

PABLO NERUDA: PALABRA POÉTICA Y PALABRA POLÍTICA

Juan-Manuel García Ramos
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Neruda sigue mereciendo ser leído porque nos legó una de las conjeturas más lúcidas sobre el mundo que le tocó vivir, desde el uso libre y privilegiado de la palabra y desde la palabra empleada para menesteres no demasiado poéticos. Lo suyo fue una empresa llena de altibajos, pero nadie le podrá negar que la tradición poética dio un salto con su contribución.

PALABRAS CLAVE: Literatura hispanoamericana, poesía, Neruda.

ABSTRACT

Neruda continues deserving to be read because he bequeathed us with one of the most lucid accounts of the world in which he lived, from his free and privileged use of the written word to the employment of words for less poetic purpose. His was an enterprise full of highs and lows, but no one can deny that the poetic tradition took a great leap forward with his contribution.

KEY WORDS: Hispanoamerican literature, poetry, Neruda.

ENTRE LA NATURALEZA Y EL HOMBRE

¿En qué momento Pablo Neruda percibe definitivamente que para su literatura el hombre debía ser lo central y no la naturaleza que tanto había gravitado sobre sus versos primeros?

Son los años de preparación de *Canto General*, Neruda atraviesa Los Andes en 1949 huyendo de una orden de arresto chilena, tras romper sus compromisos políticos con el tornadizo gobierno de Gabriel González Videla (los apellidos juegan muchas veces con la historia).

Él mismo relata esa transformación de su conciencia poética: «Al pasar la cordillera en aquellos días, ayudado, como mi libro, por la insuperable fraternidad, pensé en que a pesar de todo mi amor por las plantas y los árboles que me rodeaban, no había ayuda de ellos. El hombre es lo central. Es el hombre el acontecimiento. Más tarde escribí el primer capítulo de *Las uvas y el viento* recordando todo aquello»¹.

Neruda fue un individuo de su siglo con todas las consecuencias y la escritura de su poesía no se vio libre de los acontecimientos amargos de la cronología de esa centuria. Ya es un lugar común de la crítica nerudiana el relacionar ese cambio

de mentalidad del poeta nacido en las brasas del postmodernismo y formado en las batallas vanguardistas, con su inesperada experiencia de la Guerra Civil española, con la no menos inesperada Segunda Guerra Mundial y con los citados acontecimientos de su Chile natal que lo hacen exiliarse en 1949. Pero no hay más remedio que volver sobre esos pasos para comprender lo que sucede dentro de la poesía de Pablo Neruda. El mito, la naturaleza, las imágenes deslumbrantes, se dejan sustituir por la historia, la seca y tremenda historia. El poeta no puede deshacerse de lo que sucede a su alrededor y lo vuelve materia de su caligrafía.

EL DEBATE VANGUARDISTA

Atrás quedan aquellas dos tendencias de sus colegas vanguardistas proclamadas en torno a 1929: el poema como «fiesta del intelecto», según Paul Valéry, y el poema como «derrota del intelecto», al decir de André Breton. Posiciones aparentemente antitéticas pero que en el fondo reclamaban un espacio propio para el ejercicio de la lírica del siglo xx. «La poesía intelectual (de Valéry) coincide con la alógica (de Breton) en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, rechaza la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia a la inteligibilidad limitada, sustituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo, cuyos contenidos se mantienen sólo gracias a su lenguaje, a lo ilimitado de su fantasía o a su irreal juego de ensueños y no porque reproduzca el mundo o expresen unos sentimientos»². Así definía Hugo Friedrich, en su *Estructura de la lírica moderna*, las dos tendencias con las que se abrió el siglo xx a su contribución a la tradición lírica, dos tendencias, la de Valéry, la de Breton, que en buena parte se correspondían, en su orden, con las estelas de Mallarmé y Rimbaud en los últimos decenios del siglo anterior.

En cualquiera de los casos, dos tendencias continuadoras de ese esfuerzo por proteger a la escritura poética de contaminaciones o tentaciones que la volverían vicaria de otros propósitos ajenos a ella misma y a su cerrada legislación.

