mismo del matiz cromático, a la pureza y plenitud de su ser. En una palabra, este “ultra-azul” nerudiano es un azul metafísico.

En el pasaje citado aprendemos además que el origen de este azul reside en la visión del firmamento nocturno. Es un azul oscuro, “enfoncé”, que se profundiza hasta los límites cuando es amiginado en el fondo del Mar o en el corazón de la Tierra. Para Neruda el cielo es subterráneo, el firmamento está sumergido. Es decir, que para él no existe una polarización simbólica de los planos cósmicos. En efecto, en el contraste entre la superficie de la tierra y la bóveda celeste buena parte de los poetas ve favorecidas sus propensiones platónicas, que son, en general, las del espíritu. Quiero decir que el camino del espíritu encuentra siempre en el cielo una meta ideal para su ascensión. El poeta que expresa en una cosmovisión perfecta lo que decimos es Dante. En la *Divina Comedia* se desarrollan con todo vigor la valoración platónica del cielo y la calumnia cristiana de las profundidades. Para Neruda, en cambio, tierra y cielo constituyen una unidad indisoluble. En su universo no hay horizonte, no hay línea separatriz. Más aún: a veces es posible sentir que, transitoriamente, el poeta imagina los fenómenos atmosféricos como prevaricación del cielo contra el planeta. En efecto, cuando azota el viento, cuando arrecia la lluvia el ser terrestre percibe la hostilidad de las esferas astrales ⁴⁶. De ahí la oposición nerudiana entre la “geografía pura” y las “falsas astrologías”. Y el alma nerudiana, ya lo hemos dicho, es arduosamente geográfica, pues no tienen cabida en ellas las supersticiones.

En las profundidades alienta lo poderoso y lo eficiente; en ellas

viven los minerales su vida secular, y duermen su sueño precioso el diamante y el oro; allí piensa la raíz en la futura felicidad de las hojas, y el trigo prepara el alimento más simple; en las profundidades crea la vida el zumo vivificante. He aquí la fuerza metafísica —que Alonso no reconoce ⁴⁷— y que el poeta ansía con desesperación.

En *Residencia en la Tierra* Neruda quiere, antes que nada, reconquistar definitivamente el Fundamento. El rescate no es empresa fácil. “Les dieux jaloux ont enfoui quelque part le secret de la descendance des choses” (M. de Guérin). Wotan ha ocultado la áurea materia en lo hondo del Rhin, y se solaza en lo alto despreocupadamente.

Capítulo III

*Dondequiera palpita la vida,
en el agua, en la tierra o en el aire,
estuve preguntando,
indagué ante todos,
donde la fuerza se agita
y laten los gémenes. . .*

(Wagner: *Das Rheingold*).

1. Todos los nerudianos fervientes sienten que las Residencias alcanzan su más alta eficacia poética en los Tres Cantos Materiales. “Se llega por jalones lentos hasta las 3 piezas ancladamente magistrales del trío de las materias. Recompensa cumplida: los poemas mencionados valen no sólo por una obra individual; podrían también cumplir por la poesía entera de un pueblo joven” ⁴⁸. Esas maravillosas creaciones son *Entrada a la madera*, *Apogeo del apio* y *Estatuto del vino*, que no constituyen, desde nuestro punto de vista, cantos separados, sino que describen una trayectoria de sentido.

Emprenderemos ahora el análisis del primero, sin duda la obra maestra de las Residencias; y esto no sólo por su integración estética perfectísima, sino especialmente como testimonio de hondo poetizar metafísico.

⁴⁶ Su primera vida determinada (de la Tierra) es la atmósfera. Pero el proceso meteorológico no es el proceso vital de la Tierra, a pesar de que ésta sea vitalizada por él; pues esta vitalización es sólo la real posibilidad de que la subjetividad se produzca en aquélla como lo vivo. Como puro movimiento, como existencia ideal tiene la atmósfera ciertamente en sí la vida de las esferas celestes, ya que sus transformaciones dependen del movimiento celeste; pero se materializa, al mismo tiempo, en sus elementos (Hegel *Naturphilosophie*, pág. 483. *System der Philosophie*. Zweiter Teil. *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden (9B). Stuttgart, 1958).

⁴⁷ “. . . ni rastro tampoco de una fuerza divina (sic) de mero sentido metafísico”. Op. cit., pp. 31-2.

⁴⁸ G. Mistral: Op. cit., pág. 166.

2.

- a) *Con mi corazón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída,
a un racimo de tréboles amargos.
Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.*
- b) *Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.
Es que soy yo ante tu color de mundo,
ante tus pálidas espadas muertas,
ante tus corazones reunidos,
ante tu silenciosa multitud.
Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas:
soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.*
- c) *Veo moverse tus corrientes secas,
veo crecer manos interrumpidas,
oigo tus vegetales oceánicos
crujir de noche y furia sacudidos,
y siento morir hojas hacia dentro,
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada.
Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae,*

y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas⁴⁹.

Los momentos del poema son los siguientes: a) acceso al Fundamento; b) invocación y visión del Fundamento; c) descripción del estado de indeterminación dialéctica de la materia.

a) El primer momento comprende las dos estrofas iniciales. La alusión del comienzo:

Con mi razón apenas, con mis dedos,

indica el medio por el que se cumplirá el conocimiento de lo real. La materia se deja aprehender *digitalmente* en su espesor y solidez, y en su energía. Ahora bien, el proceso, el camino para llegar a este contacto con la materia se describe como *caída*.

Caigo. . .

El anhelo telúrico —quizá lo hemos adelantado ya— quiere ser profundización vertical. Proponemos la siguiente definición de esta actitud básica de la cosmovisión nerudiana: *él ánimo telúrico es gravitación hacia los orígenes elementales*. Pero con esto la materia sólo es vista en su dimensión de profundidad: el hombre telúrico la valora también y sobre todo, en su fuerza generatriz. En esta segunda y capital instancia, *el telurismo es vértigo que quiere experimentar la germinación del ser*.

Pero digámoslo mejor, con palabras de Neruda. El individuo telúrico es, para él, “aquel que se nutrió de geografía pura y estremecimiento”⁵⁰. “Geografía pura” es la disciplina de los seres que aman el Fundamento; en ella reside su simple y hondo saber. “Estremecimiento” describe la conmoción fisiológica provocada por la experiencia telúrica, la conducta del ánimo enfrentando al Fundamento. *Estremecimiento* es la versión profana del “temor y temblor” del Salmista y del Apóstol.

Este movimiento de penetración hacia abajo, caída y hundimiento, esta voluntad de descenso, es uno de los elementos más determinantes en la poesía de Neruda; podemos denominarlo el ánimo de Orfeo, y es como la fuerza de gravedad en el mundo que las Residencias configuran⁵¹.

⁴⁹ OC., pp. 197-8.

⁵⁰ OC., pág. 152.

⁵¹ Este ánimo de Orfeo está por doquiera, implícito o manifiesto, en *Residencia en la Tierra*. Los casos paradigmáticos son aquéllos en que aparece totalmente desarrollado (*El Sur del Océano*, la primera estrofa de *Melancolía en las familias*, etc. . .).

*Caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída,
a un racimo de tréboles amargos.*

El poeta se ubica de inmediato en los límites, en la frontera misma de la tierra, cuya superficie es delgada vellosidad de "nomeolvides" y "tréboles"

*Caigo en la sombra. . .
y ando entre húmedas fibras arrascandas
al vivo ser de sustancia y silencio.*

Tránsito hacia la sombra, consubstancial al Fundamento, según hemos visto. El poeta quiere ser raíz. Desde su punto de vista, la limitación del hombre y el privilegio del árbol es la raíz. La raíz es penetración en la tierra, o sea efectividad del amor. De ahí el título *Entrada a la madera*⁵².

b) El segundo momento incluye todas las estrofas restantes, exceptuando sólo las dos últimas. He aquí la invocación:

Dulce materia. . .

Se dice materia, y no madera, a pesar del título. Sin pretensiones heideggerizantes, anotaremos un étimo significativo. El pensamiento griego llamó "hylé" a lo que nosotros llamamos materia. Pero "hylé" es también, en griego corriente, bosque o madera (*bois, wood*). Los latinos tradujeron "materia", que da en castellano el culto materia y el popular *madera*. Nuestro idioma nos devuelve, pues, por azarosa gracia, el elemento singular perdido en la generalidad del concepto materia.

El texto nos dice, en consecuencia, que en la experiencia poética de la materia, tal como aquí la vemos, el criterio simbólico es también lo vegetal. Seguro que por aquí andan los bosques del Sur (Temuco, etc. . .). Pero lo decisivo, lo metafísica y estéticamente decisivo, no es el bosque, lo vegetal o la madera, sino todos ellos como símbolo. En el símbolo precisamente los accidentes subjetivos se transmutan en estructuras arquetípicas.

Pero volvamos al poema:

Dulce materia. . .

La dulzura de la materia es la dulzura de la maternidad. *Mater materia*. Su frustración es lesa maternidad:

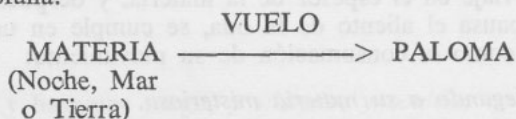
oh rosa de alas secas.

⁵² "Anhelado de transformación por vía de analogía y simpatía, el poeta se maderiza para escuchar el aliento y respiración de lo muerto". (Finlayson: *Entrada a la Madera*, pág. 23).

El hábito erótico de la materia hacia formas que son sus hijas, se describe como *vuelo*: alas secas. Esta bellísima representación es también la más adecuada, por un doble motivo: a) en el vuelo el volátil reposa sobre sí mismo, parece ser autónomo. Ahora bien, el vuelo el amoroso de la materia hacia las formas es un despliegue inmanente, en que las formas están ínsitas en el fundamento. La materia que vuela no es sino ella misma volando hacia sí misma, en un movimiento que conserva su identidad; b) que el eros de la materia se figure como *vuelo*, explica por qué el ser formado sea precisamente *paloma*. En efecto, todos los exégetas están de acuerdo (y en esto no hacen sino inclinarse ante la evidencia), en que la paloma expresa la vida formada en su más poética generalidad. Pero ya el mismo Neruda lo ha dicho: "La paloma me parece la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal"⁵³.

La paloma es, pues, el ave fénix nerudiana que resurge desde las cenizas del Fundamento. Y en cuanto al movimiento que la origina, el vuelo, ella también expresa, ahora desde el lado de la forma, la inmanencia perfecta de la materia; paloma y vuelo son la ecuación de su total autonomía.

Así, la metafísica materialista de Neruda se esquematiza en esta trinidad profana:



Tenemos ante nuestros ojos la respuesta, conquistada a lo largo de todo el transcurso de esta poesía, a la pregunta que Neruda se hiciera en el pórtico de las Residencias:

*Ahora bien, de qué está hecho este surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo como una barranca
[húmeda?
(Galope muerto).*

3.

*Eu mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga.*

La continuación del descenso, ahora subterráneo, se precisa como "hundimiento". La invocación toma en la actitud mítica del poeta un carácter ritual, de conjuro mágico.

*Y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.*

Se establece explícitamente en estos versos el modo de vincula-

⁵³ Citado en Alonso, op. cit., pág. 210 (Los textos columbinos son casi infinitos en *Residencia en la Tierra*).

ción con el Fundamento. El poeta lo muestra con un elemento que la tradición cristiana le entrega como sagrado: la *catedral*. Para desvirtuar la resonancia extraña de su asociación, la rompe a continuación con otro elemento de la misma tradición (ya más *discutible*, por cierto): el *ángel*.

En la genuflexión asume el poeta la total devoción al Fundamento sagrado de la vida. "Naturaleza es el ámbito sagrado donde crece la vida" (Heidegger). En un poema anterior, *Maternidad*, la ofrenda se intensifica hasta el límite del sacrificio; el poeta quiere ser víctima propiciatoria para que la vida advenga a la tierra. Porque

*La sangre tiene dedos y abre túneles
debajo de la tierra*⁵⁴.

La visión del Fundamento y de su "color de mundo" le revela, en un mismo acto de conocimiento, su ser, negado y renegado en el habitat de la destrucción:

Es que soy yo ante tu color de mundo.

Este sentimiento progresa poderosamente a medida que el poeta profundiza su viaje en el espesor de la materia, y después de retener en anhelante pausa el aliento de la oda, se cumple en un verso solitario que es como la consumación de su movimiento:

...llegando a su materia misteriosa.

c) El último momento incluye las dos estrofas finales. Se describe un océano de sensaciones (veo... oigo... siento...). Tomemos una:

veo crecer manos interrumpidas.

La imagen es genial. Su elevación plástica es extrema, trágica, inadjetivable. Lo que es en la imagen vemos en el *anhelo de nacimiento de todos los seres en el seno del Fundamento*. Es el anhelo de la "silenciosa multitud", que es suplicante deprecación, extiende sus brazos humillados porque la vida no adviene a ellos. Si algo pudiera todavía hacer más sensible a la vista lo que la imagen dice, piénsese en la rebeldía vital que expresan los árboles de Van Gogh.

Luego:

*...y siento morir hojas hacia adentro
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada.*

Lo aquí sentido es la constitución del Fundamento por la destrucción. La destrucción crea el Fundamento (aquí sólo señalamos de pasada lo que en el párrafo 6 desarrollaremos en detalle).

⁵⁴ OC., pág. 190.

Nos interesa sobre todo la última estrofa del poema, que semeja éxtasis dionisiaco ⁵⁵. Este consistía en la experiencia, siempre renovada en primavera, del resurgimiento de la vida. Lo mismo presenciamos ahora. “Los seres dormidos”, “las apagadas almas” comienzan a despertar, comienzan a encenderse. Y es que el Fundamento adquiere una prodigiosa movilidad, es decir, la movilidad del Prodigio: “las muertas palomas neutrales”, comienzan a levantar el vuelo. Ritmo y antítesis expresan el suceso en plasmación estética absolutamente eficaz:

..y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

Lo cantado es el pathos de la creación. He aquí el Génesis del poeta. Se inicia el proceso autocreador de la materia, y es eso lo que celebran las campanas finales; las cuales no son, desde luego, las del domingo de Pascuas, pues la resurrección aquí profetizada es la vida que emana de la materia.

4.

..y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

El elemento que surge como negación dialéctica, como negación creadora, es el *fuego*. El produce el despliegue de la materia que genera el ser. Neruda ha meditado en todas sus formas a esa maravillosa creatura. Lo ha poetizado en la picardía de las chispas, cuyo juego es chacota como de pájaros; en la melancolía de las brasas, esa “materia térrea” del fuego, que los escolásticos contemplaban con severo ceño; y en la voluntad de la llama, figura en que se nos apercibimos el fuego en este instante, al final de *Entrada a la madera*. Hasta donde conocemos, las dos más bellas meditaciones del fuego, en las que este elemento nos descubre los íntimos repliegues de su alma, son la *Oda al fuego* —que aquí no cabe considerar detenidamente— y las páginas que Hegel le dedica en su *Naturphilosophie*. Ahora bien, hay tal correspondencia en las intuiciones del poeta americano y del metafísico alemán, que no nos resistimos a traducir los pasajes hegelianos más significativos:

“El fuego es el tiempo materializado, lo intranquilo y que consume sin más ni más. . .; un consumir a otro que, a la vez, se consume a sí mismo, y así pasa a la neutralidad.

⁵⁵ Lo ha señalado ya Mariano Picón-Salas, *Ensayos Escogidos*.

“El calor es sólo la manifestación de esta consunción en los cuerpos individuales, y, por tanto, es idéntico al fuego. El fuego es ser-para-sí existente, la negatividad como tal; sólo que no la negatividad de otro, sino la negación de lo negativo, de la cual resulta la generalidad y la igualdad. La primera generalidad es muerta afirmación; la verdadera afirmación es el fuego. Lo que no-es es en él puesto como siendo, e invertido; así el fuego es el tiempo. Como uno de sus momentos es el fuego, de plano, condicional, sólo siendo en referencia a la materia particularizada, como el aire. Es actividad, que sólo es en la oposición, a diferencia de la actividad del Espíritu; para que consuma, debe haber algo que consumir; si no tiene algún material, desaparece. El proceso de la vida es también proceso de fuego, pues persiste desde dentro en consumir la particularidad; pero engendra su material siempre de nuevo”⁵⁶.

En los versos de Neruda vemos también al fuego como factor determinante del proceso de la vida. En general, la intuición que Hegel expresa con sorprendente poder teórico parece connatural a la experiencia poética del fuego⁵⁷, pero se enfatiza en autores que participen de una cosmovisión dialéctica, como es el caso de Neruda. Pero ¿cómo es posible que el fuego represente el proceso de la vida? El mismo Hegel nos da la respuesta: “El fuego es tiempo materializado”.

Neruda ha establecido, para subrayar la diferencia entre los dos planos de la realidad, la naturaleza intemporal del Fundamento. Recién en *Entrada a la madera*, decía:

a tu inmovilidad desamparada.

Pero como ya se podía sospechar, no se representa con eso el estado ideal de Fundamento, lo que en él se anhela y ansía, sino su patología; patología, como veremos, endémica a las Residencias. Lo que sucede es lo siguiente: el tiempo, en su dinámica, se nos presenta con un doble sentido: uno positivo, creador, en que mantiene y sostiene la vida; otro negativo, destructor, en que la vida se consume y corrompe. En la *Oda al fuego* se poetiza con todo rigor esta fuerza contradictoria que percibe en el tiempo:

Tú eres. . .

.

*. . . tempestuosa
ala de muerte y vida,
creación y ceniza. . .*⁵⁸.

⁵⁶ Hegel: Op. cit., pp. 191-2.

⁵⁷ Copiamos este hermoso verso de Saint-John Perse: “... et la vie fait son bruit de ronce en flamme sur le cimes”. (Chronique, Gallimard, 23). Pero el poeta, de alta visión humanista, espiritualiza el símbolo mediante el recuerdo horebita: el episodio mosaico de la zarza ardiendo.

⁵⁸ OC., pág. 872.

De ahí que, en verdad de verdades, el Fundamento no sea intemporal. Mientras en la esfera de las existencias individuales el Tiempo rige con inexorable fuerza destructora, al Fundamento corresponde la dinámica creadora y positiva del Tiempo. En *La lámpara en la tierra*, cuando el poeta imagine el paraíso indígena, fijará como primer y capital elemento paradisíaco:

En la fertilidad crecía el tiempo.

El Tiempo se hace creador en la fertilidad. La fertilidad es el ritmo temporal de la tierra, que adquiere toda su velocidad en la fuerza surgente de los gérmenes. He aquí la anhelada dirección del Tiempo, por la que se lucha incansablemente en las Residencias.

Así, pues, cuando Neruda canta:

*y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas,*⁵⁹

poetiza al Tiempo fecundando el Fundamento. El esquema simbólico definitivo de la intuición dialéctica⁶⁰, es entonces:

NOCHE

FUEGO

PALOMA

El proceso, cuyos términos simbólicos se imaginan como el acacer efectivo de la vida originándose, es de un cromatismo deslumbrante. De los oscuros fondos de la Noche, fecundada por la roja energía del Fuego, vuela una blanca vida de cálida nieve. Podría ser el espectáculo primero, el magno espectáculo por nadie visto: la Noche de la creación, de cuyas sombras surgen las cóleras rojas de los volcanes.

5. Con *Entrada a la madera* asistimos a la inauguración de la vida en el mundo de las *Residencias*. El ser creado, el ser recién nacido, es el *apio*, que se canta en el poema siguiente. *Apogeo del apio*, es sobre todo al comienzo, casi una oda elemental, de temple risueño y luminoso. No pretendemos efectuar un análisis exhaustivo; veamos simplemente cómo en el principio de este poema se poetizan los mismos elementos que hemos estimado decisivo en la imaginación nerudina de los orígenes:

⁵⁹ OC.,pág. 276.

⁶⁰ La intuición dialéctica se expresa a veces directamente, por palabras bien precisas: "batalla" o "furia", que recuerdan el "Pólemo" heracliteano. Pero su formulación más corriente consiste en la yuxtaposición de contrarios: "... en la secreta / tormenta inmóvil de la tierra" (*La lámpara en la Tierra*, pág. 283). Veamos, finalmente, cómo es consecuente Neruda con la tensión cromática entre Noche y fuego, en estos versos tomados de *El gran océano*, cosmogonía muy posterior: "Lo que formó la oscuridad quebrada / por la sustancia fría del relámpago" (pág. 568).

*Del centro puro, que los ruidos nunca
atravesaron, de la intacto cera,
salen claros relámpagos lineales,
palomas con destino de volutas...*⁶¹.

Prefiere aquí el poeta la determinación del Fundamento como centro de Silencio. Los primeros indicios de la vida que se indican son:

claros relámpagos lineales,

es decir, los destellos de vida que el fuego proyecta hacia el día;

palomas con destino de volutas.

Cualquiera persona que nos haya seguido admirará la fidelidad casi sistemática de la imaginación nerudiana: la vida que surge es —lo hemos dicho, en su más poética generalidad, paloma. Y el tránsito de la materia a la vida es vuelo, que aquí se concretiza por asociación con las estrías del apio: *volutas*. El apio, pues, se genera poéticamente de los relámpagos que el fuego desprende y de un vuelo de palomas. Pero no prosifiquemos más. Retengamos mejor la arquitectura de los Cantos Materiales, donde se expresa, para Neruda, el ciclo de la existencia: *Entrada a la madera* poetiza, como vimos, el ser que nace; *Apogeo del apio* el ser vivo en su plenitud existencial, y *Estatuto del vino*, el ser que retorna al Fundamento. Ahora bien, esta trayectoria tiene su exacta correspondencia en el plano humano, en la Sección V de la Residencia II: *El Desenterrado*, canta al hombre que nace, resurgiendo por unificación de su corporeidad material; FEDERICO GARCIA LORCA es el hombre en el apogeo de la vida, y ALBERTO ROJAS JIMENEZ... el amigo que desciende a las profundidades.

6. Pero con nuestra alegría de constatar el triunfo de las fuerzas de la vida, hemos olvidado la atmósfera pesimista de las Residencias, esa amarga conciencia de una temporalidad negativa, que por ser tan insistente ha extraviado a más de un intérprete. Sin embargo, dado que la aparición de la vida en los Cantos Materiales es un suceso solitario, y que, por tanto no existe entre el Fundamento y las existencias un vínculo permanente de creación, y dada, por otra parte, la ambición unificante de toda experiencia metafísica, ¿qué conexión hay entonces entre las dos zonas experimentadas, entre el Fundamento y las cosas que todavía subsisten?

Sírvanos una comparación, la que utilizamos sólo con valor aclaratorio, sin atribuirle validez per se. Ya hemos criticado el abigarramiento de filósofos con que Finlayson quiere hacernos comprender a Neruda, y no quisiéramos nosotros cometer el mismo error.

⁶¹ OC., pág. 198.

Al griego, sobre todo al pensador presocrático, se le pudo revelar la Unidad como arkhé, es decir, como fundamento del devenir, sólo porque la interpretaba como physis, en su ímpetu generativo; para Neruda, en cambio, la realidad temporal se da patéticamente en su instancia "corruptiva", en la consumación y la muerte. Allí pone su desolado canto el poeta. Con esta comparación expresamos, desde otro flanco, algo que ya queremos dejar establecido con suficiente claridad. El Fundamento en las Residencias no es fundante; y a pesar de la embrionaria promesa que hemos atisbado, adolece de una general esterilidad. La relación, pues, es de otro tipo, precisamente de sentido inverso.

En efecto, lo que el poeta intuye con máxima evidencia es que la Unidad se constituye en virtud de un proceso de acumulación cósmica. Es el desgaste materialmente visto de las cosas por el Tiempo, es la sedimentación del Tiempo mismo lo que produce la densa consistencia que subyace (ya lo habíamos adelantado en un pasaje de nuestro análisis de *Entrada a la madera*, pág. 35). Este sentimiento mineral de la existencia, que diría Keyserling, está poetizado por doquiera en las Residencias, pero en escala cósmica alcanza su sensibilización más poderosa en los poemas *El sur del Océano* y *El reloj caído en el mar*⁶². En esta imagen universal del derrumbe de las cosas, el Tiempo aparece materializado, por ser precisamente la dimensión más íntima de la materia existencial. En el plano humano la visión nos llega en *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, que, antes que una elegía en el sentido clásico, en que se poetiza espiritualizadamente el dolor por el amigo ido, es la narración directa de su disgregación material.