ENTRE ENGELS Y LENIN

Al otro lado de la historia de la literatura, se hallaban las consignas de una poesía comprometida cuyo aliento procedía de las tesis marxistas decimonónicas y cuya promoción se verificó en el mundo soviético y sus satélites. A pesar de que los textos originales de la teoría marxista no se deciden claramente por recomendar una

¹ Segunda conferencia del ciclo «Mi poesía», leída por Pablo Neruda en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 21 de enero de 1954, recogida en Pablo NERUDA, *Obras Completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, p. 945.

² Hugo FRIEDRICH, *La estructura de la lírica moderna*, traducción de Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 186.

literatura al servicio de la causa política, como podemos apreciar en algunas cartas de Engels a la escritora Mina Kautsky, donde afirma que no está en contra de la poesía tendenciosa y programática, porque, según él, autores como Esquilo, padre de la tragedia, como Aristófanes, padre de la comedia, ya fueron decididamente *Tendenzpoeten*, no menos que Dante o Cervantes, pero, asimismo, mantiene que las tesis defendidas en esas obras literarias deben surgir de la situación y la acción mismas, sin que se haga explícita referencia a ellas, con las opiniones del autor lo más ocultas posible. A pesar de esos suaves textos primeros del marxismo, las generaciones posteriores giraron a favor de actitudes mucho más ortodoxas que podríamos ejemplificar con un ensayo de Lenin acerca de «La organización del Partido y la literatura de partido», publicado en noviembre de 1905 en la revista *Novaia Jizn*. En esas páginas, Lenin ya cierra la doctrina del papel de la literatura en el mundo socialista: «La literatura tiene que convertirse en literatura de partido... ¡Abajo los *littérateurs* sin partido!... La literatura tiene que convertirse en una parte de la causa general del proletariado, *un engranaje y un tornillo* en el mecanismo socialdemócrata...»³.

LA INFLUENCIA AMERICANA

En lo que respecta a la poesía de América Latina, desde la que escribe Neruda, las primeras lecciones provienen del postmodernismo de Gabriela Mistral, así como las primeras lecciones de la poesía de la América del Norte contienen el aliento largo de Walt Whitman, el afán abarcador.

«El postmodernismo [de Neruda] interioriza la geografía y se mancomuna con ella. Se despoja, como en Gabriela Mistral, del suntuoso exotismo, de la fabulación fantástica o del cosmopolitismo modernólatra para afincar tierra adentro, en el *innerland*, en el paisaje local, en el inmediato ambiente, en lo vernáculo», tal y como ha precisado Saúl Yurkievich en la «Introducción general»⁴ a las obras completas de Neruda de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores ya citadas.

En esos contextos locales e internacionales, entre esas doctrinas para todos los gustos, se mueve la palabra poética de un Neruda profundamente inmerso en el siglo que le tocó vivir. En distintas épocas, con dispares entonaciones, se acogerá a esas estéticas que van desde el amor por el país natal al diálogo con las vanguardias del mundo, desde la trascendencia del verbo ideologizado a la risa interna que todo lo cuestiona, desde la gravedad del vate al juglar de las pequeñas cosas del mundo y al amante que todo impregna de su pasión. Todo ello sin perder jamás una impronta que lo ha hecho mantener una voz personal e intransferible en el ámbito de la lírica del siglo XX universal.

³ Cfr.: George STEINER, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 301-302.

⁴ Saúl YURKIEVICH, «Introducción general» a Pablo Neruda, *Obras completas I*, ya citadas, 1999, p. 26.



Pese a todos los descréditos movilizados por la literatura que no ve más allá de sí misma, esa literatura que Jorge Luis Borges caracterizaba con dureza como de «soniditos», el Neruda que llega hoy hasta nosotros se sitúa por encima de cualquier clase de dicotomía poética simplista, por encima de ismos y estilos. Se trata de una voz que nos obliga siempre a volver a ella, a buscar unos registros que no se extinguen en las recetas antes enumeradas. Neruda es Neruda. Es un escritor del siglo XX que se dirige, sin rodeos, a unos lectores del siglo XX.