Pero la materia, humana o cósmica, se destruye para incorporarse al seno del Fundamento. Allí llega el torrente infinito de los seres temporales. Comprendemos con claridad esta concepción leyendo en *El gran Océano*, ese apóstrofe al Mar:

*Tiempo, tal vez, o copa acumulada
de todo movimiento, unidad pura
que no selló la muerte, verde víscera
de la totalidad abrasadora*⁶³

Pero mientras aquí, en *El gran océano*, la Unidad marina está dotada de cosmogónica fecundidad:

(Toda tu fuerza vuelve a ser origen),

en *Residencia en la Tierra* el Fundamento está condenado a trágica esterilidad, a fatal impotencia originante. Es un mundo en que todas las cosas mueren de Tiempo, en que el Mar mismo se muere de Tiempo (*El reloj caído en el mar*), en que hasta el propio tiempo se

⁶² OC., pp. 182-3 y 211.

⁶³ OC., pág. 566.

muere de Tiempo (*El sur del océano*)⁶⁴. La tragedia de este mundo no reside entonces, primaria y fundamentalmente, en la limitación de la existencia temporal, sino en la hondamente sentida imposibilidad de creación cósmica.

*Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra, tal vez las fatigas y las edades acumuladas implacablemente se extiendan como la ola lunar de un océano recién creado sobre litorales y tierras angustiosamente desiertas*⁶⁵.

(Significa sombras)

Ahora bien, el símbolo que preside el universo destruyéndose es la lluvia. La lluvia es la forma que adopta el agua muerta. Pero cogida en profundidad, la valoración nerudiana de la lluvia parte de la misma intuición que Hegel capta con señorío teórico: "La neutralidad en la cual el fuego se hunde, el fuego apagado, es el agua"⁶⁶. Los residuos de las cosas que el Tiempo ígneo devora se trasmutan poéticamente en *agua*. De ahí que el universo de las Residencias sea un universo inundado. Veamos un momento de esta desorbitada visión:

*Es una región sola, ya he hablado
de esta región tan sola,
donde la tierra está llena de océano,
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
no hay nadie sino el viento, no hay nadie
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar*⁶⁷.

Es tanta la ausencia de vida, que lo único que se genera en el Fundamento es la destrucción.

7. Creemos haber establecido definitivamente la estructura que asume la realidad en la cosmovisión de Neruda, y el carácter que presenta el Fundamento en la metafísica de las Residencias. Pero aun esta percatación es posible a partir de una pura constatación estalística. En efecto, las dos modalidades de epítesis más características son el gerundio y el participio pasado⁶⁸. Ya Alonso percibió bien el sentimiento que era necesario atribuir al uso reiteradísimo del gerundio: "pues el gerundio significa la acción o el suceso ocurriendo o el estado en su concreta duración temporal"⁶⁹. Efec-

⁶⁴ Neruda ha dicho: "¿De qué puede morir el tiempo sino de tiempo?".

⁶⁵ OC., pág. 173.

⁶⁶ Hegel, op. cit. 194.

⁶⁷ OC., pág. 183.

⁶⁸ Las citas pueden ser innumerables. Con participio: "con lentas aguas lentas inundadas", "a una olvidada sala decaído", "entrando oscurecidos corredores", etc. . . . Con gerundio: "como cenizas, como mares poblándose", "o de hojas sin sonido y sepultándose", etc. . .

⁶⁹ Op. cit., pág. 109.

tivamente, el gerundio es el epíteto que caracteriza sobremanera el mundo temporal y la dinámica de la destrucción. En cambio el participio pasado, en el cual no se fija Alonso, quiere expresar el resultado efectivo de la acción del tiempo, el sedimento acumulado por la destrucción; en él se acentúa sobre todo el valor de la temporalidad dejada atrás, su sentido pasado. Su diferencia es radical con su hermano renacentista, el epíteto en participio de nuestra lírica clásica, tal como figura en Garcilaso, Góngora o Fray Luis. En ellos se enfatiza el valor participial, pues expresa una cualidad del ser, vista en un presente casi sin mácula temporal. Su abolengo es platónico, mientras el nerudiano es inmanentista.

Valga esta digresión estilística como el afán de asegurar todavía nuestra interpretación. El gerundio y el participio, como las formas más anormales de építesis en el lenguaje de las Residencias, son los detalles spitzerianos que permiten, a partir de un criterio estilístico ortodoxo, el acceso al ámbito metafísico, que es región de sentido mayor.

Dicho todo lo anterior, cabe hacer una última pregunta, que es, al mismo tiempo, la pregunta más elemental: ¿Qué origina la desventura en el mundo de *Residencia en la Tierra*? ¿Qué hace que la promesa cumplida por los *Cantos Materiales* no sea un don permanente? En otras palabras, averiguamos por las causas que determinan el llamado "pesimismo" de *Residencia en la Tierra*. Porque una ensoñación tan honda de la generosidad de la tierra no puede ver en ella una envidiosa madrastra de la vida. Pero con esto surge en las lejanías del horizonte, allá en los extremos del desolado paisaje nerudiano, un punto débil y efímero: es el hombre residenciario.

Capítulo IV

*Cuéntase de un inglés que se ahorcó
por no tener que vestirse y desnudarse
todos los días.*

(GOETE: *Poesía y Verdad*, III, XIII).

1. En las primeras secciones de *Alturas de Macchu Picchu*, poema de aliento tan elevado que su inspiración parece medir las alturas de la fortaleza incásica, nos entrega Neruda una mirada retrospectiva para su poesía anterior. Todo poeta de verdad es poeta de obra larga y sucesiva, y tiene un balcón interior desde donde observa el pasado y averigua progresos. Recordemos sólo el pegajoso "Yo soy aquel que ayer no más decía". (Gracia y estragos de la eufonía de Darío—) Neruda ya nos ha contado su experiencia española en *Explico algunas cosas*; en *Macchu Picchu* recorre nuevamente el itinerario de estados y pasiones que animan la lírica de *Residencia en la Tierra*:

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.
Puse la frente entre las olas profundas
descendí como gota entre la paz sulfútica,
y como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana*⁷⁰.

Estos versos son un retrato magistral del sentimiento del mundo que hemos percibido en *Residencia en la Tierra*. Se afirma inequívocamente la conquista del Fundamento:

*hundí mi mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre,*

tal como nosotros lo hemos sostenido. ¿Qué impide entonces al poeta asumir esta soterrada verdad?

*Y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.*

En un verso está dicho todo: la metafísica "pesimista" de las Residencias deriva de una experiencia negativa del ser humano. Como tantas otras veces en la literatura hispanoamericana, tenemos que la imagen de la naturaleza está condicionada por la visión de la sociedad.

2. Partiendo de esta idea matriz, se nos revela una tercera zona de contenido. A la meditación del Fundamento, a la descripción de la caducidad, es necesario agregar la *decepción de la sociedad*. En este sentido es sumamente significativo que las tres piezas que inauguran la Primera Residencia correspondan precisamente a esta triple órbita de poetización. Ya explicamos los sentidos opuestos de *Galope muerto* y *Alianza*. Veamos el comienzo del poema siguiente, *Caballo de los sueños*:

*Innecesario, viéndome en los espejos,
con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,
converso con los sastres en sus nidos. . .*⁷¹

⁷⁰ OC., pág. 289.

⁷¹ OC., pág. 145.

Las conclusiones, sin duda, pueden irse previendo. Y los lectores asiduos de las Residencias saben que no es éste un fragmento aislado. Siguen *Débil del alba*, *Unidad*, cuyo sentido, concentrado en los títulos, ya hemos dilucidado; y a continuación de ellos, *Sabor*. Nos conformamos con citar sus primeras estrofas:

*De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres
vertidas en lo inacabable, y siempre llevadas al lado,
he conservado una tendencia, un sabor solitario*⁷².

Etcétera, etcétera⁷³. En una palabra, y utilizando los mismos símbolos de Neruda: un tríptico angelológico, como esas figurillas ro-cocó situadas a la entrada de los templos dieciochescos, indica los órdenes más amplios de sentido que se poetizan en las *Residencias*. El "funesto alegórico" tiene una espada de destrucción en sus manos. El "ángel verde" es la vida triunfante, el esplendor vegetal de las hojas; pero hay también un "ángel invariable" que concentra la fatiga del existir consuetudinario.

3. Los elementos que determinan su visión de la sociedad se los suministra al poeta la vida urbana. Nada hay en esta poesía de horizontes de campiña, de aire fresco. Su atmósfera es la enrarecida de la ciudad, con fábricas y con laberintos oficinescos. El yo romántico se desespera ante el trabajo organizado que gasta la vida de miles de seres, pero opone esta mecánica, no. A la libertad del espíritu, sino al poder creador de la Naturaleza. La poesía moderna sigue, en este aspecto, la compulsión del sino baudelairiano: o la descripción de la vida ciudadana se opone, como en Eliot, a un ideal de conducta espiritual, sólo asequible por una ascesis religiosa; o su degradada imagen, como en Neruda, se impone con amarga certidumbre sobre el generoso amor de lo profundo. Doquiera rige esta evidencia. En *Desespiciente*, por ejemplo, después de poetizar los infiernos de la burocracia, sigue:

*Todo llega a la punta de los dedos como flores,
a unas uñas como relámpago, a sillones marchitos,
todo llega a la tinta de la muerte
y a la boca violeta de los timbres.*

Lloremos la defunción de la tierra y el fuego . . .

Hemos dicho antes que hay, en el mundo nerudiano, una gigantesca tensión centrípeta, que es como su fuerza de gravedad. Ella rige el ánimo metafísico primario del poeta. Pero la civilización tiene suficiente peso como para destruir este impulso vertical, y crear

⁷² OC., pág. 147.

⁷³ Véase especialmente *Colección Nocturna*. Con todo, esta constatación está poetizada con mayor unidad en *Walking Around* y *Desespiciente*.

un movimiento horizontal de inercia. Es el desplazamiento de WALKING AROUND.

Vago de un punto a otro...

Dos fuerzas antagónicas, pues, luchan afanosamente en el mundo nerudiano. Y la inercia parece triunfar, ya que en su vagabundeo el poeta intensifica su experiencia de espectáculos dolorosos. Sastre-rías, cines, hospitales, peluquerías, prostíbulos, iglesias, constituyen los hitos de su mapa urbano, que la gente cumple cotidianamente con seriedad ritual. Red hostil en que la civilización atrapa todo de-seo espontáneo y profundo. Pero veremos todavía cómo este asco de todo lo artificial con que la sociedad y la civilización limitan al ser humano, es hondamente integrado en su metafísica y no permanece en dispersas efusiones de un desaforado romanticismo.

4. En la casa ve el poeta la prevaricación del hombre contra la Naturaleza. La casa es la primera célula de la *ciudad*, y el patrimonio de la *familia*, que es, a su vez, la primera agrupación de la *sociedad*. Neruda participa y cree en el mito cainita: la vida del pastor era vida libre y abierta a las estrellas y a la noche; Caín, después del fratricidio, funda la ciudad de Henoch. La casa es, pues, desde el punto de vista nerudiano, un objeto maléfico, donde se ejercita la rutina doméstica de los seres mínimos.

Veamos el poema *Melancolía en las familias*:

*Yo sé que hay grandes extensiones hundidas,
cuarzo en lingotes,
cielo,
aguas azules para una batalla,
mucho silencio, muchas
vetas de retrocesos y alcanfores,
cosas caídas medallas, ternuras,
paracaídas, besos. (...)
No es sino el paso de un día hacia otro,
una sola botella andando por los mares,
y un comedor adonde llegan rosas,
un comedor abandonado
como una espina. (...)
... Es una casa
situada en los cimientos de la lluvia,
una casa de dos pisos con ventanas obligatorias
y enredaderas estrictamente fieles. (...)
Pero por sobre todo hay un terrible,
un terrible comedor abandonado, (...)*

⁷⁴ OC., pág. 182.

*Es sólo un comedor abandonado
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste*⁷⁵.

El poema está presidido por lo que hemos llamado el "ánimo de Orfeo": afán de penetración al corazón del mundo. Vemos explícitamente en la primera estrofa el descenso gradual hasta los substratos geológicos. Y de súbito el poeta nos sube la audaz imagen:

Es una casa. . .

Pero, aún más concretamente, se trata de una pieza de la casa, repetida por tres veces:

. . . y un comedor. . .

Asistimos a la cosmización de la casa, o, con inversión más precisa, *el Fundamento se ha transformado en casa*. Se trata de una cruel metamorfosis: el aburguesamiento de la materia original. Estamos ante un "comedor solitario", la habitación doméstica por excelencia. Lo cual, desde luego, supone una sublime valoración del comer, como incorporación vivificadora de lo inanimado; pero, visto en términos humanos, este acto queda preso del asco a la rutina, a la costumbre diaria. Lo que está en el principio de todas las negaciones de Neruda es la duda cotidiana.

Así comprendemos más íntimamente al *día* en la poesía de Neruda. Lo habíamos entendido como el reino de la destrucción. Pero desde el punto de vista de condicionamiento humano de la metafísica, encontramos la causa de que se le atribuya ese lúgubre sentido. En efecto, el día es la unidad mínima de tiempo, es el instante del vivir nerudiano.

"Aucun des trois règnes n'échappe aux rythmes de toute vie. L'animal, c'est la vie quotidienne. Le végétal, la vie annuelle, Le minéral, la vie séculaire, la vie qui compte para millénaires"⁷⁶.

El poeta desearía vivir a grandes ritmos geológicos, donde los actos se desvanecieran como puntos en un océano de eternidad; o al menos participar en los ciclos estacionarios de callada germinación y luminosas primaveras. Pero nada de esto hay en el existir humano:

*Aguardo el tiempo uniforme. . .
no es sino el paso de un día hacia otro.*

⁷⁵ OC., pp. 188-9.

⁷⁶ G. BACHELARD: *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti. Paris, 1948 (pp. 240-1).

5. Hemos apreciado cómo el Fundamento ha dejado de ser espacio cósmico y se convierte en objeto doméstico. Es una ruinoso casa sepultada en la tierra. Pero el Fundamento es la Noche; la casa debe ser entonces un "establecimiento nocturno". Llegamos así a una magna presencia soterrada: la casa nocturna es *el prostíbulo*.

La imagen fantasmal del prostíbulo puebla los más hondos estratos del vivir humano en esta poesía. Es una forma de la residencia terrenal, el modo nocturno de la vigilia vagabunda. Pero es también la Noche transformada en casa, la casa donde el amor se define como estéril. Es la casa en todo su poder demoníaco; cósmicamente proyectada, son las profundidades transubstanciadas en infierno: el infierno laico donde la sociedad humilla al ser humano con hiel y vinagre implacables. En el prostíbulo, pues, se alcanza con plenitud la determinación social de la imagen cósmica que nos presenta *Residencia en la Tierra*.

6. De este modo hemos detallado algunos aspectos de la visión de la sociedad que el poeta nos ofrece. Socialmente condicionada, su metafísica nos muestra a la Naturaleza asfixiada por la Sociedad, y mimetizada con ella en su esterilidad. En un plano biográfico —plano menor y contingente— es Santiago substituyendo a los bosques del Sur. Así nos lo dirá el poeta en *Carta para que me manden madera*, nostálgico poema posterior.

Analizaremos ahora el aspecto propiamente antropológico del condicionamiento humano, es decir, cómo la experiencia de su propia individualidad lleva al poeta hacia la cosmovisión ya estudiada. Para obviar las complejidades biográficas, que para la perspectiva teórica que ensayamos nos están vedadas, tomaremos un solo elemento, quizá el más importante, de la autoconsciencia moral del individuo residencial: el *recuerdo*.

Ya en el primer poema de *Residencia en la Tierra*, leemos:

*Confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos
o recordadas o no vistas.*

Se nos presentan en estos versos, coordinados, dos tipos de destrucción: la corrupción de los objetos y la huida de la experiencia con el transcurso de tiempo.

En el mismo molino.

Un mismo hado gobierna ambas zonas del acaecer, la material y la psíquica. Pero lo más asombroso es lo último:

*...de las fornas demasiado lejos
o recordadas o no vistas.*

La experiencia pasada es tan inexistente como lo no experimen-

tado; tiene la misma lejanía, el mismo grado de ausencia y de irrealidad que un objeto que nunca hubiera estado presente.

Así, el tema del recuerdo, continuamente poetizado en las Residencia, esconde una trágica constatación final: la imposibilidad de integrar creadoramente la experiencia. De ahí que otra fundamental dirección del ánimo poético sea la búsqueda del pasado, la conquista de los antiguos sucesos olvidados.

*El joven sin recuerdos te saluda,
te pregunta por su olvidada voluntad. . .*

El olvido no permite sentir la continuidad de la vida, su sentido creador. La pérdida del pasado condena al presente como vacío y hace ciego al futuro. La vida se siente entonces como una continua dispersión en los hechos cotidianos, en los acontecimientos pequeños, incapaces de ser interiorizados.

Respecto de esto, es posible constatar la existencia de un adjetivo específicamente nerudiano, de una palabra que, pronunciada por su voz, se carga de una singularísima expresividad:

*Recordando un golpe de ola en cierta roca
con un adorno de harina y espuma,
y la vida que hace uno en ciertos países,
en ciertas costas solas, . . .*⁷⁷

“Cierto” es la palabra con que el poeta parece conjurar al pasado a retornar vivo a la actualidad; palabra apenas balbuceada, pues lo “cierto” del recuerdo es su incertidumbre. Se sabe, se sospecha que hemos vivido algún suceso; pero su presencia desaparece, obnubilada por las brumas de nuestra superficialidad, de nuestra liviandad connatural. Impreciso es el recuerdo, inaccesible, trozo de vida irre recuperable. Amarga seguridad: la ingratitud para con nuestros propios actos.

7. Ahora bien, análogamente a lo que sucede con la visión de la sociedad, la experiencia del olvido aparece integrada a la metafísica de las Residencias. Ya estos versos nos llevan a esa conclusión:

*. . . admito los postreros días
y también los orígenes, y también los recuerdos, . . .*

Pero más precisión presentan éstos:

*Como surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante. . .*

La amada recordada se poetiza como surgiendo desde la sombra a la luz:

encandilada. . .

⁷⁷ O.C., pág. 201.

Es decir: el elemento del recuerdo comparte también la óptica general de las Residencias, la bipartición de la realidad en la Noche y la Luz. De ahí que la experiencia del recuerdo nos entregue el carácter del vínculo que une el alma del poeta con la unidad profunda donde se origina la existencia:

*Mientras tanto crece a la sombra
del largo transcurso en olvido. . .*

La verdad yace olvidada. El olvido, experiencia subjetiva, se transmuta como siempre ocurre en las Residencias, en experiencia metafísica. En el Fundamento no florece la vida porque ha sido olvidada. Y esta poesía quiere ser, como toda poesía, "recuerdo del Fundamento" (Heidegger). En el origen del poetizar está siempre la imagen virginal del Mnemosyne, la madre de las Musas.

8. El punto de vista de la concepción del mundo, desprendido de la comprensión de *Residencia en la Tierra*, nos suministra una nueva mirada para la poesía anterior de Neruda. Hemos dicho ya que el erotismo físico de los *Veinte poemas de amor. . .* logra un abarcador alcance cósmico en las Residencias. Pero ahora podemos apreciar que la concepción del amor de ese romántico poemario contenía de hecho grandes latencias metafísicas. Desde luego, es posible percartarse que la figura de la mujer aparece en todas circunstancias descrita con los elementos peculiares de su todavía incompleta cosmogonía materialista. Pero más importante nos parece que la delicada trama, que ata esos conmovedores poemas, es la fluctuación entre el recuerdo y el olvido de la mujer. Por eso es que, en realidad, los *Veinte poemas* no son sino una alegoría a lo humano de una vasta intuición del mundo. Varón y mujer, poeta y amada, como personajes de esta lírica amorosa, son, desde este respecto, figuraciones de un cosmos bisexuado, en que el Amor, a diferencia del demonio platónico, no alcanza a unir las mitades. El olvido de la amada en el *Poema 20*, olvido dramáticamente asumido, no es sino la pérdida del recuerdo de los orígenes. Y luego, finalmente, la *Canción desesperada* es el preludio en que se configura el temple de ánimo que engendra y preside el canto de las Residencias. Así, en su último verso, que es también el último verso de los *Veinte poemas*, se dice:

Es la hora de partir. Oh abandonado.

De acuerdo al sentido natural, es la mujer la "abandonada" por el poeta. Pero esta inversión casi cínica desaparece si se considera esta situación como relación de fatalidad entre el poeta y el Fundamento telúrico.

9. Así suceden las cosas en los *Veinte poemas* y en las *Residen-*

cias. Al final del primer libro, hemos encontrado la desesperada certeza del olvido. En las postrimerías de *Residencia en la Tierra*, y como coronación de su itinerario de sentido, está el poema *Josie Bliss*. No lo transcribiremos, aunque su lectura total sea absolutamente necesaria para compenetrarse de los resultados de nuestro análisis.

En *Josie Bliss* se conjugan, en un gran tema único, la búsqueda del recuerdo y la búsqueda del Fundamento.

Color azul de exterminadas fotografías. . .

El poema aparece impregnado de un arrollador cromatismo. Pero lo más impresionante es que se produce a la vez un gigantesco fenómeno de mimetismo: el recuerdo se identifica con el "color azul" del Fundamento. La excavación de los recuerdos en los pozos del alma será entonces también la persecución del Fundamento. Y, de este modo, asistimos a un suceso largamente esperado, desesperadamente esperado; asistimos al cumplimiento del ansia, a la inauguración de la dicha:

*. . .de pronto hay algo,
como un confuso ataque de pieles rojas,
el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
algo, sin duda, agita los rosales.*

Por qué esta resurrección? Nada más que por la recuperación de los sucesos olvidados. Es la vida de los recuerdos que resucita, finalmente, en un descubrimiento definitivo:

*Ahí están, ahí están,
los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una mano
sacude llamando el alba:
sacude llamando el alba:
parece que la boca de la muerte no quiere morder rostros,
dedos, palabras, ojos:
ahí están otra vez como grandes peces que completan el cielo
con su azul material vagamente invencible.*

Alborozo en el alma y en el mundo: la materia azul de los recuerdos y de la vida ha sido declarada, con temblorosa certidumbre, *vagamente invencible*.

"Vagamente invencible". He aquí, en dos palabras, toda la ambivalencia del temple metafísico de *Residencia en la Tierra*.

Epílogo

Las páginas precedentes han querido ser un homenaje de admiración a una gran poesía. Admiramos la arrolladora libertad de este

canto, que tiene la violencia de la atmósfera en convulsión. Su palabra es dicha como el trueno, su voz parece forjarse en las máquinas de un viento tempestuoso. ¡Como un meteoro que se desploma sobre el suelo cae el canto de Neruda al alma de sus discípulos! Poesía ésta no de cámara; poesía para ser admitida en la expansión de los espacios.

Pero *Residencia en la Tierra* es también poesía rigurosa, cuyo contenido no es "conceptualmente irrepresentable", como creen algunos ⁷⁸. Cada detalle, la menor aprehensión de la fantasía se incorpora al canto como a un todo orgánico, con la ciega sabiduría con que se desarrollan las formas vivas. Lógica unitaria y severa, que procede de la verdad interior que habita esta poesía. La hemos mostrado, en efecto, como comunicación profunda del alma con el Fundamento, y hemos trazado las grandes líneas en que se arquitectura su visión del mundo. En su modo más reiterado, éste se nos apareció polarizado entre la Noche y el Día. La Noche, plena y azul —como la genial escultura de Maillol— es la generosa madre de los dones naturales; el Día es el reino de las míseras vidas de a uno, el mundo de nuestra existencia marchita. La luz no es, por consiguiente, adulada como a representante del espíritu, como sucede en la tradición platónica, bíblica y dantesca; lo que crea a la luz, lo que genera al Día, es el fuego, en su espesa e irreductible materialidad.

En los *Tres Cantos Materiales* vimos cumplirse transitoriamente la esperanza vehemente de la vida. Neruda, poeta primigenio y originario, crea el mundo en el tercer día de la Creación. La intuición de Keyserling del alma de nuestro Continente encuentra su más abrumadora confirmación en esta poesía. Y Neruda también lo sabe, cuando dice de otro poeta americano, Lautréamont:

"...con la misma sinrazón y el mismo desequilibrio que el hocico sangriento del puma, el caimán devorador y destructor y la pampa llena de trigo, para que *la humanidad entera no olvide, a través de nosotros, su comienzo, su origen*" ⁷⁹.

Expusimos finalmente cómo es una valoración del hombre y de la sociedad lo que hace que los nacimientos no sean un don permanente en las *Residencias*. Allí se expresa la substancia ética primaria del hombre residenciario en la doble limitación del rechazo y la frustración. Rechazo a la sociedad, a su onerosa forma de esclavitud, a la hipocresía congénita de la convivencia. Frustración para dar sentido a la existencia individual y de hacer la propia vida creadora.

Pero las latencias éticas existen como energías detenidas: sólo cuando más tarde el poeta encauce su desbordante amor por la dolorida humanidad, aparecerá un nuevo ideal moral, de sacrificio y de combate. Para esto se necesita salir de la estrechez del yo individual, su-

⁷⁸ "El campo conceptualmente irrepresentable de una concepción del universo destruida (sic)". A. Lora R.

⁷⁹ *Viaje al corazón de Quevedo*, pág. 14. En: *Viajes*. Edit. Nascimento, 1955.

perando la limitación y la finitud de los “recuerdos”; y así la dignidad del individuo es substituida por la dignidad del pueblo, Bajo la forma del pueblo recupera el poeta al hombre, y en su anchura inmortal, en su extensión inagotable percibe la verdad permanente de la humanidad. Pero el pueblo es valorado sobre todo en profundidad. En efecto, a la mujer de sus versos románticos, al poeta residenciario, cuya inspiración es también nocturna e ígnea, como las fuerzas creadoras, sucede el pueblo como *creatura telúrica* en su poesía épico-social. El pueblo conoce los secretos de la sabiduría de la Tierra: *su vida es subterránea*. Las magnas imágenes de este sentimiento del pueblo —imágenes dignas de un Dante que es poeta del pueblo y de la tierra, y no de Dios y del trasmundo— son los incásicos de Macchu Picchu y los mineros de Lota. Unos enterrados en la muerte; otros enterrados en la vida. Unos ya casi legendarios por los años, otros sufrientes y vecinos.

Incásicos y mineros se vinculan con la Tierra, con el Fundamento, mediante el trabajo. A la valoración negativa de éste en *Residencia en la Tierra* sucede su más vigorosa exaltación⁸⁰. De ahí que el pueblo que trabaja sea proletariado, y se convierta en clase social.

Lo anterior muestra el tránsito de la poesía que hemos interpretado a la fase social, épica y política, pues el amor del pueblo así descubierto determina el tono de toda esta poesía post-residenciaria: la metafísica materialista, poética de nacimiento, se hace política, y adhiere al marxismo como praxis revolucionaria que sube al pueblo desde las tinieblas a la aurora. A los crepúsculos románticos, a la Noche residenciaria, sigue la más ancha claridad, en este aleccionador itinerario de búsquedas.

Sólo entonces se hace creador el Fundamento, por obra y gracia del pueblo. Sólo entonces surge, desde los abismos sonrientes, la paloma nerudiana, la presencia perfecta de la vida. No desciende desde los cielos, como el animal trinitario. Porque

*Lo verdadero y lo fiel
sólo está en las profundidades*

Lo fiel, o mejor lo fidedigno, es decir, lo digno de fe, lo único que es digno de fe.

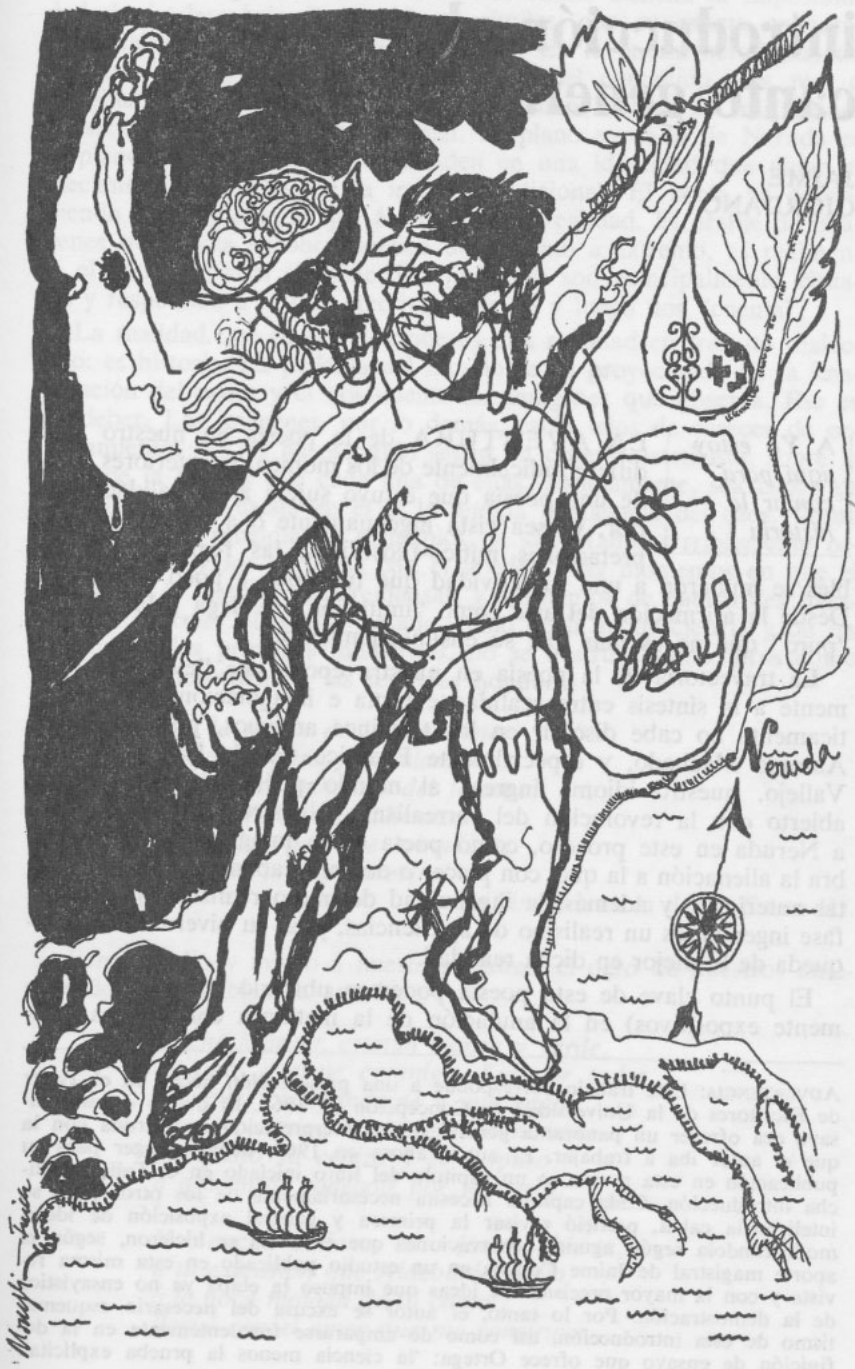
ADVERTENCIA. La crítica y el mismo Neruda apoyan la designación de “metafísica” para la concepción del mundo de *Residencia en la Tierra*. Conviene recordar, aso sí que después de la crítica kantiana, una metafísica no puede decidir sino una total y definitiva inmanencia del ser. De ahí que la poesía residenciaria sólo sea metafísica en cuanto es canto al Fundamento, imaginado éste como origen inmanente de la vida.

Esta precisión es útil para evitar cualquier interpretación vaga, sugestiva o edificante de su contenido metafísico.

⁸⁰ Léanse *Alturas de Macchu Picchu*, XII, y *A Fidel Castro* (Canción de Gesta, XIX).



TRES PREMIOS "NOBEL" DE LATINOAMERICA:
GABRIELA MISTRAL, PABLO NERUDA Y MIGUEL ASTURIAS.



introducción al canto general

JAIME
GIORDANO

A *Yo estoy aquí para contar la historia*

LA AVENTURA de la poesía en nuestro siglo difiere radicalmente de los momentos anteriores. Desde una poesía que estuvo sujeta a la realidad exterior, ya sea vista ingenuamente o a través de interpretaciones mítico-filosóficas, las regiones poetizables se mudaron a una subjetividad que fue poco a poco aislándose. Desde la afirmación del arte como "imitación" se llega a la del arte "puro" que no es más que su ensimismamiento.

La trayectoria de la poesía en nuestra época nos lleva paulatinamente a la síntesis entre realidad externa e imaginación pura. Prácticamente no cabe discutir en los términos antiguos, pues ya desde Antonio Machado, y especialmente Federico García Lorca y César Vallejo, nuestro idioma ingresa al mundo poético contemporáneo abierto con la revolución del surrealismo. Nuestro afán será ubicar a Neruda en este proceso, como poeta de la imaginación que quiebra la alienación a la que, con placer o dolor, estaban sumidos los poetas anteriores, y además, la ingenuidad del mero realismo que, en su fase ingenua, es un realismo de apariencias, y en su nivel clásico, búsqueda de lo mejor en dicha realidad.

El punto clave de esta poesía podemos ubicarlo (con fines únicamente expositivos) en la anulación de la metáfora como mera rela-

ADVERTENCIA: Este trabajo corresponde a una presentación hecha en el Taller de Escritores de la Universidad de Concepción en 1962. El objeto de este ensayo era ofrecer un panorama general de la interpretación de Neruda con la que el autor iba a trabajar. El autor, ahora en 1964, debió escoger para su publicación en esta revista, o un capítulo del libro iniciado en el Taller, o dicha introducción. Cada capítulo necesita necesariamente de los otros para su inteligencia cabal, prefirió revisar la primera y general exposición de ideas, modificándola según algunas observaciones que entonces se hicieron, según el aporte magistral de Jaime Concha en un estudio publicado en esta misma revista y con la mayor precisión de ideas que impuso la etapa ya no ensayística de la demostración. Por lo tanto, el autor se excusa del necesario esquematismo de esta introducción, así como de ampararse frecuentemente en la definición de ensayo que ofrece Ortega: 'la ciencia menos la prueba explícita'.

ción entre dos planos. Ya ha señalado Jaime Concha la imposibilidad de ir descubriendo metáforas, símiles, con su exacta connotación real en la poesía de Pablo Neruda. En la poesía nerudiana, no hay una visión indirecta, representativa, del contenido (sea real o imaginario) a través del tropo; po podríamos hablar de traslaciones de sentido a la manera tradicional. El plano evocado de Neruda es el plano real, y ambos se confunden en una identidad que alude el mecanismo asociativo de la imagen tradicional. El poeta va describiendo directamente lo que él ve como la realidad. El desfile de imágenes que cruza su obra poética de extremo a extremo, es realmente el desfile al cual él asiste; sus imágenes son principalmente visuales y responden a lo que efectivamente ve y luego nos "cuenta".

La realidad que se nos describe es una realidad en tránsito dialéctico: es historia. La película del mundo se va proyectando en la imaginación del poeta y él nos cuenta las imágenes que observa. Ese es su deber. Las imágenes, por lo demás, están lejos de carecer de ordenamiento. No las ha escogido según un criterio esteticista, sobre la base de la belleza que cada una de ellas, aisladamente, sea capaz de irradiar. Menos existe en él el la temida demagogia del caos, forma poética de la rebeldía de principios de siglo (años terriblemente oscuros sobrevividos en lucha con el miedo). Hay momentos en que el devenir o la historia se arremansan y momentos de catástrofes naturales o guerras. El oscuro pasado, reino de la inconsciencia y de las formas de los primeros monstruos, no se destruye tanto atrás como debajo de nosotros, en las terribles honduras:

*Era la noche de los caimanes,
la noche pura y pululante
de hocicos saliendo del légamo,
y las ciénagas soñolientas
un ruido opaco de armaduras
volvía al origen terrestre.*

La lámpara en la tierra, Canto II).

Pero el odio y miedo a nuestros padres, el ogro de nuestros antepasados, es también la amada:

*Noche Marina, estatua blanca y verde,
te amo, duerme conmigo. Fui por todas
las calles calcinándome y muriendo,
creció conmigo la madera, el hombre
conquistó su ceniza y se dispuso
a descansar rodeado por la tierra.*

(...)

*Yo, noche Océano, a tu forma abierta,
a tu extensión que Aldebarán vigila,
a la boca mojada de tu canto
llegué con el amor que me construye.*

*Te vi, noche del mar, cuando hacías
golpeada por el nácar infinito.*

(...)

Amame sin amor, sangrienta esposa

(*El gran océano*, Canto XXIV).

Sin embargo, el conflicto entre un orden formal y exterior con un desorden e irracionalismo cósmicos no es propiamente el mensaje nerudiano. El rostro social del hombre es un rostro alienado, pero ello no arrastra al poeta hacia la afirmación de mundos surreales dentro de los cuales no existiría ley ni destino. Nuestra sociedad no es más que “un árbol torcido”, como lo fue la de los sacerdotes aztecas:

*Como faisanes deslumbrantes
descendían los sacerdotes
de las escaleras aztecas.*

(...)

*En un trueno como un aullido
caía la sangre por
las escalinatas sagradas.*

*Pero muchedumbres de pueblos
tejían la fibra, guardaban
el porvenir de las cosechas,
trenzaban el fulgor de la pluma,
convencían a la turquesa,
y enredaderas textiles
expresaban la luz del mundo.*

(*La lámpara . . .*, Canto VI).

Pero ello no le impide ver un sentido en lo oscuro, lo silencioso, el mar, la tierra, los incendios ya en *Residencia en la tierra*, sentido que trata de precisar Jaime Concha en su “Interpretación” a ese libro. Naturalmente que, para los anteriores intérpretes, especialmente los adherentes a un irracionalismo justificable en las primeras décadas de nuestro siglo, los poemas de las Residencias eran interpretados como imágenes de la destrucción o desintegración cósmica, y el gran destructor sería “el tiempo devorador de cuanto existe, cuya intuición traspasa todas las poeías de *Residencia . . .* (A Alonso). Naturalmente que esta rebeldía y negación social es reconocida como de grave y desgarrada alcornia metafísica. (La metafísica, en este sentido, interpretada como un fuera y distinto de la física). Esta potencia trascendente de la poesía nerudiana habría sido traicionada posteriormente, especialmente en su “poesía política”. Hay, sin embargo, una perfecta continuidad dialéctica en la poesía de Neruda, continuidad que el mismo poeta resume en *Yo soy* y a la cual después alude en algunas odas y poemas posteriores.

El contenido temático de la poesía de Neruda obedece a una global visión del cosmos, tanto en el tiempo como en el espacio. El poeta

no obtiene sus imágenes de lugares ajenos a su única y continua experiencia (como relación de amor entre el yo y lo objetivo, como veremos posteriormente), en calidad de restos de naufragios o de azarosas iluminaciones. La realidad, en la poesía del momento del arte ensimismado, se aproximaba peligrosamente el desbordante libertinaje de residuos formales. El delirio no derivaba de una exasperación de la naturaleza, sino que se tomaba en abstracto: el delirio por el delirio.

Neruda, sin embargo, logró mantenerse ajeno a todos los peligros de este encierro. Por lo demás, su vida se desarrolló desde su primera infancia ante el ingente espectáculo de una espléndida naturaleza. Surge en un instante auroral de nuestro espíritu hispanoamericano. En consecuencia, parte de una radical y persistente fe (entre dudas y apostasías) en la naturaleza y su recóndito sentido, en la sociedad y su progresivo ordenamiento. De este modo se va enhebrando la poesía de Neruda, fiel a su cada vez más amplia experiencia personal (dueña de horizontes increíbles) y a su expansión imaginativa que lo llevó desde el mundo cerrado de su primera casa a la organización de un vasto mundo dado sobre la base de la exaltación de lo objetivo.

Neruda termina por crear una secuencia mítica que va desde el comienzo (constante) del mundo hasta su consumación (igualmente constante). Elegimos el término "mítica" para referirnos al atributo que define la poesía de Neruda, a pesar de las resonancias extrañas que naturalmente debe tener un término tan utilizado, porque indica certeramente una actitud de la poesía pocas veces vista en Hispanoamérica. Es la consideración de la poesía como función cognoscitiva. La actitud del poeta es la de conocer, observar y, más aún, predicar. Sólo que el conocimiento poético no lo ejerce el intelecto regido por una racionalidad 'a priori', sino uno más libre dominado por la imaginación y alimentado permanentemente por la intuición. No nos extenderemos en cada uno de los problemas que estas solas afirmaciones suponen. Nos limitamos a establecer la especificidad del conocimiento poético de Neruda. Es un conocimiento al cual jamás ha suscitado la contradicción y la paradoja (como formulación de una verdad dinámica en trance de desarrollo dialéctico) ni los caprichos de lo singular (aun cuando a veces su capacidad de comprensión no impida un sentimiento de horror y de santa cólera). Como real conocimiento, los elementos de los que se compone manifiestan una radical y necesaria complementaridad.

**B. Estructura
formal a
partir del**

Lo primero para Neruda no es la estructura poética en sí, la estructura sólida y permanente que habría de oprimir o preocupar al poeta. El relato, el contar, por definición, es un sujetar la corriente de los hechos no a un molde sino a su propio curso (aun cuando se salte o se altere la línea cronológica, siempre surgi-

rán los hechos adscritos a su tiempo o fase natural). Los hechos pueden ser obtenidos del sueño o, simplemente, de la realidad contemplada sensorialmente; puede provenir de la realidad objetiva o subjetiva. Pero, igualmente, para no mentirlos o desvirtuarlos, debe escribir de ellos tal como los ve. Por ello, ninguna forma poética puede ser otra que la exigida por las imágenes que se describen, otra que la propia del contenido avizorado. Si la imagen está encendida de relámpagos y vaga como energía informe, el poema entero, como ente artístico, no puede escapar a ese sino. La palabra vuelve a tener un sentido de referencia a contenidos, sólo que esta vez no es una referencia a contenidos, sino a las imágenes dotadas de organización no gratuita sino sujeta al orden dialéctico universal.

No es Neruda quien tenga a bien jugar impunemente con las formas; el poeta, antes que otra cosa, se siente como un "vate" o "profeta" de los demás, de su pueblo. Lejos de pretender, como creen muchos todavía, la provocación de un estímulo sentimental o la alteración de cualquier órgano fisiológico o psíquico (aunque lo consiga por añadidura).

Como ejemplo de esta determinación de la forma poética a partir del contenido (este punto quedará más claro con el desarrollo que haremos al final y que precisa muchas aclaraciones previas para que pueda formularse convincentemente), recordaremos uno de los recursos más característicos de Neruda. Nos referimos al uso de series enumerativas que convierten muchos de sus poemas en torbellinos de imágenes sucediéndose, completándose, superándose. Este recurso proviene de lo que acabáramos de decir: la poesía objetiva (aun cuando los objetos sean puramente imaginativos), ya en la epopeya antigua se ha visto obligada a recurrir a las enumeraciones, al enfoque de la situación a partir de diversos ángulos y perspectivas. No ha faltado quien vea en el uso de las series enumerativas una muestra de la incapacidad para encerrar la intuición en una sola imagen, y aun como incapacidad de expresión: no rara vez en la poesía de la épica tradicional se debía recurrir, al final de estas series, al tópico de lo indecible.

Creemos explicar y justificar esta incapacidad a partir de la incapacidad general. Quizás no esté entre las potencias de la humanidad la expresión exhaustiva de la realidad, aun cuando exhaustivamente se conociera. No obstante, no recurriremos a esta disculpa, sino a las siguientes palabras de Bergson: "Ninguna imagen reemplazará a la intuición. . . , pero muchas imágenes diversas tomadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, por la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya alguna intuición que aprehender".

El mismo Bergson, en otro párrafo de su *Introducción a la metafísica*, señala al lenguaje como incapaz de reproducir totalmente ninguna intuición. Sólo nos puede señalar el derrotero en cuyo curso podremos encontrarnos con ella.

Pablo Neruda, paulatinamente, llegó a tener ya en *Residencia en la tierra* un mundo organizado, aunque todavía en agonía y pesimismo, de imágenes, todas intuiciones vivas sobre la verdad del cosmos. Esto que él tiene en su interior, antes de la forma poética hablada (o escrita), debe ser expresado. Se enfrenta ante la intuición desde varios puntos de vista, pudiendo seguir hasta el infinito, y así, atropelladamente quizás por lo mucho que hay que decir (no se trata en este caso de tropicalismo), trata de establecer la comunicación con el lector.

La extraordinaria fecundidad del poeta se debe a esto. Del mismo modo, la reiteración de motivos y la renovación casi infinita de los mismos temas. Neruda se ha creado todo un lenguaje de imágenes que jamás yerra, y cuando quedamos a veces perplejos, es por falla nuestra y no del poeta. Se nos ocurre que un vate como Pablo Neruda pudo perfectamente destruir o perder sus poemas y escribirlos de nuevo, quizás no con los mismos términos, pero con igual estructura y entonación. Su mundo poético no está esclavizado a la palabra y, aunque nos diga que “nace con la palabra”, luego se emancipa de ella. Resulta así que, efectivamente, Neruda tiene cosas que contarnos. Al irse despidiendo en su *Canto general* (“Voy a vivir”), termina una de las series enumerativas con una curiosa salida: “y para de contar”. Como en todos sus versos, Neruda define su poesía como un contar: “Yo estoy aquí para contar la historia”.

C. César
Vallejo y
Federico
García Lorca,
antecedentes
de la
dialéctica
nerudiana

Tanto Vallejo como García Lorca y Neruda extremaron en algún momento de su juventud los principios del aislamiento y de la indagación en la subjetividad solitaria sin amor por lo objetivo, en la subjetividad ensimismada. Los tres llegan a un momento en que se confunden con determinadas corrientes de entreguerra. El asombro poético de nuestra época se da en una pléyade mundial de poetas que, entregados al apartamiento, se encontraron a

boca de jarro con la realidad, donde menos pensaban. La culminación del momento subjetivista de la poesía es el comienzo de su desenlace en poetas cuya condición y preocupaciones íntimas menos habría hecho sospechar una quiebra de la interioridad y un descubrimiento de lo sustancial y original: el mundo objetivo. García Lorca es tajante en hablar de una lógica poética que nada tiene que ver con la lógica de la realidad. Sin embargo, su lógica poética revienta catastróficamente en *Poeta en Nueva York*. César Vallejo, extremando su personalismo ensimismado hasta el punto de identificar su pasión con la de Jesucristo, encuentra que dicha pasión es la pasión de todos los hombres. En Vallejo, la redención también se realiza en universal y, como en Neruda, este universal es lo creador; sólo que en Vallejo este origen está personalizado en la figura del Padre, del Dios familiar de su infancia, con el cual participa a través de la comuni-

dad de dolor. La divinidad omnipresente es el dolor y la pasión universal (también doloroso devenir, dejar de ser y no poder llegar a ser), de la cual participan tanto el Padre como el Hijo.

Si en César Vallejo, la dialéctica objetiva se daba a partir de una interpretación conflictiva de su individualidad como ser en el devenir, en el tiempo y en el espacio, como una individualidad menesterosa de protección, en Federico García Lorca, aunque conserva este carácter, rehuye un acercamiento hacia las cosas y se aleja de lo actual, del tiempo como sucesión y se aloja en un tiempo duración mientras más alejado de nosotros más perfecto, inmóvil y eterno. El tiempo de los minutos y las horas es el tiempo agresivo, el tiempo de la sangre.

En García Lorca, la poesía permanece no obstante en su estadio subjetivo, pero, tal como Vallejo, entendida esa subjetividad como experiencia (aunque cruel) ante la realidad. No se aspira a la evasión por un motivo estético, sino como consideración de que constituye un camino auténtico y real. La objetividad es así reconocida como aspiración poética, pero se la adscribe como momento existencialmente agónico de la subjetividad. La poesía de García Lorca anterior a *Poeta en Nueva York* es recogimiento ante la cruel objetividad de la experiencia concreta. En este libro el poeta alado se azota desesperadamente contra los muros de la objetividad presente e inmediata, desesperado ante su ininteligibilidad y ante la inminente derrota del mundo de lo subjetivo tan acariciado y defendido por los huertos de Andalucía.

Dialéctica subjetiva de la realidad: la evasión se consume en un individualismo sobrecogido y menesteroso, pero arranca desde el presente efectivo del poeta y, por lo tanto, de su experiencia y observación medrosa de lo real.

Es la subjetividad agonizante, reconocida como víctima real y objetiva de la agresividad exterior e incomprensible. La singularidad sometida a su propio límite cuantitativo. Es la objetividad relativa de lo singular, objetiva en cuanto experiencia, relativa en cuanto singular. En ella, el sujeto coincide con el objeto, sin embargo, no puede menos que reconocerse la subordinación de este aquél (Como una llanura en cuyo centro comienza un incendio avasallador). La subjetividad ensimismada caerá de raíces, incendiada e incendiaria, en el seno de la realidad en *Residencia en la tierra* de Neruda, *Poemas humanos* y *Poeta en Nueva York* (los dos primeros volúmenes de americanos en España y el tercero de un español en América).

*Lo primero que vi fueron árboles, barrancas
decoradas con flores de salvaje hermosura,
húmedo territorio, bósques que se incendiaban
y el invierno detrás del mundo, desbordado.*

(Yo soy, Canto I).