LA CIA CONTRA NERUDA

En cualquiera de los casos, Neruda pagó su precio por alistarse en un que-hacer literario tan vinculado a sucesos de su tiempo. En el año 1999 apareció en el Reino Unido un libro, *La CIA y la guerra fría cultural*, de Frances Stonor Saunders, en el que su autora denuncia campañas de los servicios secretos estadounidenses durante los años de la guerra fría contra muchos intelectuales de aquellos momentos y, en concreto, denuncia la campaña de la que fue objeto Neruda el año 1963:

A principios de 1963, Hunt [novelista norteamericano y miembro de la CIA, según la autora] recibió un soplo de que Neruda era candidato al Premio Nobel de Literatura de 1964. Este tipo de información confidencial era algo excepcional, ya que se suponía que las deliberaciones del comité del Nobel se realizaban en hermético silencio. Así las cosas, en diciembre de 1963 se lanzó una campaña de rumores contra Neruda. Teniendo el máximo cuidado de ocultar la intervención del Congreso [Congreso por la Libertad Cultural, creado en torno a 1950 bajo el influjo de la agencia de espionaje estadounidense para controlar los movimientos de los intelectuales vinculados a la órbita soviética], cuando Irving Bristol le preguntó a Hunt si era cierto que el Congreso estaba «difundiendo rumores» sobre Neruda, Hunt replicó socarronamente que era inevitable que la candidatura del poeta al Premio Nobel suscitara controversias⁵.

Según sigue relatando Stonor Saunders, los informes que esos servicios secretos redactan contra Neruda se centran en la cuestión del compromiso político del escritor chileno y afirmaban sin tapujos que era imposible disociar al Neruda artista del Neruda propagandista político. Neruda, según esas acusaciones, era miembro del Comité Central del Partido Comunista Chileno y utilizaba su poesía como instrumento de un compromiso político que era «total y totalitario»; era el arte de un hombre que era estalinista militante y disciplinado, y se debía tener muy en cuenta que en 1953 se le hubiera concedido el Premio Stalin por su poema dedicado al dirigente ruso.

Ése fue el concepto que de Neruda se tenía desde el mundo occidental de la democracia liberal y con esos estigmas se le fue desposeyendo de todo tipo de consideración desde la crítica canónica de entonces. Pero, como ya dijimos, la obra de

⁵ Frances Stonor SAUNDERS, *La CIA y la guerra fría cultural*, traducción de Rafael Fontes, Madrid, Debate, 2001, pp. 486-487.

Neruda superó esos hándicaps perfectamente tramados, según nos refiere con meticulosos detalles Stonor Saunders. Esa obra era demasiado inmensa como para quedar clasificada bajo el escueto rótulo dictado por un servicio de inteligencia.

Pablo Neruda fue desposeído del Premio Nobel de 1964, que recayó en Jean-Paul Sartre, quien, a su vez, se negó a aceptarlo. En 1971, Pablo Neruda recibió la noticia tanto tiempo esperada, entonces era embajador en París del gobierno democrata de Salvador Allende, tan antidemocráticamente derrocado y asesinado en 1973.

CRIATURAS INVENTADAS

Dijo el escritor y Nobel irlandés Seamus Heaney que los poetas eran criaturas inventadas que firman con el nombre de uno u otro autor. Alguien que toma las palabras y las coloca a su antojo para posibilitarnos lecturas distintas del mundo que todos habitamos y protagonizamos. Y dijo algo más sobre la personalidad y la obra de su colega Pablo Neruda, al que comprende y llega a perdonarle sus posibles errores políticos. Para Heaney, Neruda es copioso y variado y su inteligencia cristalina está envuelta en una capa de retórica, pero esa capa a veces es majestuosa: él sabía desde muy joven que la gran poesía está en la sombra, en lo taciturno. Neruda es arrogante porque sabe que tiene que hacer lo que hace: luchar contra la historia. Pero escapa muchas veces de ese destino. Demasiadas para no ser un genio⁶.

Neruda también lucha consigo mismo, contra sus convicciones estéticas más acendradas. Resulta sorprendente comprobar cómo una poesía tan «sagrada» como fue parte de lo llevado al papel por nuestro autor, una poesía tan vinculada a la primera palabra, a lo atávico del lenguaje, tan adánica y solemne, sea, al mismo tiempo, tan desacralizadora de esa actividad creativa; diríamos que la Biblia y Nicanor Parra parecen darse la mano sin mayores problemas.