D.
*Subjetividad,
objetividad y
amor: de lo
general a lo
determinado*

Génesis: la objetividad surge para el poeta en grandes trazos. He ahí una bíblica visión del caos, imaginado como un fantástico incendio de bosques. Apocalipsis y creación se entrelazan en un común sentido. Creación y destrucción obrarán siempre como momentos distintos de un mismo proceso. No nace ningún "árbol" individual. La singularidad todavía no existe, todavía no ha sido descubierta por el sujeto. Lo primero que se ve son "los árboles", como entidades generales, iguales unas a otras, intercambiables, sin atributos diferenciales.

Ante su vista primera se extiende un "húmedo territorio". Pareciera como un vasto espacio vacío que posteriormente hubiera de ser llenado. No es así. El concepto de espacio que supone la imagen "húmedo territorio" implica su carácter, no de receptáculo, sino de existencia real, de existencia material y objetiva. Es el mismo territorio, no como sostén o vaso de la realidad, sino como la propia realidad que sirve de sustancia a su existencial devenir. El concepto que de espacio y tiempo maneja Neruda no es el tradicional que postula su exterioridad respecto de los objetos. Espacio y tiempo ya no son los marcos dentro de los cuales transcurre y mora la realidad. Surgen de la manifestación misma de la realidad objetiva como atributos esenciales de su desarrollo; son la materia en su movimiento dialéctico. Pero ello, la primera visión de un "húmedo territorio" implica el descubrimiento, no tanto del espacio o de la vasta amplitud donde cabrán en el futuro todas las cosas y los fenómenos, sino la sustancia misma de donde surgirán las manifestaciones particulares y singulares de la realidad.

Como recapitulación de este primer poema de *Yo soy*, están los los siguientes versos:

*fui yo, delgado niño cuya pálida forma
se impregnaba de bosques vacíos y bodegas.*

Nuevamente el primer recuerdo, lo primigenio de su imaginación, es interpretado como una impregnación, nutrición, advenimiento de cosas exteriores sobre una subjetividad aún informe y sin desarrollo.

Advirtamos que en *Yo soy*, la creación del mundo de lo subjetivo sigue un proceso idéntico al de creación del mundo de la objetividad. Por ello no nos detendremos en el análisis de lo mismo, desde el punto de vista del mundo objetivo, a través de obras donde está sumamente explícito: *La lámpara en la tierra* y *El gran océano*. Puede apreciarse ahora claramente —suponemos— en qué consiste esto de la identidad entre subjetividad y objetividad. En consecuencia, frente al objetivismo ingenuo cuya antítesis dialéctica sería el mundo de la subjetividad alienada —encerrada en pétreos muros inefables— del solitario, surge el objetivismo dialéctico, es decir, la objetividad que se da desde nuestro conocimiento y adscrita a nuestra dignidad frente

a ella y fundamentalmente a nuestra experiencia y dominio de ella. Una objetividad que lejos de implicar exterioridad respecto de nosotros implica profundo y radical parentesco con nuestra conciencia en una superior identidad, dada en nuestra lucidez y comunión con ella.

Sustancialmente, la imaginación del poeta nace ante el deslumbramiento de una primera imagen genérica, aún indeterminada, conocida sólo en su brutal presencia compacta, tan compacta que permanece, en esta edad, vacía de determinaciones: "bosques vacíos" (expresión aparentemente contradictoria, pero que, como ya advirtiéramos, afirma una verdad en tránsito dialéctico). Y una imagen genérica más, que sugiere el lugar desde donde aparecerán todos los objetos singulares: "bodegas". Una primera sustancia desde la cual emergerán, como vasta floración, todas las imágenes singulares. Si bien "bodega", como "húmedo territorio", podría hacernos suponer que su concepto de primera realidad como vasto espacio está dentro de la esfera tradicional de pensamiento en cuanto interpreta dicho espacio como marco, receptáculo, es también cierto que aquella imagen adquirida en su infancia implica una totalidad en sí misma, totalidad que abraza lo general sin la determinación de las múltiples formas específicas y singulares que devienen de esa generalidad. (Es sabido el carácter primariamente sintético de las imágenes infantiles, aún no llevadas hacia un proceso analítico que separe y distinga elementos). En *La lámpara en la tierra* ya ha aparecido el término "bodega" en este primer sentido, aunque referido ahora al proceso de desarrollo objetivo que ya sabemos idéntico al subjetivo.

*Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.
Utero verde, americana
sabana seminal, bodega espesa*

(*La lámpara*. Canto I).

"Utero verde", "sabana seminal", "bodega espesa" se dan también como primeras formas sustanciales de posterior proceso dialéctico de la naturaleza.

Este concepto lógico de sustancia es el mismo de Hegel ("aquello que da fundamento suficiente al ser de otra cosa"), el padre de la dialéctica. Y, por lo demás, no es otra cosa que el concepto de "materia" que es sustancia para el materialismo dialéctico, concepto muy bien precisado por Federico Engels en su *Dialéctica de la naturaleza*. Definir en los términos de lo diferente, de lo múltiple, el concepto de materia, es, según Engels, absurdo. La diferencia esencial de la materia es ser objetiva, de modo que sólo cabe definirla en relación a la subjetividad. Todo lo objetivo es materia, y se puede hablar tan-

to de materia universal como de materia determinada. Por otro lado, la materia no existe en sí separada del movimiento (movimiento en sus dimensiones de espacio y tiempo). De ahí que la tarea imaginativa de representar la materia en general, en abstracto, ensimismada, no es tanto absurdo como imposible. Sería, afirma Engels, como representarse a través de la imaginación un árbol que no fuera ninguno de todos los árboles concretos. La imaginación es fatalmente concreta. La poesía, en consecuencia, también lo es. La representación de esta materia es, por lo tanto, imposible y sólo podrá asignársele atributos que indican su imposibilidad de ser percibida (ciega, negra, oscura, silenciosa, etc.) o su generalidad todavía "informe". Los recursos utilizados por Neruda, no para expresar plenamente dicha noción de materia, sino para aludirla, mostrarla, es decir, los "signos", las "señales" llegan a veces al enigma para el cual emplea voces que no se comprometen con objetos determinados, preferentemente elementos 'deíticos' o pronominales.

*Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.*

*Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.*

(...)

Quien

*me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.*

(...)

A las tierras sin nombres y sin números (...)

(*La lámpara... "Amor América" y Canto I*).

*Yo no soy sino la red vacía que adelanta
ojos humanos, muertos en aquellas tinieblas,
dedos acostumbrados al triángulo, medidas
de un tímido hemisferio de naranja.
Anduve con vosotros escarbando
la estrella interminable,
y en mi red, en la noche, me desperté desnudo,
única presa, pez encerrado en el viento.*

(*El gran océano, Canto XVII*).

El enigma nerudiano no se debe sino a la imposibilidad de una imagen concreta para la representación de la materia universal. El enigma es el principal intento de configurar una imagen abstracta; pero éste es el sino de la poesía abstracta: la indeterminación de su conte-

nido y la transformación del poder de sugerencia del símbolo en el callejón sin salida de la poesía críptica.

En la última parte veremos por qué el oceano en *El gran océano* no es propiamente una representación de la materia universal, sino de la materia a secas, es decir, de la materia en un primer estadio de determinación.

En el segundo poema de *Yo soy*, titulado "El hondero", el poeta se plantea por primera vez (en la serie que revisamos) una actitud no sólo pasiva ante la objetividad, sino activa:

*Amor, tal vez amor indeciso, inseguro:
sólo un golpe de madre selvas en la boca,
sólo unas trenzas cuyo movimiento subía
hacia mi soledad como una hoguera negra,
y lo demás: el río nocturno, las señales
del cielo, la fugaz primavera mojada,
la enloquecida frente solitaria, el deseo
levantando sus crueles tulipas en la noche.
Yo deshojé las constelaciones, hiriéndome,
afilando los dedos en el tacto de estrellas,
hilando hebra por hebra la textura helada
de un castillo sin puertas.*

El amor en general, se mantiene en el mismo nivel informe, indeterminado de la materia, "indeciso, inseguro". Puede ser 'entendido' en el sentido de una básica y fundamental relación entre lo subjetivo y lo objetivo. La identidad de que ya hemos hablado se establece desde una primaria relación de amor. Esta relación es sencillamente natural; no es éste ni aquel amor en particular. Es esencialmente un principio de comunión en que lo subjetivo en sí empieza a construirse, a determinarse desde las primeras impresiones exteriores que, como ya hemos visto, también reposan en una indecisa indeterminación.

En esta fase, considerada como la impregnación de lo indeterminado, el acto de desarrollo puede parecer provocado exteriormente: "bajaba el viento desde otros dominios". Y efectivamente, en los primeros versos de la estrofa arriba citada, el nacimiento de la subjetividad, de la imaginación, aparece como provocado exteriormente, y ello, aunque así es efectivamente, nos pone en contradicción con la afirmación que hemos hecho en el sentido de la autodeterminación de la sustancia. Lo que ocurre en el plano de la subjetividad (lo anticipamos) es que las primeras formas genéricas que la impresionan, sean falsas, verdaderas o absurdas, aunque son substanciales en el proceso germinativo de la imaginación, provienen natural y necesariamente de la exterioridad, sea un "húmedo territorio" o "bodegas", sea la figura del padre o de la madre aunque este último no es el caso de Neruda.

Las primeras formas concretas de comunión amorosa entre la con-

ciencia aún virgen y la objetividad pueden ser ejemplificadas en las siguientes imágenes del texto citado:

Un golpe de madre selvas en la boca

La boca es centro erótico, pero también es puerta hacia la interioridad. La acción ejercida desde la exterioridad es un suave y delicado "golpe", como la ejecución de un acto que, aunque denotador de cierta violencia, es agradable.

*unas trenzas cuyo movimiento subía
hacia mi soledad como una hoguera negra.*

La soledad es el estado de la subjetividad antes del amor, y la objetividad se le acerca "como una hoguera negra", es decir, como una materia ágil y dinámica, ardiente y temporal como el fuego, pero "negra", es decir, aún ensimismada, debatiéndose en su generalidad.

Y los otros llamamientos de la materia aposentada en su extraña objetividad: "el río nocturno", "las señales del cielo", "la fugaz primavera mojada", "la enloquecida frente solitaria", "el deseo levantando sus cruces tulipas en la noche". Todo ello va a herir la pureza infantil del poeta hasta convertirse en los únicos materiales de su primera imaginación. Pero qué pureza era aquélla de la virginidad imaginativa. No es sino la misma esterilidad de la soledad, la desvinculación vital del que no ama. Es la pureza del ángel de "enloquecida frente solitaria", es la crueldad del deseo que permanece ensimismado sin una proyección hacia su realización o su recta dirección hacia lo que se desea. Pero la locura y el deseo engendran el amor. (La locura y el deseo no son más que formas alienadas, determinadas por la prolongación excesiva del aislamiento de la imaginación, y entrarán en crisis cuando ella termine de destruirse a sí misma como en un gigante incendio, después de una última tentativa del hombre por hacerse infinito en y por sí).

Esta imaginación que se forja en el contacto directo y primordial con la realidad exterior, surge a partir de esas primeras heridas, "afilando los dedos en el tacto de estrellas". Aquí ya el amor es activo, la imaginación inicia su proceso de progresiva determinación. El yo va desplegando sus distintas formas con los materiales ("hebras") que le proporciona la realidad objetiva, aun cuando dicho yo parezca una estructura cerrada. La subjetividad puede así plasmarse, estirar sus miembros y caminar a través de la búsqueda de nuevas determinaciones, constituirse en una mónada cerrada, pero no obtiene sus substancias de ella misma, sino de algo exterior y extraño a ella. El yo va "hilando hebra por hebra la contextura helada / de un castllo sin puertas".

Resumimos: Este amor es todavía en general. Es todavía un amor indeciso, inseguro. Se manifiesta en la forma sublimemente genérica de una atracción entre el yo y el no yo. El amor resulta así una pri-

mera forma de acercamiento y alianza con algo distinto de uno mismo. Sólo más tarde podrá hablarse de formas concretas de amor, como el amor filiar, el amor que reúne la pareja humana, etc. Como ocurre con todas aquellas imágenes y sentimientos sitios en este primer estadio de descubrimiento admirado y, en cierta medida, perplejo de la objetividad, manifiesta un compacto rasgo de generalidad aún indiferenciada. La indiferenciación atañe tanto al yo como al no yo:

*desnuda soledad amarrada a una sombra,
a una herida adorada, a una luna indomable.*

(ibídem).

La soledad implica el vacío, la virginidad estéril o la exclusiva referencia a una mismidad que, por falta de otra cosa respecto de la cual pueda medirse o clasificarse, es, en consecuencia, el yo sin atributo o nada más que su propia yoidad abstracta. La objetividad, por otro lado, es imprecisa y vaga como una "sombra". Su lejanía hasta cierto punto abismal, sólo salvable mediante el amor, nos provoca las reacciones opuestas de una herida y un sentimiento de adoración.

En este primer acercamiento, en este primer amor, se encuentran todas las otras formas de atracción entre el sujeto y los objetos:

*Oh amor, desenredado jardín que se consume,
en ti se levantaron mis sueños y crecieron
como una levadura de panes tenebrosos.*

(ibídem).

Y el objeto de ese amor es la

*(. . .) amada
sin nombre, hecha de toda la estructura del polen.*

(ibídem).

Tanto la subjetividad como la objetividad relativa encuentra su primera y fundamental base de desarrollo en esta primera dependencia ante la cual ambas son súbditas, aun cuando posteriormente tiendan a separarse como dos mundos orgullosamente inconexos, separación que no se consuma como nunca se consuma la separación de los verdaderos amantes.

E. La
subjetividad,
la objetividad
y el amor: de
lo determinado
a lo general

Creemos suficientemente expuesto el primer punto que guarda relación con la noción de materia en Neruda, dada dentro de los límites del materialismo dialéctico. Ello implica la afirmación de la contradicción entre una materia universal y otra determinada, en cuanto que esa noción de universalidad no es sólo asimilable abstractamente a la materia en su

trato más genérico, sino a todo objeto concreto considerado como materia (aun cuando determinada). De ahí que no sólo cabe hablar de una materia universal que sea establecida por Neruda como ori-

gen y substancia común, sino de la materialidad que constituye cada objeto en cuanto es simplemente objeto.

Llegamos así al segundo punto de esta introducción: la universalización de lo particular. En el punto anterior vimos cómo el origen tanto de la objetividad como de la subjetividad y su relación recíproca, se concide como el desplegarse de lo que en una sustancia original estaba solamente en potencia. Pero además vimos la imposibilidad de la existencia de esta sustancia como tal, sino en cuanto fuera de sí, en su devenir. Y precisamente porque el devenir de la sustancia implica determinaciones que en su forma abstracta en sí sólo se deban encontrar en potencia para que la noción no sea contradictoria. De ahí que sería incompleto este enfoque si no iniciáramos el proceso inverso: el descubrimiento de lo universal desde lo singular.

Este capítulo tiene otra justificación: Decíamos que jamás Neruda puede representarse esta materia universal. Todas las imágenes que utiliza a este propósito se refieren a objetos concretos, ya sean tres, como señala Jaime Concha, o más, o uno solo, por ejemplo, el fondo terrestre de las aguas (las costas profundas), oscuras.

*En la profundidad de Java, entre las sombras
territoriales; aquí está el palacio iluminado.*

(...)

*Pero entraron de pronto
desde el remoto fondo del palacio
diez bailarinas, lentas como un sueño
bajo las aguas.*

(Yo soy, Canto IX).

Pero en ningún caso esto significa que Neruda utilice estas imágenes como plano evocado para la simbolización de un plano real que sería la materia universal; Neruda se limita a considerar tales objetos como singulares, frecuentemente situado frente a ellos en el plano primordial de la contemplación.

Es entonces cuando sobreviene lo inesperado, la voluntad intelectual de Neruda; y ese objeto singular pasa de por sí, sin salirse de sus límites ni de su entidad, a ser enfocado *como un universo cerrado* (en cuanto dentro de él, en su inmanencia, se cumple el proceso dialéctico del devenir hacia lo múltiple que terminará, por supuesto, según el régimen dialéctico, en una superior estructura determinada y para sí) y abierto (en cuanto dicho objeto también existe como parte inseparable de otro proceso dialéctico mayor).

Resumiendo: *Sólo cabe un auténtico hallazgo de lo universal a partir de los objetos concretos. ¿Y por qué es importante para Neruda descubrir esto universal?* Todo nuestro planteamiento incide en lo siguiente:

Un hombre liberado de la alienación está en condiciones de ir directamente en busca de lo que para él se le aparece como más ne-

cesario, y lo necesario para él es lo que le confiere cabal y pleno sentido. No siempre esta entidad que confiere sentido ha sido exterior: frecuentemente fue lo contrario. Tampoco la búsqueda nerudiana de lo universal es la búsqueda de Dios o de un sustituto. Nada de eso ocurre. Es fundamento el hallazgo de un vínculo, un ligamento con el mundo objetivo. Pero, y esto es lo decisivo, ¿dónde está el mundo objetivo? Porque para amar algo o alguien, uno tiene que conocerlo o, por lo menos, *ubicarlo*, saber el sitio preciso hacia dónde dirigir nuestro amor para ser correspondidos. La pregunta entonces es: ¿Dónde está lo objetivo? ¿Cuál es el *centro* al cual podamos dirigirnos? Ya hemos visto que la respuesta ha de estar mirando hacia atrás o hacia abajo, *hacia algo sustancial que sirva de fundamento de por sí. Los objetos toman su sentido de aquello de donde emergen, aquello que los concibe y crea. Pues bien, los objetos son una determinación de otros objetos mayores*; los árboles de sus raíces hincadas sobre la vasta tierra húmeda. Nuestros antepasados directos y primitivos, todos ellos nos explican, guardan nuestros secretos, nuestras iniciales.

Pero también hay una segunda respuesta y se refiere a la "intemperie infinita" hacia donde nosotros emergemos después de haber tratado de encontrar el centro esencial en las profundidades. Y es que nuestra vida se nos presenta como necesidad desde el punto de vista de las determinaciones que nos preceden y la singular determinación que nos arroja al fuego libre de la existencia, y también como libertad desde el punto de vista de nuestra propia e inmensa capacidad de amar y que establece el vínculo entre nosotros y la objetividad, entre nosotros y nuestro origen, entre nosotros y nuestra propia capacidad creadora (capacidad sustancial atenta al sentido de nuestro futuro).

*De dónde vengo, sino de estas primerizas, azules
materias que se enredan o se encrespan o se destituyen
o se esparcen a gritos o se derraman sonámbulas,
o se trepan y forman el baluarte del árbol,
o se sumen y amarran la célula del cobre
o saltan a la rama de los ríos, o sucumben
en la raza enterrada del carbón o relucen
en las tinieblas verdes de la uva?*

*En las noches duermo como los ríos, recorriendo
algo incesantemente, rompiendo, adelantando
la noche natatoria, levantando las horas
hacia la luz, palpando las secretas
imágenes que la cal ha desterrado, subiendo por el bronce
hasta las cataratas recién disciplinadas, y toco
en un camino de ríos lo que no distribuye
sino la rosa nunca nacida, el hemisferio ahogado.
La tierra es una catedral de párpados pálidos,
eternamente unidos y agregados en un*

*vendaval de segmentos, en una sal de bóvedas,
en un color final de otoño perdonado.*

*No habéis, no habéis tocado jamás en el camino
lo que la estación desnuda determina,
la fiesta entre las lámparas glaciales,
el alto frío de las hojas negras,
no habéis entrado conmigo en las fibras
que la tierra ha escondido,
no habéis vuelto a subir después de muertos
grano a grano las gradas de la arena
hasta que las coronas del rocío
de nuevo cubran una rosa abierta,
no podéis existir sin ir muriendo
con el vestuario usado de la dicha.
Pero yo soy el nimbo metálico, la argolla
encadenada a espacios, a nubes, a terrenos
que toca despeñadas y enmudecidas aguas,
y vuelve a desafiar la intemperie infinita.*

(Canto General de Chile, "Eternidad")

Largo sería analizar este poema y ello implicaría detallar una demostración que prefiero dejar pendiente según ya hemos advertido al principio. La afirmación del yo no es en ningún caso un producto de ensimismamiento que es connatural a una etapa poética ya superada; es la afirmación del yo como substancia, "encadenada" al proceso dialéctico de su origen, pero capaz de "desafiar la intemperie infinita".

De ahí entonces que podamos saltarnos a la conclusión de que cada objeto, cada ser determinado, se nos aparece como *centro*, desde los objetos más generales (de una generalidad concreta) como la Noche, el Mar, la Tierra, hasta, por ejemplo, el "ombú":

*Y aún en las llanuras
como láminas del planeta,
bajo un fresco pueblo de estrellas,
rey de la hierba, el ombú detenía
el aire libre, el vuelo rumoroso
y montaba la pampa sujetándola
con su ramal de riendas y raíces.*

(La lámpara... , Canto I).

Cuando la amante se nos deshace entre las manos, el poeta llora por ella. De ahí que descubrir su fuerza, su energía, su potencia inagotable, su insistente e indetenible devenir, es afirmar nuestro amor hacia ella. Esto nos hace proyectarnos y ser en lo objetivo. Y nuestro conocimiento de lo objetivo no se da como en la ciencia en función de práctica posterior, sino como posesión amorosa. En Neruda

dicho conocimiento en el goce primordial de descubrir nuestro profundo parentesco con lo objetivo, pero no se limita a la búsqueda de un hermano sino que inicia la aventura de la búsqueda del padre. Pero además del amor hacia aquello de lo cual uno se origina, ni hacia aquello con lo cual compartimos el origen, sino amor sexual y procreador. El hombre es sustancial en la fraternidad como en el rapto erótico de la pareja.

*Hoy sobre los carbones de la patria ha llegado
una hora —dolores y amor— que compartimos,
y del mar sobresale sobre tu voz el hilo
de una fraternidad más ancha que la tierra.*

(Canto General de Chile, Canto XIV).

*No sé, mi amor, si tendré tiempo y sitio
de escribir otra vez tu sombra fina
extendida en mis páginas, esposa:
son duros estos días y radiantes,
y recogemos de ellos la dulzura
amasada con párpados y espinas.
Ya no sé recordar cuando comienzas:
estabas antes del amor*

venías

*con todas las esencias del destino,
y antes de ti, la soledad fue tuya,
fue tal vez tu dormida cabellera.
Hoy, copa de mi amor, te nombro apenas,
título de mis días, adorada,
y en el espacio ocupas como el día
toda la luz que tiene el universo.*

(Yo soy, Canto XI).

Como puede verse, en ambos casos el amor supera todos los límites y, concreto y todo, *se universaliza y adquiere la suprema calidad de substancia, de materia fundante.*

En síntesis, el poeta encuentra lo substancial (lo que confiere sentido) de nuestra vida en aquello que nos hace reunirnos, juntarnos, simpatizar, observarnos recíprocamente, contemplar, estar ante esto o aquello, ponernos junto a, etc. Es el principio del amor en su sentido más amplio, aunque debe insistirse en que ese amor es el amor que confiere sentido, es el capaz de dar frutos, capaz de engendrar. El amor que concibe los gérmenes, o el amor de las “manos congregadas” (amor colectivo, único fundamento de la sociedad).

El movimiento primero de los “nacimientos”, el momento de la “germinación”, es siempre tratado como una lucha, como un combate desgarrador, violento, como violación, como el dolor del parto. Los primeros seres procreados son “monstruos”, seres todavía en el

primer nivel de las creaciones: las creaciones del "iracundo mar", las tormentas o el testimonio de ellas que recibe el hombre, esto es, las olas. El hombre está ante testimonios débiles de aquellos primeros momentos, pero también suele encontrarse ante los peores: las catástrofes naturales, las guerras.

Vamos a insistir sobre este fenómeno de la universalización y volveremos sobre el problema de la metáfora.

*El jacarandá elevaba espuma
hecha de resplandores transmarinos.*

El objeto es esta vez el "jacarandá". Sin embargo, el poeta no lo considera en los límites de su singular contingencia, sino en una actitud dialéctica de proyección: una materia, "resplandores transmarinos" y algo que de ella se origina, la "espuma". El jacarandá se substancializa y se convierte en savia fecunda como el mar. Esta apostura marina del jacarandá no se consigue a través de una metáfora, sino directamente en su universalización, es decir, en la consideración del "jacarandá" en la abstracción de su función, de su sentido.

*La araucaria de lanzas erizadas
era la magnitud contra la nieve.*

Nuevamente el objeto en su papel dialéctico dentro de la evolución: las "lanzas erizadas" no son una simple metáfora tradicional enlazada con el significado real según una semejanza formal. La "lanza" aparece dentro de la misma universalización de su estricta función substancial: medio para la lucha dialéctica, recorriendo los tres momentos de la amenaza, el combate y la herida, y una cuarta fase en el olvido cuando ha dejado de servir su función, como todos los objetos en un momento postrero de su ciclo dialéctico. Lautaro también es una "flecha delgada", y no existe un símil porque Lautaro es efectivamente una "flecha" en cuanto encarna su substancia, en cuanto que proceden de un origen común, y en este origen encuentran su unidad y no sólo su semejanza. Este nexo de identidad substancial entre los dos planos aparentemente diversos no sólo se da en la poesía de Neruda, sino en poemas también actuales como Federico García Lorca o César Vallejo, para citar sólo aquéllos en los que hemos estudiado este mecanismo. Repetimos: Dado un idéntico origen en una misma realidad fundamental, dada la misma actitud dentro de la universal dialéctica, el nexo no es de semejanza sino de identidad recóndita (a veces secreta). El hombre puede identificarse con una ola, la sonrisa de la amada con un ala, sin que exista la superficial semejanza sensorial, sino el profundo parentesco que, en el juego a que ambos están sometidos, los hace idénticos.

Además, la "araucaria" encarna, en su universalización, la "magnitud", noción aparentemente abstracta, pero que se refiere a las primeras determinaciones generales a las que se sujetó la materia.

Esta "magnitud" está en pugna con "la nieve" ("contra la nieve"), en cuanto que la "nieve" es el mismo principio del "agua" (primeras formas genéricas y concretas que asume el concepto de materia en su necesaria existencia espacio-temporal. La 'nieve', objeto también universalizado, representa esta forma universal que permanece en sí misma, estéril, olvidada rehuendo la continuidad del devenir y las generaciones, representa los naturales *lugares de reposo*, que en la sociedad son *lugares de evasión o apartamiento*. La magnitud es, sin embargo, un atributo del devenir, y no es sólo magnitud espacial, sino, a la vez, temporal. Es el devenir en lucha con el estancamiento, o con las aguas que giran sobre sí en remolino y se niegan a caer en los precipicios, mientras la corriente central se abalanza furiosa desde las alturas.

*El primordial árbol caoba
desde su copa destilaba sangre*

Arbol herido, primordial, víctima de la necesidad de cumplir su misión dialéctica, parentoriamente atado a ella, pero encontrado así su sentido y su libertad en cuanto objeto autónomo. Arbol "primordial", en cuanto substancia y germen; "copa" que es, al mismo tiempo, "copa" desbordada, "copa" que el agua en movimiento rebalsa en la necesaria continuación de su movimiento.

*y al Sur de los alerces,
el árbol trueno, el árbol rojo,
el árbol de la espina, el árbol madre,
el ceibo bermellón, el árbol caucho,
eran volumen terrenal, sonido,
eran territoriales existencias*

La universalización de aquellos árboles se continúa en una rápida cosmovisión desde lo singular, que precisa su carácter de seres determinados: "volumen terrenal" y, como síntesis, "territoriales existencias".

Es así como la poesía de Neruda se construye en una sucesiva y sistemáticamente coordinada universalización de los objetos concretos que observa. Todos los actos humanos son llevados a esta misma altura de origen, con la tácita o explícita convicción de que es allí donde encuentran su sentido, su clara significación dialéctica, "hundiéndose" para encontrar lo universal y para recuperarlo en última instancia en todos los objetos que viven como substancias dotadas y dotadoras de sentido. Es así como Neruda recupera al mundo, desde el viaje a las profundidades, reseñado por Jaime Concha, en *Residencia en la tierra*, que equivale, en realidad, al viaje de los héroes para encontrar las manzanas de oro o el vellocino, o de Faetón en el carro de su padre, o el de Cristo presumiblemente en tierras de Oriente, el de Moisés en el Sinaí, el de los hijos que abandonan la casa de sus padres para regresar (o no regresar) con la supre-

ma verdad acerca de sus destinos. Es la eterna historia del "héroe de mil caras", detallada en su trayectoria por Joseph Campbell, es la misma búsqueda del centro que preside todas las religiones. Rehuendo todos los mitos, Neruda convierte la misma realidad en mito.

*Cada día de océano
me trajo, niebla o puros derrumbes de turquesa,
o simple extensión, agua rectilínea, invariable,
lo que pedí, el espacio que devoró mi frente.*

(Yo soy, Canto XXV).

F. Final | Puede observarse claramente la polaridad dialéctica fundamental en Neruda: a) niebla o puros derrumbes de turquesas, b) simple extensión, agua rectilínea, invariable... Ella puede expresarse a través de las más diversas y dispares terminologías, según la moneda que acuñe la avaricia intelectual de cada uno. Pero ello no debe constituir problema. Hasta podría concebirse una adaptación de estos criterio al cristianismo, como ya se ha hecho en parte y no faltará quien vuelva a hacerlo. El mundo imaginativo de Neruda trasciende la palabra escrita. Esta afirmación debería ser evidente y más de alguna vez lo ha sido. Aun cuando se postule la necesidad recíproca, no cabe la confusión entre la imaginación y el lenguaje. De este modo se posibilita la amplia floración de términos para captar un significado, y quizás sea necesaria la diversidad para llegar a la íntegra "explotación de una poesía".

Sin embargo, esta multiplicidad de posibilidades expresivas dé, en realidad, una sola interpretación posible, no impide ver en Neruda la más alta profundización poética de la visión cosmogónica del materialismo dialéctico. El materialismo dialéctico sólo se ha apreciado en la poesía social de Neruda, principalmente la política, y se ha insistido en buscar los cambios de opinión, las arbitrariedades que más de alguna vez se encuentran. ¿Pero criticaría alguna persona sensata estos dos versos claramente contradictorios?

Compañeros, enterradme en Isla Negra

(Yo soy, Canto XXV).

Yo no voy a morirme

(Yo soy, Canto XXVI).

Quienes le niegan derecho a la arbitrariedad es porque, en su afán polémico, pasan a considerar a Neruda como precisamente lo que no aceptan que sea: un gran intérprete de la realidad a través de la imaginación creadora.

*Pero no sólo cólera en sus ramas
encontraste: no sólo sus raíces
buscaron el dolor sino la fuerza,
y fuerza soy de piedra pensativa,
alegría de manos congregadas.*

arquitectura poética de “alturas de macchu picchu”

FRANCOISE
PERUS

Si bien podemos hallar en *Alturas de Macchu Picchu*, de Pablo Neruda, una evocación de la ciudadela incásica y de su asombrosa topografía —“alta ciudad de piedras escalares”—, de su presente ruinoso —“en la escarpada zona, piedra y bosque”—, y su glorioso pasado aniquilado —“tronos volcados por la enredadera”—, arrasado por la conquista y reducido al secular silencio —“hoy el aire vacío ya no llora”, etc.—; sin embargo, el propósito de Neruda no es, ni hubiera podido ser, el de *ilustrar* la geografía o la historia americanas. La representación del escenario geográfico y la evocación de la civilización precolombina son, en realidad, el asiento de una vasta construcción poética a través de la cual se expresa la cosmovisión del poeta chileno llegado a la madurez de su concepción de la vida y de su talento artístico.

“Quise —habría dicho Neruda, al referirse a *Alturas de Macchu Picchu*— tocar por última vez el tema de la muerte”. Propósito que entraña, en su formulación misma, no sólo la implícita conclusión de una etapa de su “vida-poesía”, como bien lo ha demostrado el crítico chileno Hernán Loyola, sino también el planteamiento de una problemática y su solución, momentos que determinan la primera característica del poema: su estructura bipartita.

Existencia del hombre sentida cual desgaste y continua corrosión —como ese largo morir y ese constante extrañamiento que el poeta registra a su alrededor—; vértigo de la muerte y correlativa búsqueda del fundamento del ser, de su origen, destino y esencia; tales son los temas que articulan los cinco primeros cantos del poema. A través de la configuración del símbolo de Macchu Picchu, los siete cantos restantes testimonian, en cambio, la resolución de la tensión anterior por el reencuentro de la “morada” (VI-IX) y la devolución al hombre americano de su dimensión cultural y proyección histórica (X-XII). La existencia cobra entonces sentido, gracias al enraizamiento del hombre en la sociedad, en un espacio geográfico y un proceso histórico concretos.

Al partir de la angustia ontológica individual para desembocar en el fluir histórico colectivo, Neruda consigue, además, desarrollar su poema como una trayectoria, como un devenir. Ese largo deambular por lugares anónimos, sin coordenadas espaciales ni temporales, así como el lento deslizamiento hacia la muerte y el ansioso descenso hasta los orígenes inaprehensibles del ser, aluden, desde luego, a circunstancias biográficas del autor. Pero, más allá de ellas, aquel itinerario se convierte en el interior del poema en elemento narrativo, encargado de subrayar una apertura épica que se traduce también por el paulatino ensanchamiento de las imágenes:

*Quise nadar en las más anchas vidas,
en las más sueltas desembocaduras. . .*

Recuerdo de vivencias definitivamente superadas en el momento de concebir el poema, los cinco primeros cantos registran un neto predominio de los tiempos de la acción conclusa: pretérito indefinido y pretérito imperfecto. La llegada a Macchu Picchu, referida también en pasado, está en cambio subjetivamente incorporada al presente de la palabra mediante el empleo de otro tiempo verbal: el pasado perfecto. Sin embargo, no es éste el único tiempo en que se desarrolla en canto VI. La tensión entre el encuentro de *vestigios* (pasado) de la civilización precolombina y la voluntad de incorporarlos a la cultura actual se manifiesta por una combinación de los tiempos pretérito indefinido y presente, que por momentos se unifican en la mirada subjetiva del poeta, identificada con la de sus ancestros precolombinos:

*Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis ojos las lámparas terrestres. . .*

Mas, como este desplazamiento subjetivo no basta para recuperar la civilización sumergida, el canto VII recae en el pasado absoluto (pretérito indefinido), destinado a registrar la magnitud del irreversible cataclismo:

*Cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
ráidas, máscaras de luz deslumbradora. . .*

Sólo la fuerza de la acción y la fecundidad del amor pueden permitir la recreación del "reino muerto". El canto octavo se abre, por eso, con una forma imperativa ("sube conmigo, amor americano"), que regirá todo su curso. Inquisición resuelta que busca liberar la energía encadenada, aun las interrogaciones poseen un matiz imperante.

La fijación decisiva del símbolo se produce en el canto IX, me-

diante una prodigiosa acumulación de imágenes sin tiempo, en la que se compenetran elementos naturales y culturales, en un monumental esfuerzo por reconstruir y devolver su vigencia a la fortaleza deteriorada por el olvido:

Túnica triangular, polen de piedra.

Lámpara de granito, pan de piedra.

Serpiente mineral, rosa de piedra.

Nave enterrada, manantial de piedra.

.....

Ola de plata, dirección del tiempo.

El verso final desvirtúa la posible sensación de inmovilismo que hubiera podido suscitar la ausencia de todo tiempo verbal, reincorporando a Macchu Picchu en una perspectiva temporal en la que ocupará, desde luego, el lugar privilegiado de los orígenes fundadores que vivifican el porvenir naciente.

En el canto décimo vuelven a formularse preguntas sustanciales, en un registro interrogativo-imperativo. Con igual decisión y similar ternura que en el canto VIII, Neruda apela e interpela aquí a la materia, los objetos y el hombre americanos:

Yo te interrogo, sal de los caminos,

muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,

roer con un palito los estambres de piedra,

subir todos los escalones del aire hasta el vacío,

rascar la entraña hasta tocar el hombre.

Salido de los estrechos cauces del goce sexual, el amor se convierte en el canto XI en un desbordante río de fraternidad:

Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha

que el mar,

porque el hombre es más ancho que el mar y que

sus islas,

y hay que caer en él como en un pozo para salir

del fondo

con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.

Y es el amor, igualmente, el que determina el ferviente llamado a renacer del final del canto XI y todo el canto XII. De la distante narración pretérita en tercera persona, Neruda ha pasado a la afirmación del yo presente y al tú de la fraternidad. El héroe desgarrado por la angustia de la muerte y extrañado de la sociedad es ahora vigoroso portavoz del fluir histórico colectivo y agente activo del devenir. El canto duodécimo sólo conoce, entonces, un modo verbal: el imperativo.

Enraizamiento en un geografía y una historia, reencuentro de una

“morada” y un destino, el poema no se afina en una actitud contemplativa o regresiva. Por el contrario, es creación y proyección. Así como la civilización precolombina se expresó y sigue expresándose a través de la gran construcción colectiva de la ciudadela incásica, el poeta, inserto en el devenir histórico-cultural del continente, perdurará no sólo haciéndose eco de la voz colectiva, mas también suscitándola. El *Macchu Picchu* de Neruda no es la simple reproducción verbal del monumento indígena; es la producción de un nuevo objeto artístico, piedra angular de ese grandioso monumento americano que es el *Canto general*.

— II —

Si bien la formulación conceptual de la temática del poema y el análisis de su organización global nos sitúan en un primer nivel de comprensión, éste no puede sustituir al estudio del medio específico con el que Neruda plasma su cosmovisión: las imágenes sensibles.

En efecto, el tema del devenir y el destino del hombre más allá de su muerte encuentra su correlato en el mundo de la naturaleza y, más concretamente, en el *reino vegetal*, de donde proviene el primer sistema de imágenes. La misma idea de devenir parece surgida espontáneamente —si cabe el término— de la observación del ciclo de las estaciones (sucesión de muertes y resurrecciones) al que el poeta identifica inicialmente su vida. Sobre la base de esta primera homologación del devenir humano con el orden vegetal, de su identidad y disparidad como de sus relaciones con los demás elementos, va a levantarse la arquitectura poética de *Alturas de Macchu Picchu*, como ya lo insinúan los versos iniciales:

*Del aire al aire, como una red
vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando
y despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna.*

Cita que nos coloca de inmediato frente a dos series de elementos: de una parte, el *otoño* y las *hojas*, en adelante siempre unidos a la idea de *muerte*; de otra, las *espigas* (fruto, grano), cuya significación analizaremos oportunamente. Obsérvese, además, que hojas y espigas no retienen del vegetal sino la parte extrema superior situada en el aire, en el “vacío”.

La asociación del otoño y las hojas con la muerte recorre, en realidad, todo el poema y es de las más evidentes, pudiendo ser esa muerte tanto individual como colectiva:

*No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuestras (la muerte de mil hojas)
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo. . .
Os desplomásteis como en un otoño
en una sola muerte.*

Pero otoño y hojas no traen consigo únicamente la idea de muerte. También aparecen ligados a las nociones de *apariencia* y *encubrimiento*; son la apariencia que esconde algo esencial:

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología. . .*

Prefiguración invertida de la ciudadela incásica (“torre enterrada”) a la que el poeta llegará, precisamente, venciendo el follaje que la oculta: “la atroz maraña de las selvas perdidas”.

En la medida en que las hojas significan apariencia y encubrimiento, pueden ser sustituidas por elementos de otro orden (ya no natural sino cultural), pero que desempeñan una función homóloga, como el “guante que cae” de los primeros versos. Sustitución que hace posible plasmar una tercera imagen de muerte, mediante un desplazamiento metonímico del continente (guante) al contenido (mano): “El (árbol) sostuvo una mano que cayó de repente hasta el final del tiempo”.

Gracias al mismo procedimiento por homología, el follaje puede ser reemplazado por máscaras o vestiduras:

*No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras
precipitadas, como anillos de oro vacío,
como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso
que hiciera temblar el miserable árbol de las razas
asustadas.*

Pero el sistema de imágenes de Neruda es, como puede apreciarse, muy complejo. En los versos precedentes el adjetivo “precipitadas” indica, en su nivel más obvio, la caída de los pueblos indígenas desde su pasado esplendoroso. En este sentido, aquellas máscaras que se precipitan cual láminas de oro vacío (analogía incluso cromática con las hojas del otoño), se oponen a las máscaras precolombinas de “luz deslumbradora”. Mas la palabra “precipitadas” sugiere también la idea de apremio, evocando el paso apresurado y fugitivo del indígena actual. Señala, en fin, la alteración de una composición química; el desvirtuamiento de una civilización *vaciada* de sus contenidos esenciales por la conquista. Aprovechando la apertura de un significante po-

lisémico, Neruda consigue, pues, ubicarnos en la perspectiva de la cultura y de la historia.

Aquella complejidad se manifiesta también cuando por vía de la simple analogía formal se catalizan imágenes de órdenes distintos, como en este caso:

*y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno:
... una pequeña muerte de alas gruesas
entraba en cada hombres como una corta lanza. . .*

La corta lanza insinúa, directamente o a través de las alas y su vuelo, la forma y el caer de las hojas, mientras los atributos de pequeñez y multiplicidad remiten a la "muerte de mil hojas", ya analizada. Lo cual revela que el referente vegetal, aun cuando no esté explícitamente evocado, subyace muchas veces como modelo de organización de las imágenes. Si éstas provienen de otro orden (el mineral en el ejemplo en cuestión), es porque se quiere acentuar alguna cualidad específica, de la que estaría privado el vegetal (más adelante desarrollaremos este punto con mayor amplitud).

La segunda serie vegetal, *espigas, racimo*, con su subserie *fruto, grano, semilla*, aparece también reiteradamente en el poema, dotada de significación multivalente. A veces, la espiga se muestra en proceso de desgranamiento, como en estos versos:

*El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho. . .*

Se trata, entonces, de una variante de la muerte "deshojada", ya que no se retiene del ciclo vegetal más que el aciago momento de la desintegración. Sin embargo, no puede decirse que sea el equivalente exacto de hoja, pues en la espiga o racimo están presentes, además, las nociones de agrupamiento, orden, vínculo. Su desgranamiento es por tanto una verdadera desmembración: la destrucción de un todo articulado, como lo sugiere la presencia de la serie numérica que completa la imagen. Por lo demás, Neruda había anticipado este motivo en el canto precedente, al escribir: "Entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida / como una *barajada cantidad* queda el alma" (se refiere a "la soledad más espesa, la de la noche de fiesta").

Que el racimo implica la idea de vínculo, queda de manifiesto también en estos versos:

*Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?*

Quién despeña la rama de los vínculos?

De otra parte, los frutos o granos del racimo o la espiga permiten pasar del signo negativo (muerte) al signo positivo (vida), al plasmar las ideas de fecundidad, germinación, ternura, amor:

*Lo que el cereal como una historia amarilla
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número
que sin cesar es ternura en las capas germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil. . .*

Alusión al color amarillento del grano, el marfil remite a su vez a la semilla del arbolillo andino de la que se extrae la tagua o marfil vegetal, y por lo tanto nuevamente al proceso de germinación. La consistencia de este elemento se opone, por lo demás, al falso brillo de los anillos de "oro vacío".

Emparentado con la subserie fruto, grano, semilla, tenemos otro componente importante del mundo vegetal, la flor. Sin más especificación, ella es manifestación y agente de vida ("la flor a la flor entrega el alto germen", etc.), aunque sus pétalos signifiquen fragilidad y perecibilidad: "El hombre arruga el pétalo de la luz que recoge"; "un pobre pétalo de cuerda exterminada". Pero, las flores concretas tienen matices distintos según sus cualidades específicas. Fino, frágil y sin "sangre", el jazmín de la gastada primavera humana" evoca el principio de agostamiento. Las "encarnadas amapolas", que "guardan sin puñal su sangre", sugieren, en cambio, el sueño anhelado de eclosión y plenitud. En ambos casos, hay una fuerte carga erótica: perfume del jazmín, carácter "encarnado" de la amapola.

Arraigado, poderoso, inmune a la "pequeña muerte", el árbol es sin embargo vulnerable cuando adviene esa "muerte grave, ave de plumas férreas", hecha "al tamaño de vuestra magnitud". La "racha" o un "otoño rabioso" son fuerzas capaces de doblegarlo y segar, e históricamente así ha ocurrido con el "árbol" precolombino. Dato importante, que permite completar la interpretación del orden vegetal en su conjunto.

Correlato del devenir humano, el vegetal ofrece, a través de frutos y flores, una imagen sensible de la ternura, la sensualidad, la manera fecunda de existir. El ciclo estacional reproduce, a su vez, el principio de cambio, de mutación. Pero el vegetal representa también los límites del ser, la posibilidad de un otoño final: deshojado el árbol, subsiste todavía su tronco, afincado en la raíz; pero ni él es impercedero. Se trata, por lo tanto, de un modelo dialéctico de vida y muerte, en la que esta última lleva todas las de ganar. Reino de lo *perecible*, el vegetal plasma y deja en pie la inquietud fundamental:

*Qué era el hombre? En qué parte de su conversación
abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de
sus movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo impercedero, la vida?*

El segundo sistema de imágenes que permite a Neruda realizar su exploración poética proviene de un conjunto constituido por la *tierra* y los *minerales*. Desde el canto inicial, la primera aparece como la parte pletórica del planeta, hacia la que se encamina la búsqueda del fundamento, mediante un movimiento de penetración más allá de las “hojas”:

*más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.*

Por manera que, frente a lo *superficial*, generalmente expresado con elementos vegetales, la tierra representa lo *profundo*. En este vasto sentido, incluso es conmutable por la imagen de mar, como efectivamente ocurre en los versos que siguen a los del ejemplo anterior:

*Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica. . .*

Pero no solo hay esto. La oposición superficial / profundo remite a otra, más importante aún, que podría formularse en términos de *esencia* y *apariencia*, y que permite explicar imágenes sin duda insólitas, como la prefiguración de Macchu Picchu cual “mundo como una torre enterrada / hundiendo su espiral más abajo de todas / las hojas de color ronco azufre”; en donde el monumento de las alturas se presenta invertido no sólo para evocar su secular ocultamiento (en este sentido el segundo verso sería inexplicable), más también para subrayar su esencialidad, su honda trascendencia. Correlativamente, la inesencialidad o intrascendencia se señala a menudo por la privación de “tierra” o “territorio”: “la pequeña muerte sin paz ni territorio”; “las falsas muertes y las resurrecciones / sin tierra, sin abismo”.

Contrapuesta al *vacío* del aire (“Del aire al aire. . .”, etc.), la tierra encarna, además, cierta forma de *plenitud*. Es el regazo promisorio, “genital”; el gran útero en que Neruda tratará de hurgar y penetrar, aferrado a su concepción del acto sexual como modelo privilegiado de acción vital; concepción que desde luego se matizará y encauzará en determinado momento del poema.

Y la tierra no representa la plenitud por este solo hecho. Depositaria del germen y por lo tanto del origen, lo es también del destino. Hinchida de sustancias vitales, abonada con lágrimas y sangre, constituye el receptáculo póstumo del hombre y sus manifestaciones:

*Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?*

Desde otro ángulo, no totalmente desligado del anterior, la tierra aparece ya no como "geología", sino bajo la forma específica de *arcilla*. Es decir, como materia, y, lo que es más importante, como materia prima del hombre:

*Hoy el aire vacío ya no llora,
ya no conoce vuestros pies de arcilla,
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo
cuando lo derramaban los cuchillos del rayo. . .*

*Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando dos pequeños
párpados se cerraron
llenos de ásperos muros, poblados de castillos. . .*

Imágenes ricas en proyecciones, en las que sin duda la evocación de la cultura aborigen a través de su alfarería pesa más que las reminiscencias de la leyenda bíblica, y donde la arcilla se liga a "cántaros" y "párpados", abriendo una nueva secuencia semántica, que oportunamente analizaremos. Entre tanto, obsérvese que esa arcilla se distingue de la tierra en sentido genérico no sólo porque permite un desplazamiento más inmediato de la naturaleza a la cultura, sino además por cualidades como su maleabilidad y fragilidad.

El *mineral*, por su parte, se presenta en forma de piedra o metal, ofreciendo nuevas perspectivas poéticas. Analicemos en primer término estos versos, donde lo encontramos plasmando una ávida nostalgia de eternidad:

*Cuantas veces. . .
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el
beso desprendía.*

Lo mismo que con el covablo "tierra" ("geología"), Neruda consigue evocar aquí las ideas de profundidad ("veta") y esencia recóndita ("insondable"), pero la piedra le permite añadir algo más: la idea de perennidad. Y es que, materia *perdurable* por excelencia, el mineral se opone nítidamente al conjunto de sustancias que significan lo *efímero*. Por ello, la misma muerte colectiva no es concebida como un cataclismo que destruya las altas edificaciones rocosas, sino como el desplomarse de otros elementos *desde* su base pétreo:

*. . . desde las rocas taladradas,
desde los capiteles escarlata,
desde los acueductos escalares,
os desplomásteis como en un otoño
en una sola muerte.*

Todos los objetos percibibles son sepultados, inclusive las "desaparecidas maderas" (vegetal): "porque todo, ropaje, piel, vasijas, / palabras, vino, panes, / se fue, cayó a la tierra". Pero, en la soledad permaneció y permanece el recinto de piedra:

*Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de aire,
de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra.*

Imperecedero y por lo tanto indestructible, el mineral permite, además, desplazarse del plano de la duración al de la consistencia. De esa cualidad que Neruda no deja de añorar en su poema:

*No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita o cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida.*

Estrofa cuyo segundo verso requiere explicación aparte, pero que evidencia ya una nueva oposición: a la *blandura* (y ternura) de otros elementos se contrapone la *firmeza* (consistencia) del grumo de antracita o cristal. Ante el lento e irremediable desvanecerse de la vida ("noches deshilachadas hasta la última harina"), el poeta busca un principio de materia cohesionada, dura, de la cual asir su mano. Esa mano que, inconforme con la "moneda extendida de las hojas" de otoño (¿imagen subyacente del mendigo?), anhela un vínculo, una fusión duradera y substancial.