ORDENACIÓN DE LA OBRA

Según Saúl Yurkievich, en el último balance que nos da de la obra de Neruda, nuestro autor aseguró el pasaje del postmodernismo a la vanguardia, fue un vanguardista fundamental de primera hora, fue un precursor de la literatura comprometida y de denuncia, creó originales formas literarias, modelos de notorio ascendiente tanto en la poesía lírica como en la poesía épico-política.

Desde *Crepusculario* (1923), Neruda pone énfasis en la imaginación genésica, desde una estética postmodernista. Algo parecido lleva a cabo en *El hondero entusiasta*, escrito también en 1923, pero publicado diez años más tarde, y en *Tentativa del hombre infinito* (1926).

⁶ Cfr.: Entrevista de Miguel Mora a Seamus Heaney en *El País*, Madrid, 16 de octubre de 2003, p. 40.



Con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) consigue su notoriedad continental y su sello de poeta del deseo.

Neruda vive en Oriente, como cónsul chileno, entre 1927 y 1931: dos años en Colombo, Ceilán; uno en Rangún, Birmania, otro en Batavia, Indonesia; y uno más en Singapur.

Más tarde, Pablo Neruda participa magistralmente en una revolución literaria en Hispanoamérica; la encabeza junto a nombres como los de César Vallejo o Vicente Huidobro. Con *Trilce* (1922) de César Vallejo y *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, *Residencia en la tierra I* (1925-1932) y *Residencia en la tierra II* (1933-1935) integran la tríada de libros fundadores de la primera vanguardia literaria en la América de habla española. El Neruda de esa época posee los principales atributos vanguardistas. Conlleva la noción de crisis, de corte radical de todos los continuos —histórico, técnico, gnoseológico, estético—, está presidido por una visión caótica, desintegradora, propone una imagen desmantelada del mundo, subvierte la representación progresiva y cohesiva, descompone la mimesis realista, practica un arte negativo, del absurdo y el sinsentido, de lo informe y de lo incierto, provoca una temeraria y renovadora ruptura.

Desde *Tercera residencia* (1947), Neruda deja claro su compromiso político y el consiguiente cambio de posición estética. Detrás de esa mutación están, como ya dijimos, la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. En 1945 ingresa en el Partido Comunista Chileno. En *Las uvas y el viento* (1954) prosigue esa línea de apuesta ideológica.

El Neruda mítico de la primera época y el Neruda histórico de la segunda etapa desembocan amalgamados en *Canto General* (1950), donde están los ecos de Andrés Bello, José Joaquín de Olmedo, José María Heredia. La articulación de una tradición imaginativa soberana para la América colombina. El proyecto de una poesía continental que busque los orígenes e inventar el siglo emancipatorio desde una perspectiva marxista. La historia como progreso y perfección.

En esa línea, en 1960, publica *Canción de gesta*, un homenaje a la Revolución Cubana, cuyo eco llegaría hasta uno de sus últimos libros panfletarios y urgentes: *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, de 1973. Y, en 1970, regresa circunstancialmente a su poesía mítica con títulos como *La espada encendida*.

Por otro lado, reinicia una poesía amorosa que lo reconcilie con su primera personalidad lírica, la de los divulgados *Veinte poemas de amor*. Producto de esas tentativas son dos libros: *Los versos del Capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor* (1959), consagrados a su última mujer, Matilde Urrutia.

Luego Neruda deriva hacia una poesía que abarque lo mínimo y lo máximo que gire en torno al poeta: *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de odas* (1957) y *Navegaciones y regresos* (1959).

Entretanto, el humor y la ironía nutrirán *Estravagario* (1958).

En *Memorial de Isla Negra* (1964) dirige su poesía hacia la rememoración de la biografía lírica, una suerte de metaliteratura donde se hace balance sincero de su aventura creadora.