Y el mineral posee una cualidad más, que es su *fijeza* o *inamovilidad*. No está presente en los versos anteriores, porque la secuencia temática exige representar al mineral como "cuajo" ("harina" obliga a pasar a "grumo"); pero sí es desarrollado más adelante. Por ejemplo en esta cascada de imágenes donde el hombre, sin el asidero de la piedra, rueda de tumbo en tumbo:

*entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara,
sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.*

Si en muchos versos el vegetal plasma la erranza, la dispersión, el mineral representa, en cambio, la posibilidad de cohesión indisoluble del ser con la materia. Es, desde todo punto de vista, el elemento adecuado para la edificación de la "morada".

Esencial, pleno, perdurable, consistente e inamovible, aparece siempre que es preciso representar la presencia o ausencia de tales

cualidades en el ser humano y su homólogo vegetal. Para señalar la consistencia de la búsqueda en profundidad, por ejemplo, Neruda presenta su mano "como espada envuelta en meteoros". En otros casos recurre a montajes de imágenes de órdenes distintos, como el de la hoja, el ala y la corta lanza, al que ya nos referimos, y donde el último objeto subraya la incisividad de la penetración, que la hoja por sí sola no habría podido proporcionar. Incluso al tratarse de la muerte, el poeta distingue la pequeña muerte "sin paz ni territorio", de la muerte "grave, ave de plumas férreas".

Sin embargo, es necesario formular algunas precisiones sobre la significación de los distintos elementos minerales, puesto que no todos se hallan en idéntica situación. La *pedra* adquiere especificidad no sólo por los matices derivados de su forma concreta de manifestarse (diamante, cristal, arena, cuarzo, antracita, etc.), sino también porque, antes de la conformación del símbolo de Macchu Picchu, aparece como naturaleza pura. De ahí su relativa inercia y su notable alteridad; esa incapacidad para devolver "el calor o el frío de mi mano extendida".

El *metal*, en cambio, aún cuando se presenta en muchas imágenes como elemento "natural" ("cordillera férrea", etc.), no puede dejar de aparecer como instrumento, es decir, como objeto cultural. Adquiere entonces una relativa independencia con respecto al "reino" al que pertenece, para convertirse en transmisor de actitudes humanas. Instrumentos como la espada, la lanza, el cuchillo o el hacha, significan resistencia a la vez que agresividad.

También el *oro* merece mención aparte. Neruda lo presenta por primera vez en su intento fallido de bajar a los orígenes fundadores ("oro de la geología"); luego compara los rostros y las máscaras dispersos por el "otoño rabioso" con los "anillos de oro vacío", doblemente huecos; mientras que, tratándose de las máscaras precolombinas, no nombra al metal precioso: dice que son de "luz deslumbradora", pero rehusa señalar su fuerza y vigor mediante el material que sirvió para modelarlas.

Tenemos dos alusiones más al oro. La primera, dentro de la representación de los vestigios o residuos culturales arrastrados por el Urubamba:

*Quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales?*

La segunda, en las imperativas interrogaciones finales sobre el hombre americano:

*Macchu Picchu, pusiste
pedras en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?*

*Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?*

Lo que nos permite precisar el valor singular del oro en *Alturas de Macchu Picchu*. En los últimos versos, aparece fundiéndose y asociado con elementos culturales, como lo son también los anillos y estandartes. Por lo tanto, es como el hierro un elemento natural a la vez que cultural; pero más bien delgado y frágil, capaz de asociarse a la idea de apariencia. Hasta podría pensarse en su presencia implícita en la única imagen en que prácticamente se funden el vegetal y el mineral: "la moneda extendida de las hojas". Representa, en todo caso, el grado mínimo de consistencia mineral (es el más maleable de los metales); lo cual, unido a su brillo falaz y sus conocidas funciones sociales, explicaría su inclusión en el primer descenso, *frustrado*, a las profundidades geológicas.

— IV —

El mineral proporciona, como acabamos de ver, una representación sensible de lo "indestructible" y lo "imprecedero", superando, en este aspecto, las limitaciones del modelo vegetal. Mas, por su inorganicidad misma, no es el adecuado para plasmar la idea de dinamismo, tan fundamental para Neruda como el ansia de perennidad. Inamovible, el mineral es también inmóvil e inmutable (al menos ante la percepción empírica); de modo que su prevalencia definitiva no haría más que fundar un mundo estático, totalmente opuesto al mundo en devenir que el poeta concibe. Por eso, para contrarrestar la inercia potencial e infundir a su universo la fuerza, la voluntad y el movimiento decidido que tampoco el vegetal puede evocar, Neruda recurre a un tercer sistema de imágenes en el que determinadas fuerzas naturales como el viento, la luz, el sonido y el agua, tienen por función significar *energía*.

Comencemos por recordar dos de los ejemplos presentados en el capítulo anterior:

Cuantas veces. . .

*me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que
el beso desprendía.*

y: *No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita o cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano
extendida.*

La piedra y el grumo de antracita o cristal están ligados al relámpago y el manantial por relaciones de oposición que podrían formu-

larse de la siguiente manera: a la corporeidad y permanencia del mineral se contraponen la incorporeidad y fugacidad de la descarga eléctrica o del agua en movimiento, como la energía de éstas a la inercia de aquél. Sin embargo, las secuencias de imágenes logran sugerir la posible —y más que posible, anhelada— complementariedad de los términos antagónicos. En el primer caso, el surco de la veta aprisionada en la piedra reproduce el súbito y breve destello de luz que surca la oscuridad del cielo, destello que a su vez recuerda el movimiento de sondeo en profundidad antes evocado con la “espada envuelta en meteoros”, así como la descarga de energía fugaz en el goce amoroso. De este modo, la energía queda contenida y mineralizada, prolongada en la profunda y duradera consistencia pétreo.

En el segundo caso, el agua de manantial es tan escurridiza como el rayo, pero al “encadenarla”, se le confiere la consistencia y durabilidad del metal, sin privarla de su poder dinámico. Esfuerzo de superación dialéctica que se traduce por la contradictoriedad aparente de la imagen “*corriente como agua de manantial encadenado*”.

Más allá de lo cual, naturalmente, tanto la veta como el manantial remiten al origen, al principio generador de la vida y la energía, yacente en las profundidades terrestres.

Con similares características de incorporeidad, fugacidad y potencia aparece el viento, implícito en el “otoño rabioso”, particularizado en la “racha” o plasmando, como en estos versos, la sensación de vértigo (correlativa de la falta de asidero) y la fascinación abismal de la muerte:

*La poderosa muerte me invitó muchas veces:
era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y alturas
o vastas construcciones de viento y ventisquero.*

Si los dos últimos términos reproducen el sistema de oposiciones entre mineral y energía ya analizado, sugieren al mismo tiempo su complementariedad e íntima cohesión, no sólo a través de la afinidad etimológica entre viento y ventisquero, sino además por el doble significado del segundo vocablo: ventisca, y acumulación de hielo en las altas cumbres rocosas.

Y, del mismo modo que Neruda no descarta la posibilidad de trasladarse, como en este caso, de un significado a otro dentro del mismo significante, o de realizar sutiles desplazamientos fonéticos como el implícito en “racha” (hacha); asimismo, una expresión tan socorrida como “viento cortante” suscita la aparición de imágenes inesperadas como “las paralelas láminas del viento” o “al férreo filo vine, a la angostura del aire”, cuyo primer miembro reproduce, con la sucesión de fricativas labiales, vibrantes y vocales de poca apertura, el silbido del propio viento.

En todo caso, importa observar que estas fuerzas naturales en acción remiten frecuentemente a aquellos "días de fulgor vivo en la intemperie de los cuerpos", es decir, a un modelo vital del que Eros y Thánatos constituyen los polos.

Pero el amor no comprende solamente la instancia "turbulenta" que hasta aquí hemos relevado, sino también la fase "dulce" de la ternura. Por ello, los mismos elementos que a veces se manifiestan como fuerzas desatadas, torrenciales, en otras aparecen acariciando la sensualizada faz del mundo. El agua es entonces ese rocío que "desde mil años deja su carta transparente / sobre la misma rama que lo espera"; o el aire, corporeizado en el viento "azul", adquiere "dedos de azahar" y con "suaves huracanes de pasos" va "lustrando el solitario recinto de la piedra". Matización que permite ensanchar la concepción del amor y aun desarrollar nuevos conceptos, con los mismos elementos que venimos analizando.

Así el agua, explorada en su energía máxima como manantial o torrente, y en su poder fecundador como rocío, viene a significar la actividad creadora del hombre por medio de "manos manantiales" o "manos de cascada". De la energía natural pasamos, pues, a la energía humana, y en ésta, el acento se desplaza del campo de la reproducción al de la producción. No sería exacto afirmar que Neruda sustituye entonces el amor por el trabajo, puesto que los términos no son excluyentes; pero sí es un hecho que a través de las "manos" se plasma la idea de una apropiación más amplia de la naturaleza, que nos coloca en el ámbito del segundo concepto. Gracias al trabajo, justamente, el hombre consigue hacer suya la perdurabilidad anhelada: Macchu Picchu, que ya no pertenece al orden de la naturaleza sino al de la cultura, es una "permanencia de piedra y de palabra" que "como un vaso se levantó en las manos", y en otra imagen, aún más directa, una "muralla por los dedos suavizada".

A través de imágenes como "delgadas aguas arteriales", el agua remite, además, a la sangre que circula por arterias y venas, y de éstas a la veta, facilitando la fusión de elementos aparentemente disímiles como la sangre, el agua, el relámpago y la piedra. La energía circula así, concentrada y refórzada a lo largo de todo el poema, incluso cuando se actualiza uno solo de tales elementos.

Sin embargo, sería erróneo afirmar su absoluta equivalencia, aún tratándose de signos tan afines en la poesía de Neruda como el agua y la sangre. Ambos evocan, sin duda, ímpetus torrenciales, pero el segundo posee un halo semántico distinto, en la medida en que puede sugerir, según el caso, las ideas de muerte —"olas sangrientas"— o de vínculo consanguíneo. Por esto último, aunque sin desligarse del agua, es la sangre la encargada de plasmar la continuidad histórica y el encauzamiento del amor nerudiano hacia la fraternidad, en el canto undécimo:

*y deja en mí palpíte, como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!*

o: *Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor
furibundo
me golpea las sienes en el orden del vuelo...*

Imágenes en las que, a través de asociaciones táctiles y formales, se homologa ave y corazón y, mediante las primeras, los latidos de las venas con las vibraciones del "élitro".

Como el agua, la luz permite desplazarse de la primera representación de la energía hacia nuevas concepciones. Recordemos "el relámpago que el beso desprendía", en el que está contenida ya la idea de súbita "iluminación", en sentido propio y figurado. Subyace, pues, allí la metáfora tradicional que asimila la luz al conocimiento; pero sin que la primera sea el equivalente de una revelación sobrenatural, sino el fenómeno físico que vuelve más visibles los objetos, más penetrantes en la percepción. Así concebida esta primera instancia del conocimiento, como captación por el sujeto de algo exterior a él, no es de extrañar que el órgano escogido para significar la conciencia sea precisamente el ojo. Mas, como Neruda no atribuye pasividad al acto de conciencia, sino que lo concibe como un proceso dialéctico en el que el sujeto actúa a su vez sobre el objeto, tenemos una solución poética muy compleja:

*Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis manos las lámparas terrestres,
que aceitó con mis manos las desaparecidas
maderas...*

Se recurre aquí a una técnica de cruzamiento y reversión de imágenes, que incluso vuelve difícil determinar el sujeto del penúltimo verso: ¿quién "aceitó" con mis manos? Evidentemente no hay solución gramatical válida, que al mismo tiempo restituya el sentido de aquellos versos. La única manera de devolverles su concatenación lógica consiste en sustituir el pronombre relativo "que" por el indefinido "alguien": "alguien miró con mis ojos...", "alguien aceitó con mis manos...". Sin embargo, Neruda no hace esto sino que coloca como sujeto la expresión "el tacto de un rostro". Además, desdobra en cierta medida la mirada, al decir: "miró con mis ojos las lámparas terrestres".

¿Simples licencias poéticas o juegos arbitrarios de imágenes? Desde luego que no. El "tacto de un rostro" es un feliz hallazgo que permite fundir en una misma representación la acción indisoluble de la conciencia (rostro, mirada) y el trabajo (tacto, manos); a la vez que el desdoblamiento de la mirada en "ojos" y "lámparas" vuelve sensible la situación del hombre y el mundo iluminándose y penetrándose mutuamente.

Análisis a partir del cual ya no resulta difícil detectar otros movimientos de la imaginación nerudiana. Examinemos, pues, los siguientes versos:

*Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños
párpados se cerraron
llenos de ásperos muros, poblados de castillos,
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,
quedó la exactitud enarbolada:
el alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas.*

Macchu Picchu puede ser concebido como “vasija” en la medida en que este objeto remite a “ojo”, a través de múltiples analogías: forma, capacidad de recepción y absorción de lo que viene del exterior, etc. Por eso Neruda habla de “vuestros cántaros que filtraban el cielo / cuando lo derramaban los cuchillos del rayo”; y pone de relieve que la vasija no es sólo barro sino también conciencia y actividad creadora: “alfarero en tu greda derramado”.

El carácter polisémico del término cántaro, que designa tanto al continente como al contenido, le permite además homologar el agua que “filtra el cielo” con el globo ocular, y hacer que el recipiente mismo, la vasija llamada cántaro, pase a evocar los párpados —párpados de arcilla capaces de permitir cierta filtración, pero también de convertirse en “ásperos muros”. Posibilidad que abre una perspectiva histórica, remitiéndonos a la vasija funeraria precolombina.

Cuando Neruda no necesita explorar esta vertiente, si no subrayar la fragilidad del hombre representado por su conciencia, utiliza en cambio la imagen del párpado como “pétalo”, apoyándose nuevamente en analogías formales:

*Quién va cortando párpados florales
que vienen a mirar desde la tierra?*

*El hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos...*

El cuarto signo de energía que habíamos señalado, el sonido, presenta características peculiares por su capacidad de fusionarse con los demás elementos, hasta aparecer como una manifestación más de ellos: retumbar o murmullo del agua, trueno que acompaña al relámpago, “canto” o rumor del viento. Polivalencia que permite a Neruda realizar sutiles asociaciones, como en los siguientes versos, donde el desplazamiento constante del plano visual al auditivo asegura la cohesión de las imágenes y la representación sintética de las fuerzas en juego:

*Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
cuando rompes tus truenos lineales
en blanca espuma, como herida nieve,
cuando tu vendaval acantilado
canta y castiga despertando el cielo,
qué idioma traes en la oreja apenas
desarraigada de tu espuma andina?*

.....
*Qué dicen tus destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?*

Aunque el sonido parezca no añadir una significación particular a la concepción nerudiana de la energía, confiere a los elementos que la conforman una imprescindible resonancia, que se anticipa a la propia voz del poeta. Si el tacto y la mirada fundan una primera relación entre sujeto y objeto, el sonido, la voz y las palabras definen un nuevo orden, el de la comunicación, dentro del cual preocupa a Neruda, sobre todo, la posibilidad de un contacto "transparente", claro, sin interferencias. Por eso, no es exactamente el silencio (¿sinónimo de paz?) lo que se opone al sonido, sino cualquier perturbación capaz de opacarlo, como la de esa "alfombra cotidiana" que absorbe odios y agonías. Del mismo modo que, a otro nivel, no será la obscuridad total la que se oponga a la luz, sino la niebla, el humo o las sombras, que interponen un velo entre el mundo y la conciencia (ver, en especial, las imágenes pertinentes del canto segundo).

Y del ámbito de la comunicación pasamos al de comunidad y comunión —en el sentido laico de reunión bajo un mismo ideal—, mediante el empleo de algunos símbolos tradicionales. Copa invertida en las imágenes nerudianas, la campana evoca congregación, unión íntima, enlace histórico (Macchu Picchu es por éso la "campana patriarcal de los dormidos"), cumpliendo en este sentido una función homóloga a la de "estandarte": "patria transparente, campana...", "patria nupcial", "antigua América, novia sumergida", "estandartes nupciales de luz". Secuencia semántica que, desde luego, ya no está fundada en un proceso sistematizado de aproximaciones empíricas, como las anteriores, sino en un conjunto socialmente definido de relaciones simbólicas.

— V —

Hemos señalado, en el primer capítulo de este trabajo, que *Alturas de Macchu Picchu* posee una estructura bipartita, encargada de plasmar dos visiones del mundo. Metafísica, la primera se articula en torno a la problemática del "ser para la muerte" y la ausencia de un fundamento ontológico que legitime al hombre y confiera sentido a su existencia; mientras que la segunda, inspirada ya en el materia-

lismo histórico, responde a esos problemas representando al hombre como un ser social, capaz de superar su condición "natural" por medio del trabajo creador y de fundamentarse y sobrevivirse a través de sus obras culturales.

Ahora bien, el hecho mismo de que la segunda *responda* a la primera implica la presencia de una ruptura filosófica pero también de cierta continuidad temática. Obra que pretende abordar "por última vez" el tema de la muerte y representar justamente el tránsito de una concepción a otra, no descarta totalmente los problemas planteados por la filosofía idealista, sino que más bien los resume como experiencia vivida, para entablar un último diálogo con ellos, pero ya desde la otra orilla.

Lo cual no deja de tener sus consecuencias. El propio planteamiento ontológico aparece historizado en el poema, no sólo a través de la evolución del autor, sino sobre todo porque, a la luz de Macchu Picchu, la ausencia de fundamento, el sinsentido de la vida o el divorcio hombre-mundo, aparecen ya no como cuestiones abstractas e indeterminadas, sino como problemas históricos concretos del pueblo y la cultura latinoamericanos. La obra en su conjunto nos remite a la conquista y sus consecuencias; a la muerte de la civilización precolombina y el extrañamiento de sus sobrevivientes; a la búsqueda de legitimidad y fundamento para todo un continente.

De este modo, la cohesión global del poema queda asegurada, aunque ninguna argumentación se dé en la obra que permita explicar la evolución de Neruda: en rigor, toda poesía carece de argumento, en el doble sentido del término. La sola ascensión del autor a Macchu Picchu, evocada con el carácter de revelación, no basta evidentemente para justificar su radical transformación. Ni tampoco el sentimiento, traslucido en los cinco primeros cantos, de que el problema planteado en términos absolutos algo tiene que ver con la situación concreta de determinados grupos sociales. Neruda plasma dos concepciones del mundo sucesivas y resuelve su antagonismo en el plano poético —ya veremos de qué manera—, pero las razones de su evolución deben buscarse fuera del poema, en las circunstancias histórico-sociales y biográficas que la determinaron.

Rebasa los límites de este trabajo el análisis de dichas circunstancias y, en general, de la evolución ideológica y poética de Neruda, íntimamente vinculadas entre sí. Pero contamos con las valiosas aportaciones de los chilenos Jaime Concha y Hernán Loyola, a cuyos libros remitimos al lector¹. Ellos demuestran con acierto que no existe la supuesta "conversión" repentina de Neruda, sino que, desde su poesía de juventud, hay una inquieta búsqueda y un lento proceso de "integración unitaria de pluralidades en erupción", un rea-

¹ Jaime Concha: *Neruda: 1904-1936*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria (en prensa).

Hernán Loyola: *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Editora Santiago, 1967.

juste constante de su representación del mundo, en estrecho contacto con la experiencia histórico-social.

Limitémonos a recordar algunos hitos, que guardan relación directa con la gestación del *Canto general* y *Alturas de Macchu Picchu* en especial. En 1935, en lo más hondo de su pesimismo residencial, que sólo deja en pie una tenaz voluntad de sobrevivir y un persistente anhelo de plenitud², Neruda toma contacto directo con el pueblo y la cultura españoles. Su presencia en Madrid al estallar la guerra civil, su estrecha amistad con un grupo de poetas comprometidos en la lucha, la muerte de García Lorca en manos fascistas, son hechos decisivos para el despertar de un sentimiento de solidaridad histórica, que posteriormente se consolidará ante las dolorosas luchas de la segunda guerra mundial. *España en el corazón*, *Un canto para Bolívar* o el *Canto de amor a Stalingrado*, dan vivo testimonio de esta etapa fundamental de la trayectoria del autor. Del reencuentro con el Chile efervescente del año 38, en que triunfara el frente popular de Aguirre Cerda, nace a su vez el proyecto del *Canto general de Chile*, que marca la integración explícita a la poesía nerudiana de la geografía e historia de su país.

La estadía posterior en México (1940-43), cuya rica herencia cultural (precolombina sobre todo) había sido redescubierta por el movimiento artístico e intelectual surgido de la revolución; los viajes por América Central y el Caribe; el regreso a Chile por el Perú, con la visita al Cuzco y Macchu Picchu, permitieron a Neruda intuir la unidad de la problemática socio-cultural latinoamericana, llevándolo a ampliar su proyecto inicial de una "crónica" de Chile y concretar en el marco de América Latina entera su ya aguda conciencia de una solidaridad histórica de los pueblos.

La participación, a su regreso, en la lucha política de Chile; su elección a la senaduría por las provincias de Tarapacá y Antofagasta y su adhesión al Partido Comunista en 1945, —el mismo año de la composición del poema— son hechos que se vinculan directamente con las preocupaciones y experiencias que a muy grandes rasgos acabamos de recordar.

Sólo a la luz de estos hechos es posible comprender la nueva concepción del mundo de Neruda, que Macchu Picchu se encarga de simbolizar. Grandiosa arquitectura de piedra que resistió el embate de la conquista y la erosión del tiempo, el monumento indígena representa la perdurabilidad del hombre a través de sus obras, así como el descubrimiento de una morada y un origen. Fundamento histórico del continente, que señala al hombre americano el marco concreto y la perspectiva de su acción, es también el símbolo de una fundamentación ontológica que permite superar el divorcio entre el hombre y el mundo y devolver su sentido incluso a la cotidianidad.

² Jaime Concha: "Interpretación de Residencia en la Tierra". Rev. *Mapocho*, Santiago de Chile, N^o 2, julio de 1963.

Macchu Picchu se convierte de este modo en el *lugar geométrico* de la visión del mundo del autor. "Exactitud enarbolada", "geometría final", así nos lo revelan las imágenes, reforzadas por la confluencia de términos como "triangular", "escuadra", "nivel", "escala", "hipotenusa", "diagonal", tomados de la geometría. Y es que, frente al caos de una existencia sin sentido, Macchu Picchu representa el ordenamiento, como lo muestra la propia forma de los versos que lo reconstruyen. El ritmo siempre tenso de los primeros cantos, su irregularidad métrica acompañada de un constante desfase de la unidad semántica en relación con la unidad retórica, todas estas características son abandonadas en el noveno canto, en beneficio de una construcción regular y armoniosa, que con sus endecasílabos enteros o divididos en hemistiquios, entabados como las piedras de las edificaciones incásicas, conforman incluso visualmente un monumento de rigurosa geometría.

Y, como el establecimiento de una red sincrónica de relaciones que delimite el significado de cada objeto no implica la configuración de un mundo estático, sino la constitución de un venero de materiales poéticos, Neruda utiliza los mismos elementos para simbolizar la superación de las antinomias básicas, en una amplia representación dialéctica de la realidad.

La alteridad de la piedra se ha convertido en su contrario desde el momento en que el hombre ha logrado "humanizarla" en Macchu Picchu: la acumulación de términos como "muralla", "techumbre", "torre", "ventanas", "techo", "cúpula", indica que hemos pasado del orden natural al cultural, que todo lleva ahora la impronta de su constructor. Nada impide entonces que el vegetal, homólogo del devenir humano, pueda a su vez "mineralizarse" conjugando los elementos positivos de ambos reinos. "Rosa de piedra", "polen de piedra", son imágenes en que la ternura y fecundidad del vegetal participan de la perdurabilidad y consistencia minerales. "Pan de piedra" y "árbol de catedrales" corroboran la anhelada fusión, al mismo tiempo que subraya como ésta sólo podía realizarse en el espacio cultural creado por el trabajo (el pan es grano trabajado; la catedral, piedra labrada).

La energía, por su parte, aparece claramente detenida en Macchu Picchu ("vendaval sostenido en la vertiente", "inmóvil catarata de turquesa"), no sólo para señalar la paralización del tiempo y a través de ello la interrupción del desarrollo de la civilización precolombina, sino también para significar la aprehensión final de la energía. Imágenes como "estatua de los truenos", "lámpara de granito", "vapor de piedra" o "manantial de piedra", todas semánticamente reversibles, representan tanto la apropiación por el hombre de esas fuerzas fugitivas, como la animación del mineral inerte gracias a la actividad humana.

Receptáculo de la cultura aborígen, Macchu Picchu aparece además como copa, vaso o vasija, evocando sin duda ese otro recep-

táculo, la tierra plena, origen y destino del hombre y sus manifestaciones:

*la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados...*

El alto sitio de la aurora humana:

*la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas.*

La imagen de "elevación" desvirtúa la posible idea de recepción pasiva y sugiere las de culminación y comunión, a la vez que la continua reversión de imágenes, procedimiento caro a Neruda, refuerza lo anterior al permitir pasar de copa, vaso o vasija a campana ("campana patriarcal de los dormidos"), "cúpula ("cúpula del silencio, patria pura"), "volcán de manos" o "noche elevada en dedos y raíces".

— VI —

En su conocido libro *Poesía y estilo en Pablo Neruda*, Amado Alonso destaca la dificultad de interpretar los "símbolos" nerudianos, señalando, como principal razón, que Neruda pretende —al parecer— romper con la secular tradición de origen grecolatino, y por eso los símbolos que encontramos en ella (en su poesía) no son los habituales o no funcionan con su sentido tradicional; por lo menos en gran parte, el sentido de los símbolos es muy personal"³.

Sin duda Alonso intuye el problema, pero no logra formularlo de manera correcta. En *Residencia en la tierra*, obra a la que se refiere en particular el crítico español, como en *Alturas de Macchu Picchu*, los objetos poéticos no pueden ser descifrados como símbolos, puesto que no son tales. No poseen una significación determinada de una vez por todas, sea por la tradición, sea por el autor, sino que constituyen imágenes esencialmente abiertas y plurívocas, cuyo significado es igual al conjunto de relaciones de oposición, identidad, semejanza o contigüidad, que mantienen entre sí en el interior de la obra.

Neruda no descarta, desde luego, ciertas alusiones a la mitología (al mito de Orfeo, por ejemplo), o a la simbología tradicional (nupcias, copa, campana, estandarte, etc.), ni deja de remitirnos a la historia sirviéndose de tal o cual elemento evocador (recuérdese el caso de la vasija). Más aún, la historia de cada objeto o material empírico fija límites que la elaboración artística no puede —o no desea— sobrepasar. Sería impensable, por ejemplo, que el maíz apareciese significando algo específicamente español. Pero se trata entonces de una frontera, que no de un elemento constitutivo del sistema de imágenes que venimos analizando. Frontera muy flexible, por lo demás,

³ 4ª ed., Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 222.

ya que gracias a dicho sistema, un objeto y un material tan "españoles" como la campana y el hierro logran integrarse perfectamente al gran monumento indígena de Macchu Picchu:

*Campana patriarcal de los dorminos.
Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.*

Incluso pueden descubrirse en Neruda reminiscencias literarias de Rilke, Whitman o Sabat Erasty: obviamente, su poesía participa de toda una tradición. Sin embargo, ninguno de estos niveles constituyen el eje fundamental de su producción. Más que a una subjetividad nutrida de una larga herencia cultural, su arte remite insistentemente a la realidad concreta, que los cinco sentidos desplegados (con predominio del tacto seguramente) se esfuerzan por aprehender.

Tomando en cuenta esta característica, el crítico chileno Jaime Jordano llega a formular lo siguiente:

"El punto clave de esta poesía podemos ubicarlo (con fines únicamente expositivos) en la anulación de la metáfora como mera relación entre dos planos. Ya ha señalado Jaime Concha la imposibilidad de ir descubriendo metáforas, símiles, con su exacta connotación real en la poesía de Pablo Neruda. En la poesía nerudiana, no hay una visión indirecta, representativa, del contenido (sea real o imaginario) a través del tropo; no podríamos hablar de traslaciones de sentido a la manera tradicional. El plano evocado de Neruda es el plano real, y ambos se confunden en una identidad que elude el mecanismo asociativo de la imagen tradicional. El poeta va describiendo directamente lo que él ve como la realidad. El desfile de imágenes que cruza su obra poética de extremo a extremo, es realmente el desfile al cual él asiste; sus imágenes son principalmente visuales y responden a lo que efectivamente ve y luego nos cuenta"⁴.

No se trata, por cierto, de una identificación o confusión del "plano real" con el "plano evocado", ya que ello implicaría no sólo la supresión de todo nexo metafórico (obviamente lo hay), sino aun de la significación poética en cuanto tal. Pero sí es verdad que, mientras en la poesía tradicional se da una relación más o menos "evidente" entre los dos niveles, gracias a la rigurosa codificación retórica de "licencias" y "figuras", en la obra de Neruda no disponemos de este marco de referencia. Además, en su poesía no se establece la relación entre los dos planos de término a término, sino entre una estructura "evocada" (significante) y una estructura "real" (significada).

Como es obvio, cada imagen acústica de *Alturas de Macchu Picchu* remite, en primera instancia, a algún concepto usual y corriente. Pero, las relaciones entre éstos resultan tan insólitas, que es impo-

⁴ "Introducción al Canto General", rev. *Mapocho*, Santiago de Chile, 3, 1964, p. 210.

sible encontrar sentido a ese nivel. Aquellos conceptos aparecen entonces cuestionados, obligando al lector a remontar hasta el referente empírico y explorar sus cualidades sensibles y sus propiedades.

Así que el mundo exterior no es para Neruda una proyección de su yo subjetivo, ni la naturaleza en particular una fuente inagotable de "correspondencias" susceptibles de dar un equivalente sensible de sus estados de ánimo. Son, al contrario, un verdadero objeto de trabajo, de exploración y apropiación. Esa insaciable sed de "materia", como el hecho de que el mundo exterior aparezca siempre como instancia objetiva, independiente del hombre y codiciada por él, hace de la poesía de Neruda algo más que una poesía sensual: le confiere un carácter eminentemente materialista.

La respuesta histórica y social al planteamiento ontológico primero de *Alturas de Macchu Picchu*, constituye por lo tanto una culminación a la vez que una ruptura. Superación dialéctica en el sentido más riguroso del término, significa la elevación al plano consecuente del materialismo histórico, de una práctica implícitamente materialista que antes coexistía tensamente con el idealismo filosófico del autor ⁶.

El valor del poema —su sitio universalmente reconocido de piedra angular de la cultura latinoamericana— no puede reducirse, sin embargo, a esta evolución filosófica, ni a las condiciones históricas y biográficas de producción de la obra; menos aún, al conjunto de recursos retóricos utilizados en ella. Lo primero constituye el eje que articula la visión del mundo de Neruda y determina la concepción global del poema; lo segundo explica la génesis social de esa visión y de la temática correspondiente; en tanto que lo último es el instrumento que facilita la plasmación de lo anterior conforme a las reglas específicas de la poesía moderna. Mas, lo que determina en última instancia el valor de la obra es la forma en que elabora su materia prima (vivencias, temas, imágenes, etc.), hasta convertirla en una estructura poética de alta significación social. A lo largo de este trabajo hemos estudiado el desarrollo temático del poema, así como los momentos más relevantes de su elaboración; para concluir, veamos algunas de sus proyecciones en la problemática cultural de América Latina.

No hace falta recordar en detalle la evolución de la cultura del continente en este siglo, para constatar que sus más altas preocupaciones son retomadas en *Alturas de Macchu Picchu*. El gran tema

⁵ Contradicción percibida por Clarence Finlayson, en su trabajo *El problema de la muerte ontología y la poesía de Pablo Neruda*. "Esa es su tragedia: llevar una concepción materialista cuando toda su inspiración poética asume caracteres metafísicos", escribe Finlayson, invirtiendo los términos del problema en favor de su propia metafísica. (Citado por Jaime Concha en "Interpretación de Residencia en la Tierra", p. 15).

⁶ Al respecto, véase la opinión inequívoca de Neruda en el poema "A pesar de la ira", incluido en el *Canto general*.

nerudiano del “fundamento” y los “orígenes” coincide sin duda con la inquietud básica de amplios sectores sociales, empeñados en descubrir y recuperar la autenticidad latinoamericana, su legitimidad y sus raíces. Criollismo e indigenismo en literatura; muralismo y pintura social; investigaciones arqueológicas y folklóricas; ensayos sobre la “mexicanidad”, la “argentinidad” o la “esencia” de lo americano; teorías del “mestizaje” y la originalidad “criolla”, son fenómenos bien conocidos y que con mayor o menor fortuna responden a una necesidad histórica determinada por la emergencia socio-política de las clases populares y las capas medias.

En este sentido puede decirse que con *Alturas de Macchu Picchu* culmina un ciclo cultural definido, cuya problemática expresa Neruda en una síntesis perfectamente articulada. Mas su respuesta, como la de toda gran obra de arte, no sólo tiene el mérito de plasmar coherentemente una determinada visión del mundo, sino también el de disipar las ilusiones ideológicas que ella ha creado o mantenido.

Neruda destruye, en efecto, la concepción colonialista prolongada inconscientemente en muchas obras que —como lo demuestran los solos títulos de decenas de noveles indigenistas menores— seguían representando al aborigen como ser “natural”: el pueblo constructor de Macchu Picchu aparece por fin como un ser cultural por excelencia. Impugna, asimismo, la desviación rousseauiana de algunos intelectuales, incluso de izquierda, que creían reivindicar lo americano identificando al indígena con el “bon sauvage” y a la conquista con el paso de un idílico “état de nature” a una etapa “corrompida” por la civilización⁶. En todo sentido, Neruda está lejos de ubicarse en una perspectiva romántica, que nos invite a restaurar el pasado; por el contrario, su poesía entera se vuelca hacia el porvenir (“sube a nacer conmigo, hermano”, y jamás alimenta la ilusión de que lo precolombino se ha preservado e incorporado a la cultura actual, a través de un armónico “mestizaje” (“No volverás del fondo de las rocas”, etc.). Para que este espejismo se disipe totalmente, evita caer en la superficialidad del costumbrismo y el folklorismo. oCnsciente de que no es a este nivel donde ha de encontrarse la autenticidad u originalidad de América, elabora sus objetos poéticos de manera que se vuelva imposible una lectura de este tipo. Hay elementos evocadores, como se vio, pero no una explotación sistemática de la “couleur locale”.

Anticipo y fundamento de la grandiosa gesta del *Canto general*, *Alturas de Macchu Picchu* devuelve a América Latina sus raíces y su legalidad. Pero no una legalidad ficticia, sino la de la fuerza creadora de su pueblo, una de cuyas expresiones más vigorosas es la poesía de Pablo Neruda.



colaboran en este número

ALFREDO LAFEBRE.

El análisis de Alfredo Lafebvre, "Sólo la muerte", se publicó en la colección de ensayos *Poesía española y chilena*, (Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1958). Alfredo Lefebvre, hispanista chileno de nota, falleció a mediados de diciembre de 1971. El Departamento de Español de esta Universidad, de quien fuera profesor la mayor parte de su vida, le rendirá pronto un homenaje.

GASTON VON DEM BUSSCHE.

Las páginas de Gastón von dem Bussche son extractos de su estudio *Visión de una poesía* (Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile). Su autor es Profesor Titular de Literatura en el Instituto de Lenguas de la Universidad de Concepción. Ha publicado numerosos trabajos en su especialidad.

JAIME CONCHA.

"Interpretación de Residencia en la Tierra de Pablo Neruda" copia mecanografiada (Memoria de Prueba 1961); versión impresa (*Mapocho*, 1963).

Jaime Concha es Profesor Titular de Literatura en el Departamento de Español del Instituto Central de Lenguas de la Universidad de Concepción y Consejero de la Editorial Quimantú; ha escrito numerosos ensayos sobre escritores chilenos e hispanoamericanos. Su libro "*Neruda 1904-1936*" se encuentra en prensa en la Editorial Universitaria.

JAIME GIORDANO.

"Introducción al *Canto General*" integra el homenaje rendido por la Biblioteca Nacional, con ocasión de los 60 años de edad de Pablo Neruda (*Mapocho*, 1964).

Jaime Giordano es autor de importantes contribuciones a la interpretación de las letras hispanoamericanas. Sobre su libro *La edad del ensueño (Sobre la imaginación poética de Rubén Darío)*: Santiago, Editorial Universitaria, 1971.

FRANCOISE PERUS.

Francoise Pérus prepara su Licenciatura en Letras en la Universidad de Clermont-Ferrand. Ha publicado sobre temas de literatura francesa. "Arquitectura poética de *Alturas de Macchu Picchu*" es inédito; fue especialmente escrito para el presente homenaje de "Atenea".

quimantú

a la ofensiva cultural:

420 MIL

ejemplares de

LIBROS

publicados

en el mes de abril

Colección NOSOTROS LOS CHILENOS (E° 12)

13. "Pintura Social en Chile", Ernesto Saúl.
14. "Historia de la Aviación Chilena", Vicente Salsilli.

Colección QUIMANTU PARA TODOS (E° 12)

11. "Poesía Popular Chilena", Selección de Diego Muñoz.
12. "Diez Cuentos de Bandidos", Selección de Enrique Lihn.

Colección CORDILLERA

- "Elov", Carlos Droguett. E° 25
"Festín para Inválidos", Walter Garib. E° 40
"La Metamorfosis", Franz Kafka. E° 20

Colección CUNCUNA (E° 10)

- "El Negrito Zambo", anónimo latinoamericano.
"La Flor del Cobre", Marta Brunet.
"El Rabanito que volvió", anónimo chino.
"El Gigante Egoísta", Oscar Wilde.

Colección CAMINO ABIERTO Serie Análisis

7. "Seis Opúsculos de Interpretación Marxista", Néstor Porcell. E° 25
8. "Revolución, Congreso y Constitución: el caso Tohá", Joan E. Garcés. E° 80

Colección CLASICOS DEL PENSAMIENTO SOCIAL

6. "Biografía del Manifiesto Comunista", Riazanov E° 70
7. "Qué Hacer", V. I. Lenin. E° 35
8. "El Estado y la Revolución", V. I. Lenin. E° 25
9. "La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo", V. I. Lenin. E° 25

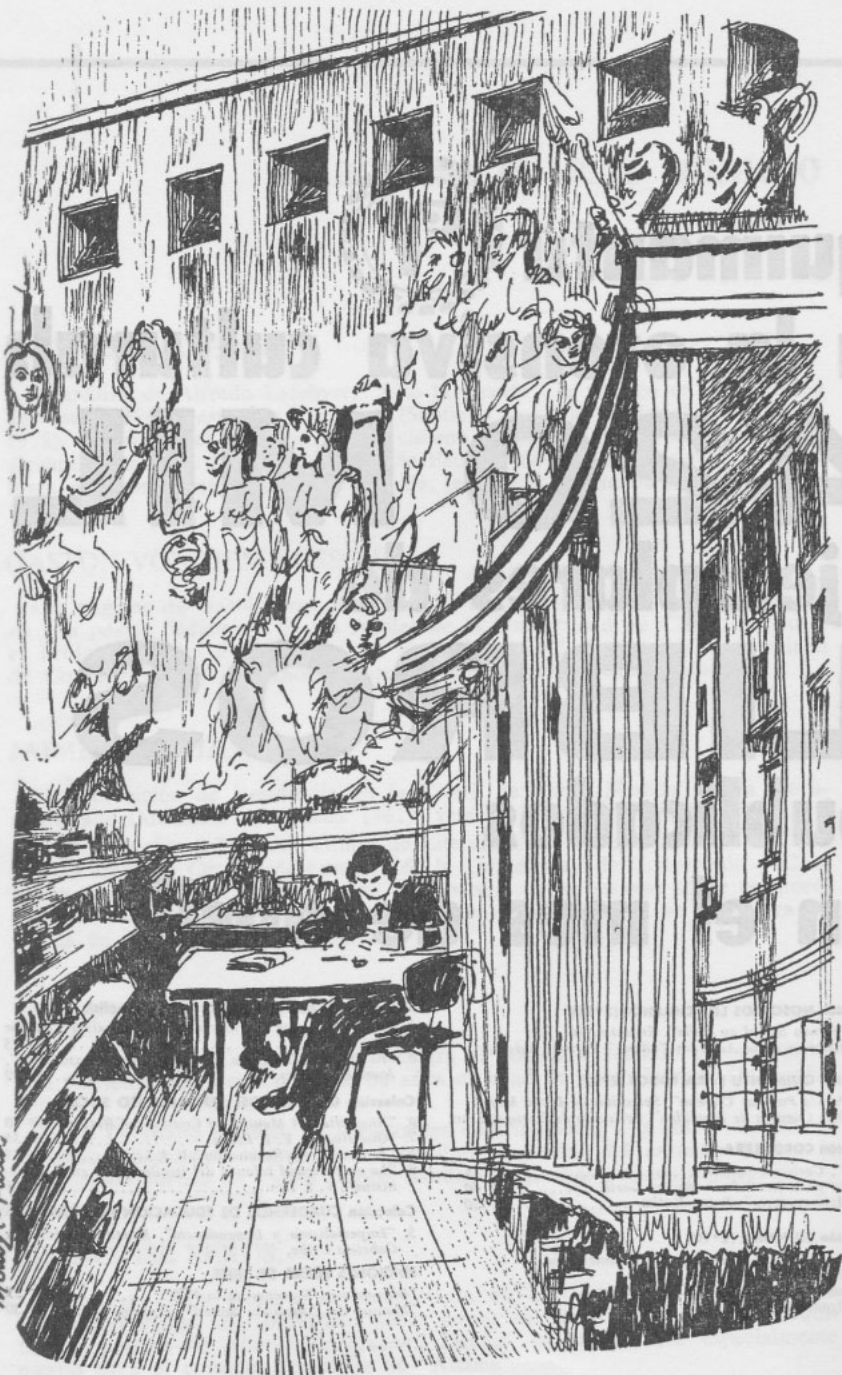
Colección CUADERNOS DE EDUCACION POPULAR (E° 5)

5. "Imperialismo y Dependencia", Marta Harnecker y Gabriela Uribe.

EDICIONES FUERA DE SERIE

- "Documentos Secretos de la ITT". E° 25
"Manual de Educación Sexual", Rodrigo Quijada. E° 30

Mauski-Fair



VIDA UNIVERSITARIA

Nuevo Director de Difusión Universitaria

Después de un año de interinato, desempeñado por el Prof. Pablo Aznar a contar de la renuncia del primer Director titular señor Gonzalo Rojas, el H. Consejo Superior de la Universidad designó por unanimidad al Prof. Alejandro Witker Velásquez, como Director Titular del Consejo de Difusión Universitaria.

El Prof. Witker postuló al cargo por Concurso Público y lo ganó con la más alta calificación. Con anterioridad dirigía la Extensión Universitaria en la Sede de la Universidad de Chile en Chillán. Profesor de Estado en Historia, Geografía y Economía Política, realizó sus estudios y se graduó en la Universidad de Concepción. Ha realizado estudios de Post-Grado en el Colegio de México (beca UNESCO) y en Buenos Aires y Montevideo (Becas INTAL). Como ayudante de historia Universal Contemporánea en el Instituto de Historia de la Universidad de Concepción y en 1966 fue designado profesor en la Sede de Chillán de la Universidad de Chile, plantel en el que ejerció diversas cátedras de su especialidad hasta 1971, y Director del Servicio Central de Extensión y Acción Social de esa Universidad.

Es autor de numerosos ensayos y publicaciones sociales, políticas y económicas y especialista en dirección de organismos y programas de difusión cultural y acción social, difusión periodística y radial y materiales para la capacitación y divulgación popular.

El Prof. Witker asumió su cargo el 16 de marzo del año en curso y presentó su plan completo de difusión, acción social y publicaciones que el H. Consejo Superior de la Universidad aprobó por unanimidad.

Proyectos del Consejo de Difusión

En su sesión del 10 de Mayo el H. Consejo Superior aprobó los proyectos presentados por el Consejo de Difusión para el año 1972 y por unanimidad les dio su total apoyo, facultando a la H. Comisión de Hacienda y Presupuesto para que les dé el financiamiento respectivo.

En lo referente a la estructura misma de las oficinas, que carecían de planta de personal, fueron aprobados los cargos necesarios para configurar una planta básica. Estos cargos serán llamados a concurso en una fecha próxima que fijará el Consejo de Difusión. Asimismo, se consideraron las proposiciones para dotar a las oficinas de difusión de un local adecuado, y proveerlas de los equipos necesarios.

PROYECTOS DE DIFUSION

Los proyectos de difusión aprobados por el Consejo Superior y que se desarrollarán durante el curso del año son los siguientes:

- *“Los Recursos Naturales de Chile”*. Destinado a crear conciencia sobre las potencialidades existentes para el desarrollo nacional y acerca de su racional utilización y conservación. Dentro de este campo se comenzará a trabajar el tema, “El Mar: un recurso para el desarrollo de Chile”.
- *“Incorporación de la mujer al proceso de cambios del país”*. Destinado a difundir la problemática de la mujer en la sociedad chilena y a promover su incorporación consciente y organizada a las luchas del pueblo chileno por la independencia económica y el desarrollo general del país.
- *“Capacitación de profesores rurales de la Región del Bío-Bío en aspectos sociales y culturales de la Reforma Agraria”*.
- *Archivo de Documentación sobre Difusión Cultural y Comunicaciones.*
- *Publicaciones Periódicas.*
- *Difusión sobre técnicas de Comunicación.*

PUBLICACIONES PERIODICAS

Durante el curso de este año se continuará la publicación normal de la Revista “Atenea”. El Consejo de Difusión ha propuesto un Comité de Redacción

integrado por un miembro de cada Area Académica y ha creado el cargo de Secretario de Redacción y Distribución que desempeñará don Jorge Fuenzalida Pereira.

Asimismo, se normalizará el discernimiento anual de los Premios "Atenea" en Literatura, Ciencias y Ensayo, a la mejor obra nacional publicada el año anterior en estas menciones.

Entre las nuevas publicaciones que proyecta el Consejo de Difusión se consideran también un "Boletín Informativo" y una colección de "Cuadernos de Difusión" destinados a difundir conferencias, ensayos de divulgación científica, artística y social, dedicados a los estudiantes y organizaciones de trabajadores.

Participación de la Universidad en UNCTAD III

La Universidad de Concepción participó en las actividades de UNCTAD III por intermedio de su Rector, Dr. Edgardo Enríquez Frödden que fué especialmente invitado al Acto Inaugural. Representaron a la Universidad en la Comisión Organizadora de UNCTAD el profesor René Labraña, Director de la Escuela de Economía y Administración y el Profesor Alejandro Witker V., Director de Difusión Universitaria.

Durante el transcurso de la Conferencia fueron invitadas a Concepción varias delegaciones extranjeras y se realizó una labor de difusión radial y periódica del torneo.

Con posterioridad a su clausura se ha programado un Seminario de "Evaluación de las tres Conferencias de UNCTAD" con participación de todas las universidades chilenas. Las reuniones para este Seminario se realizarán en las sedes de cada una de las universidades a las que corresponderá tratar un tema específico en cada caso. A la Universidad de Concepción se le ha encomendado un análisis sobre "Comercio entre países de distintos sistemas sociales". La Escuela de Economía y Administración ha designado al profesor Carli Trotsverg para dirigir el tema y como coordinador al profesor Jacob Levi. La participación de la Universidad de Concepción se efectuará en el mes de julio en esta ciudad.

Los trabajos y conclusiones de este Seminario serán publicados en un número especial de la Revista "Atenea".

Clase Inaugural

El jueves 4 de mayo se efectuaron en la Casa del Deporte los actos de inauguración del Año Académico 1972. La Clase Inaugural fue dictada por el Excmo. Señor Presidente de la República, don Salvador Allende. Hicieron uso de la palabra en el mismo acto el Rector de la Universidad, Dr. Edgardo Enríquez Frödden y el Presidente de la Federación de Estudiantes, Manuel Rodríguez. Los discursos serán publicados por el Consejo de Difusión Universitaria.

Inauguración de la Biblioteca Central y otras Construcciones

Con ocasión de su visita, el Excmo. Sr. Salvador Allende inauguró también los nuevos edificios de la Biblioteca Central, Sala de Aulas, Laboratorios para el Instituto de Ciencias Médico-Biológicas, Centro de Biología del Esfuerzo, y las ampliaciones de las Escuelas de Ingeniería, Química y Farmacia e Institutos de Biología General.

En su discurso el Rector de la Universidad explicó la importancia de estas nuevas construcciones en el Campus Universitario que son complemento indispensable para el desarrollo de los planes de ampliación de la Casa de Estudios; dió a conocer las realizaciones logradas por la Universidad y agradeció la cooperación económica otorgada por el Gobierno y los organismos internacionales.

Aniversario de la Universidad

El 15 de mayo se celebró en el Teatro Concepción el 53º aniversario de la fundación de la Universidad y se hizo entrega de los diplomas a los alumnos egresados que obtuvieron el Premio Universidad. Hicieron uso de la palabra el Director del Instituto de Lenguas, Profesor Luis Muñoz y el alumno Hernán Mege Navarrete, licenciado en Ciencias Sociales.

Jornadas de solidaridad con Viet Nam

Durante la semana comprendida entre el 22 y el 27 de mayo, la Federación de Estudiantes de Concepción y el Consejo de Difusión Universitaria llevaron a cabo unas Jornadas de Solidaridad con Viet Nam a la cual vino especialmente invitado el señor Le Duc Can, de la Misión Comercial de Viet Nam del Norte en Santiago.

El programa de actividades se inició el día 22 con la apertura de una exposición en la galería del Foro de la Universidad sobre "Guerra y Revolución en Viet Nam", y con un acto en el Teatro Concepción, durante el cual hicieron uso de la palabra el Rector Dr. Edgardo Enríquez, el Presidente de la Federación de Estudiantes, Manuel Rodríguez y el señor Le Duc Can. Este acto fue transmitido por cadena regional de emisoras. Además, por la Radioemisora de la Universidad se difundió un diálogo sobre el tema "Los Estudiantes frente a Viet Nam". En los Hogares Universitarios se exhibieron documentales sobre la guerra y revolución de ese país. Todo este material se llevó también a las Sedes Universitarias de Chillán, Los Angeles y Zona del Carbón.

Semana de la cultura Búlgara

Entre el 7 y el 11 de junio se efectuó una semana de la Cultura Búlgara, en homenaje al nonagésimo aniversario del nacimiento del líder de la liberación búlgara Jorge Dimitrov, a la que fueron invitados el Embajador de Bulgaria, Excmo. Sr. Marin Ivanov y el Agregado Cultural señor Stamen Stoichkov. Las actividades comprendieron la presentación de un ciclo de cine búlgaro, una muestra de fotografías y dibujos de Bulgaria, en la Sala "América Latina" y una serie de programas radiales sobre "Bulgaria en la Historia".

En el acto inaugural hablaron el Director de Difusión, profesor Alejandro Witker V., el Embajador de Bulgaria, señor Marin Ivanov y el señor César Urrutia que disertó sobre "La Vida y Obra de Jorge Dimitrov".

Don Carlos Monreal Bello.

El 17 de abril de 1972, falleció don Carlos Monreal Bello que dirigió la Secretaría General de la Universidad desde junio de 1962 hasta octubre de 1968.

El señor Monreal, distinguido abogado y jurista había nacido en Santiago en 1907 y curso sus estudios en el Liceo de Temuco y la Universidad de Chile, titulándose en 1929. Su Memoria de Prueba sobre "El Concepto de la Personalidad Jurídica" fué publicada por la Universidad de Chile. Ingresó a la Administración Pública desempeñándose en la Contraloría de la República, en el Ministerio de Hacienda, como Jefe de Finanzas y pasó luego a ocupar el cargo de Sub-Secretario de Educación Pública. Fué Secretario y Gerente General de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio hasta 1953, en que jubiló. En 1962 fué propuesto por el Rector Dr. Ignacio González Ginouvés para el cargo de Secretario General de la Universidad de Concepción y lo acompañó durante todo su período, pasando posteriormente a desempeñarse como Jefe del Departamento de Derecho Privado de la Escuela de Derecho de la Universidad de Concepción.

Hombre de gran capacidad y dinamismo dejó el recuerdo de su brillante actuación como Secretario General y de su gran calidad humana, de su carácter afable, rectitud e integridad.

DOCUMENTOS

convenios de la universidad

Al iniciarse el año Académico 1972, están operando con plena vigencia los Convenios de Asistencia técnica y cultural que la Universidad ha firmado con diversas entidades nacionales e internacionales, tales como el Servicio Nacional de Salud, el Poder Judicial, y las Universidades de Marburg, La Habana y de Lieja.

A continuación insertamos los documentos correspondientes a los convenios firmados con la Universidad de La Habana, y con la Universidad de Lieja por intermedio de los Gobiernos de Chile y Bélgica.

INTERCAMBIO CULTURAL Y CIENTIFICO-TECNICO ENTRE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION, CHILE Y LA UNIVERSIDAD DE LA HABANA, CUBA.

La universidad de Concepción y la Universidad de La Habana con el propósito de establecer relaciones de intercambio entre ambas Casas de Estudio decidieron concluir y suscribir el siguiente convenio:

PRIMERO: La Universidad de Concepción y la Universidad de la Habana convienen en establecer un sistema permanente de cooperación y asistencia técnica recíproca basado en un intercambio de profesores, graduados, estudiantes, publicaciones y en la realización de estudios e investigaciones mediante equipos integrados por profesores de ambas Universidades.

SEGUNDO: Las modalidades específicas para poner en práctica la cooperación y asistencia técnica de las cuales se refiere el artículo anterior serán definidas, en cada caso, por las Facultades, Institutos o Escuelas a las cuales les compete en ambas Universidades. Sin perjuicio de ello, podrán formarse comisiones interdisciplinarias.

En la Universidad de Concepción estas modalidades deberán ser aprobadas, en cada caso, por el Consejo Superior.

TERCERO: Tanto la Universidad de Concepción como la Universidad de La Habana concederán anualmente becas de post-grado o especialización en las carreras o disciplinas que la parte solicitante especifique.

Se concederán becas, además a estudiantes que, en razón de sus necesidades académicas, sólo tomen algunas asignaturas o materias o participen en trabajos de práctica o investigación sin estar sujetos a planes de estudio que conduzcan a títulos o grados académicos.

La parte que envía remitirá el expediente del candidato con no menos de cuatro meses de antelación a la fecha de inicio de los estudios y la parte que recibe confirmará su disposición de aceptar el becario en un plazo no menor de dos meses anteriores a dicha fecha.

CUARTO: Las investigaciones que se realicen en forma conjunta serán financiadas por ambas instituciones, corriendo cada Universidad con los gastos que en sus respectivos países se originen.

QUINTO: Las publicaciones que resulten de estudios o investigaciones realizados en conjunto se harán bajo el nombre de ambas instituciones.

SEXTO: Ambas Universidades aceptarán el envío de profesores y funcionarios con el fin de adquirir experiencias, explorar las posibilidades de colaboración entre las mismas, así como la optimización de los planes de trabajo que se suscriban.

SEPTIMO: Las partes concordantes acuerdan enviarse invitaciones para la participación de representantes de las Universidades en congresos y otros eventos que en las mismas se organicen y sean de mutuo interés.

OCTAVO: El intercambio de profesores, graduados, funcionarios y estudiantes se regirá por las siguientes condiciones:

a) La Universidad que envía correrá con los gastos de pasaje internacional (ida y regreso).

b) La Universidad que recibe tendrá a su cargo los gastos de alojamiento, alimentación, transporte interno servicio médico, educación y gastos personales, que origine en su país la estadía del personal docente, funcionarios o estudiantes de la otra Universidad, atendiendo en cada caso, a su rango académico.

La Universidad podrá dar directamente los servicios señalados anteriormente, o bien entregar a las personas el dinero necesario para cancelar los mismos.

c) Las Universidades pactantes se comprometen a dar toda clase de facilidades al profesor, graduado o estudiante de la otra Universidad, para el mejor desempeño del trabajo docente o de investigación.

d) Las personas que viajen en virtud del presente convenio lo harán solos, sin familia. Toda excepción a esta regla deberá ser aprobada, en caso, por ambas Rectorías.

NOVENO: Para llevar a buen fin los acuerdos previstos en el presente Convenio deberán elaborarse planes de trabajo anuales, los que se concordarán en el mes de septiembre de cada año. El plan para el año 1972 será elaborado durante el presente año.

Ambas Universidades manifiestan sus mejores deseos de incrementar el intercambio en la forma más amplia y beneficiosa posible.

Las Universidades pactantes delegan su representación para los efectos de la realización y control de las obligaciones de este intercambio en sus respectivas Rectorías.

Este Convenio entra en vigor desde la fecha de su firma por ambas partes y no tiene plazo de duración. Si alguna de las Universidades pactantes resuelve ponerle término, deberá notificar por escrito a la otra, por lo menos con un año de anticipación.

Redactado y firmado en la ciudad de La Habana, el día diez y seis de octubre de mil novecientos setenta y uno, en cuatro ejemplares a un solo efecto y el mismo tenor.

Prof. Edgardo Enríquez
RECTOR
UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

Dr. José M. Miyar
RECTOR
UNIVERSIDAD DE LA HABANA



CONVENIO CON LA UNIVERSIDAD DE LIEJA.

Acuerdos complementarios relativos al proyecto de cooperación en favor de la Universidad de Concepción

El Gobierno del Reino de Bélgica representado por el Sr. Frans Taclemans, Embajador de Bélgica en Chile, y el Gobierno de la República de Chile representado por el Sr. José Tohá, Ministro de Relaciones Exteriores subrogante, considerando el Convenio Básico de Asistencia Técnica de 24 de junio de 1969 vigente entre los dos Gobiernos, convienen en lo siguiente:

ARTICULO 1º

El Gobierno de Bélgica aportará al Gobierno de Chile la ayuda definida en el presente acuerdo con miras a cooperar en el desarrollo científico de 10 cátedras de enseñanza en la Universidad de Concepción.

ARTICULO 2º

Las cátedras mencionadas en el artículo 1º serán elegidas de común acuerdo, entre las siguientes:

- 1.— Metalurgia de transformación
- 2.— Metalurgia física
- 3.— Metalurgia extractiva
- 4.— Química aplicada
- 5.— Electroquímica y corrosión
- 6.— Petroquímica, polímeros y plásticos
- 7.— Construcción de máquinas
- 8.— Electrónica aplicada
- 9.— Ingeniería química (análisis de los reactores)
- 10.— Automatismo y control
- 11.— Mineralogía
- 12.— Resistencia de los materiales
- 13.— Mecánica de los fluidos
- 14.— Termodinámica
- 15.— Acústica y electroacústica
- 16.— Carboquímica.

ARTICULO 3º

El Gobierno de Bélgica concederá a los profesores chilenos elegidos de común acuerdo como futuros titulares de las cátedras enumeradas en el artículo 2º, becas de estudios de perfeccionamiento en una universidad belga con una duración de dos años y medio.

El Gobierno de Bélgica acordará a estas becas los beneficios generales que sobre esta materia contempla la reglamentación belga de la cooperación al desarrollo.

El *Gobierno de Chile* sufragará el costo del viaje de ida de los becarios a Bélgica, el transporte de sus equipajes y sus remuneraciones.

El *Gobierno de Chile* se compromete a contratar a esos profesores como titulares de las cátedras de enseñanza para las cuales han elegidos, en la Universidad de Concepción a su regreso a Chile, a condición de que hayan cumplido íntegramente y con provecho, los estudios de perfeccionamiento para cuyo efecto se les concedió una beca en Bélgica.

ARTICULO 4º

El Gobierno de Bélgica pondrá a disposición del Gobierno de Chile profesores designados de común acuerdo como titulares interinos de las cátedras enumeradas en el artículo 2º, mientras se forman los futuros titulares en Bélgica.

ARTICULO 5º

Además de los profesores a tiempo completo (fulltime) previsto en el artículo 4º, el Gobierno de Bélgica pondrá a disposición del Gobierno de Chile un profesor-visitante en cada cátedra considerada, por un período máximo de 3 meses al año durante dos años académicos.

ARTICULO Nº 6

Las modalidades de realización de la ayuda prevista más arriba, para cada una de las cátedras consideradas, serán determinadas previamente y de común acuerdo durante el transcurso de la misión preparatoria que el titular de la cátedra correspondiente de una universidad belga realice en la Universidad de Concepción.

Esta misión tendrá una duración de un mes.

ARTICULO 7º

Todos los gastos relativos al personal puesto a la disposición del Gobierno de Chile, en virtud de los artículos 4.o, 5.o y 6.o correrán por cuenta del Gobierno de Bélgica, *con excepción de los gastos mencionados en el artículo IV del Convenio Básico de Asistencia Técnica concluido el 24 de junio de 1969.*

Las otras disposiciones de ese Convenio que conciernen al personal se aplicarán igualmente.

ARTICULO 8º

La evaluación de la ejecución de la cooperación, objeto del presente Acuerdo, será asumida, tratándose del Gobierno belga, anualmente, por una personalidad académica encargada de misión en Chile, quien permanecerá en el país alrededor de quince días, a expendio del Gobierno de Bélgica.

La evaluación por parte del Gobierno de Chile, se efectuará por la Universidad de Concepción.

ARTICULO 9º

El presente acuerdo entra en vigencia en la fecha de su firma. El proyecto de cooperación definido en este acuerdo se desarrollará en un período de cinco años académicos, a partir del *mes de agosto de 1971.* Se podrá efectuar modificaciones de común acuerdo entre las partes, por intercambio de Notas.

ARTICULO 10º

A petición del Gobierno de Chile, el Gobierno de Bélgica confía a la Universidad del Estado de Lieja la ejecución del presente Acuerdo.

Hecho en Santiago de Chile a los diez días del mes de junio del año mil novecientos setenta y uno.

Por el Gobierno del
Reino de Bélgica

Franz Taelemans
Embajador de Bélgica
en Chile

Por el Gobierno de la
República de Chile

José Tohá
Ministro de Relaciones
Exteriores Subrogante





DECLARACION DEL CONSEJO SUPERIOR QUE SOLIDARIZA CON EL GOBIERNO Y PUEBLO DE VIETNAM.

—En cumplimiento del acuerdo adoptado en sesión de 10 de Mayo de 1972, se publica el siguiente documento:

DECLARACION

El Consejo Superior de la Universidad de Concepción, en su sesión verificada en el día de hoy, teniendo presente su invariable adhesión al principio de la libre determinación de los pueblos y no intervención consagrado en la carta de las Naciones Unidas.

DECLARA:

- 1.—Que solidariza con el gobierno y el pueblo de Vietnam en su lucha por la independencia y soberanía nacional;
- 2.—Que condena enérgicamente la agresión reiterada de que ha sido objeto desde hace años ese pueblo y que hoy se expresa con tal gravedad, que pone en peligro no sólo la existencia del pueblo vietnamita sino también la estabilidad y paz mundial;
- 3.—Que reafirma como único camino la superación de este conflicto, el uso de los mecanismos creados por la Comunidad internacional y el retiro inmediato de las fuerzas agresoras de los Estados Unidos;
- 4.—Que deplora que, a nivel parlamentario, se alcen voces cavernarias que pidan el empleo de medios como el uso de la bomba atómica, que conduciría al exterminio masivo de todo un pueblo; y
- 5.—Que respalda al Gobierno de Chile en su decisión de establecer relaciones diplomáticas con la República de Vietnam del Norte, como expresión de solidaridad a la justa lucha del pueblo de Vietnam.

Concepción, 10 de Mayo de 1972".

la universidad de concepción y la TV universitaria

El 29 de junio pasado, el Rector de la Universidad de Concepción invitó a una reunión, para tratar el problema de la Televisión Universitaria, a los Rectores y Vicerrectores de las Universidades de la región del Bío-Bío. Este intercambio de puntos de vista se realizó ante los periodistas de diarios, radio y televisión. Asistieron los Vicerrectores de la Universidad Técnica del Estado de Concepción y Chillán, el Vicerrector de la Sede de la Universidad de Chile en Chillán, un delegado de la Rectoría de la Universidad Católica de Talcahuano, el Gerente de ENTEL en Concepción, el Vicerrector el Secretario General de la Universidad de Concepción y el Director de Difusión Universitaria.

Antes de iniciarse el diálogo, el Dr. Edgardo Enríquez F. Rector de la Universidad hizo la siguiente exposición:

El 11 de Septiembre de 1970, producido ya el triunfo del Dr. Salvador Allende en las urnas, el Senado empezó a conocer de un proyecto de Ley aprobado por la Cámara de Diputados y destinado a reglar el uso de la televisión en Chile.

Un mes después, ya estaba promulgada y publicado en el Diario Oficial como Ley N° 17.377 de 24 de Octubre de 1970. Es decir, empezó a regir exactamente 10 días antes de que asumiera el mando el nuevo Presidente de la República.

El interés de la mayoría parlamentaria y del gobierno pasado por aprobar esta ley con tan extraordinaria y desusada velocidad, se comprende si se tiene en consideración la inmensa importancia que tiene hoy día la televisión como arma de difusión y penetración ideológica.

Lo grave en el caso de esta ley está en que ella contiene disposiciones injustas y discriminatorias y que hubo especial interés en que así ocurriera. Oportunamente y con claridad meridiana, parlamentarios de la Unidad Popular, hicieron notar estas injusticias, pero no lograron torcer el propósito de la mayoría parlamentaria. Fue así como en el articulado de la citada ley se discriminó en forma tan arbitraria sobre el derecho a disponer de canales de televisión que sólo quedaron con ese formidable medio difusor y educador el Estado y las Universidades de Chile, la Católica de Santiago y la Católica de Valparaíso.

La Universidad de Concepción reclamó de esta situación y durante el debate parlamentario hubo senadores que lo hicieron presente, pero, por desgracia, incluso representantes de esta zona votaron en contra de nuestra Universidad.

A todo esto, en Enero, de 1971, ya en pleno Gobierno de la Unidad Popular, se promulgó la Reforma Constitucional que otorgó en todas las Universidades reconocidas por el Estado el derecho a establecer y mantener estaciones de televisión "cumpliendo con los requisitos que la ley señale".

Se había reparado así una injusticia.

La Universidad de Concepción y cualquiera de las otras que la Ley 17.377 había discriminado, podía ahora establecer un canal propio de televisión. Solamente había que contemplar tres consideraciones:

- 1.—Que se dictara la Ley que fijara los requisitos a que alude la Reforma Constitucional. Este punto podría, en verdad, ser discutible.
- 2.—Que se disponga de los medios económicos, materiales y humanos para salir al aire con programas que reflejan el pensamiento y valer de la Universidad de Concepción como fuente cultural y docente y como sembradora de inquietudes espirituales que llamen a la superación del hombre y al perfeccionamiento de la sociedad. Sobre este punto de los programas, ya hemos dispuesto medidas destinadas a la pronta elaboración de libretos, charlas, conferencias, foros, conciertos, obras de teatro, etc.
- 3.—Que sea técnicamente posible salir al aire sin interferencias de otros canales, que pudieran perjudicar la calidad de las imágenes recibidas en sus hogares por los telespectadores.

Y es aquí, precisamente, donde se produce nuestra inquietud frente a la posible extensión a Concepción del Canal 13 o de cualquier otro.

Como universitario, no podría oponerme jamás a que lleguen a Concepción todos los canales, que lo deseen y puedan hacerlo, ni muchos menos, los de procedencia universitaria. Nuestro temor está en que con la llegada de esos canales se puede ocupar el espacio disponible y dejar a la Universidad de Concepción al margen de toda posibilidad de tener su estación propia. Hay informes técnicos responsables que afirman que esto es casi seguro.

No podríamos nosotros cometer el mismo pecado que tanto criticamos cuando, por medio de una ley discriminatoria impuesta no por la razón y la justicia, sino por el derecho que debe poseer transitoria mayoría parlamentaria, se nos dejó al margen de tan poderoso y efectivo medio difusor. Pero, eso sí, con la misma energía con que entonces protestamos, hacemos presente que no aceptaremos que ahora, en formas desimuladas, por medios de hechos consumados, se nos pueda dejar otra vez afuera de toda posibilidad de llegar a la comunidad mediante la televisión.

Ya lo hemos dicho en dos reuniones que tuvimos los rectores con el Sr. Presidente de la República y lo he repetido en conferencias y declaraciones de Prensa y ante el Consejo Superior: LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION NO ACEPTARA JAMAS QUE POR CUALQUIER PROCEDIMIENTO O SUTERFUGIO LEGAL, REGLAMENTARIO O DE FACTO, SE PRETENDA PRIVARLA DE SU DERECHO A USAR DE TODOS LOS MEDIOS QUE EXISTEN, O SE CREEN, O INVENTEN EN EL FUTURO, PARA CUMPLIR MEJOR SU MISION CULTURAL Y EDUCADORA.

No cumpliría con su deber si lo aceptara. Querer privarla del uso y provechamiento de la televisión, sería tan absurdo como prohibirla que use la radio o la prensa o la imprenta, o los computadores para enseñar, difundir e investigar.

Conscientes como estamos de lo oneroso, especialmente en divisas, que resultaría el establecimiento de varios canales de televisión, que exagerando, podrían llegar a ser ocho, uno para cada Universidad, y de las dificultades técnicas que, según los especialistas existirían, es que estamos por el establecimiento de un canal único universitario en el que participarían todas las Universidades en forma armónica e integrada, con programas que seguramente serían de gran calidad.

Esto fue lo que acordamos en las citadas reuniones de los Rectores con S. E. el Presidente de la República pero que, por intereses contrarios de algunas de las universidades que ya poseen canales propios, ha sufrido demoras y no ha sido posible materializar.

En la última sesión del Consejo de rectores se acordó establecer en su seno un Comité Coordinador de TV Universitaria facultado para conocer e informar los problemas que surjan de la puesta en marcha de los planes y programas de desarrollo y extensión de los canales y para hacer los estudios y proposiciones técnicas correspondientes.

No es lo que yo quería. Me parecían mejores los documentos redactados anteriormente que no fueron aprobados por una o dos universidades. Pero en fin, representa algo concreto. Nos encargaremos de hacer más ágil y efectivo al citado Comité.

Lo ocurrido, primero con la ley 17.377 que fue impuesta contra todo principio de equidad y de justicia, y ahora con la declaración conjunta de los Rectores con el Presidente de la República que ha venido sufriendo toda suerte de postergaciones y tramitaciones, me ha llevado al convencimiento de que no podemos pecar de ingenuos.

En esto de la televisión hay muchísimos intereses, unos a la vista, otros sumergidos. No podemos dormirnos ni confiarnos. Debemos levantar aquí una campaña destinada a defender nuestro derecho como Universidad a disponer de amplio acceso al uso y aprovechamiento de la televisión.

El Consejo Superior de la Universidad de Concepción así lo comprendió y, en su reunión de ayer, acordó adoptar todas las medidas que conduzcan al resguardo de los intereses de la Universidad, que, son, en verdad, los de la Comunidad toda de la Cuenca del Bío-Bío. Una Universidad sin televisión es como un profesor privado del uso de la palabra, de los medios de transmitir lo que sabe y quiere y debe enseñar a quienes, a su vez, desean aprender.

Esta reunión a que me he permitido invitarlos en nombre de la Universidad de Concepción, tiene por objeto que estudiemos juntos este problema y que le busquemos una solución que, resguardando los derechos de todos, dé positiva y real satisfacción a los deseos e inquietudes de la Comunidad regional.



publicaciones de la universidad de concepción

"ECONOMIA Y ADMINISTRACION"

Revista cuatrimestral.

Acaba de aparecer el N^o 19-20 correspondiente al 3er. cuatrimestre de 1971 y 1er. cuatrimestre de 1972.

SUMARIO

"El problema de la realización en los trabajos de Lenin"
Julio López C.

"La Acumulación de Capital" según Rosa Luxemburgo: Algunos
comentarios"
Benjamín Toro T.

"Progreso técnico en el polo desarrollado: Algunas consecuencias".
José Valenzuela.

"La Economía del Capitalismo Brasileño"
Ruy Mauro Marini

"Karl Marx y la Acumulación de Capital"
Josef Steindl

"Concepciones "tercer mundistas" en la teoría de las relaciones
económicas internacionales"
Horacio Ciafardini.

"Comercio internacional e imperialismo"
Oscar Braun.

VALOR DE LA SUSCRIPCION (1972)

Chile	E ^o 150.—
América Latina	US\$ 5.—
Resto del Mundo	US\$ 8.—

Revista "Economía y Administración" Casilla 1987.
Escuela de Economía y Administración Universidad de Concepción.
CONCEPCION - CHILE.

“BOLETIN”

Del Consejo de Difusión de la Universidad de Concepción

Publicación bimestral informativo de las actividades de Difusión
cultural de la Universidad de Concepción

DIRECTOR

Alfredo Barria Molina

Administración, Barros Arana, 631, 5º piso, Fono 23065, Casilla 1553
Concepción, Chile