Para la última etapa de la producción poética de Neruda, conviene consultar las comprensivas valoraciones de su amigo Jorge Edwards, pero quizá haya sido

José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*⁷, el que haya resumido mejor esa madurez y al fin y al cabo ese ocaso de un itinerario y de un lenguaje: «El último ciclo es de marcado descenso de la tensión poética y da la impresión de contener sólo colofones o epílogos a su propia obra, nada realmente original, nada que no hayamos visto antes en su obra... No menos de dieciséis libros (sin contar los misceláneos) corresponden a la última década de su creación, varios publicados póstumamente. No tiene sentido mencionarlos todos; quizá los más característicos sean *Aún* (1969), *Fin de mundo* (1969), *2000* (1974) y *Libro de las preguntas* (1974)... una serie de setenta y cuatro poemas exclusivamente en forma de preguntas...». No coincide Joaquín Marco con esas lecturas, de Edwards y de Oviedo, en su «Prólogo» al tomo III de las *Obras completas* de Neruda, en edición de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores ya citada, pero los argumentos que aporta para validar ese tramo final de la producción nerudiana son tan poco convincentes como las páginas que comenta.

Todos tenemos una ordenación particular de la obra, muchas veces inabarcable, de Neruda, pero al final casi todos coincidimos en lo fundamental. Neruda no engañó a nadie, amó y defendió cada uno de sus libros, aunque en muchos de ellos se desdijera de algunas posturas que fue revisando a medida que la historia con minúscula y la Historia con mayúscula le iban quitando la razón.

¿Qué son, si no, *Memorial de Isla Negra*, *Las manos del día* (1968) o *Fin de mundo*?

EL DEBATE PERMANENTE ENTRE LOS DOS O LOS MUCHOS NERUDAS

Pero está claro que las oscilaciones de Neruda entre la pureza vanguardista y la poesía cívica siguen siendo motivo de cuestionamiento permanente y que las incursiones del poeta chileno en esa última literatura social le han ocasionado deslealtades críticas algo injustas. Todo lo que hemos leído a lo largo de 2004, año de celebración del aniversario del nacimiento de Neruda vuelve, de forma directa o indirecta, sobre esa dimensión de la personalidad y de la obra del poeta chileno, aunque los afectos y los desafectos críticos de otros tiempos parecen ir confluyendo en el reconocimiento respetuoso de un Neruda que se sitúa por encima de tales litigios y banderías.

Quizá, en este sentido, valga la pena traer a la memoria una discrepancia histórica entre dos grandes estudiosos de Neruda y de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Entre el Emir Rodríguez Monegal autor de *Neruda: el viajero inmóvil* (1.ª ed.: 1966; 2.ª ed. revisada y ampliada: 1977) y el Guillermo Sucre autor de un

⁷ José Miguel OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 376.



libro imprescindible como *La máscara, la transparencia* (1.^a ed.: 1975; 2.^a ed. corregida y aumentada: 1985). Y aquí las precisiones bibliográficas tienen una relevancia especial. Nos explicamos.

Apenas unos meses después de publicarse la primera versión del libro aludido del poeta y ensayista venezolano Guillermo Sucre, aparece una reseña generosa e inteligente de Emir Rodríguez Monegal en la revista mexicana *Plural*. En las páginas 58 y 59 del número cincuenta y cuatro de marzo de 1976, Rodríguez Monegal saluda la lectura crítica que Sucre ha llevado a cabo de la poesía más sobresaliente de la América común y, en ese sentido, coloca el trabajo del venezolano al lado del de Saúl Yurkievich, de Julio Ortega o de Ramón Xirau, en cuanto a diálogo y examen de la lírica del siglo.

Por otra parte, las concepciones hermenéuticas de Monegal y Sucre coincidían en lo primordial: «El crítico es un lector, y como tal: un escritor (reescritor) del texto leído».

Todo muy bien para reseñador y reseñado hasta que Rodríguez Monegal le pregunta a Sucre por la ausencia en su libro de un autor que para el crítico uruguayo había significado tanto —*El viajero inmóvil* consta de 487 apretadas páginas—.

Lo que Rodríguez Monegal le recrimina a Sucre es la escasa atención que le presta a una obra tan inesquivable, a la hora de estudiar la poesía hispanoamericana del siglo xx, como es la de Neruda. Y, como prueba de esa ausencia difícil de justificar, Monegal reproduce un fragmento del Prefacio de *La máscara, la transparencia* que vale la pena que recordemos. Dice allí Sucre:

Bien sé que entre las obras ausentes hay muchas que ya son capitales en nuestra poesía, y otras que muy probablemente llegarán a serlo. Entre las primeras, y cuya ausencia el lector notará de inmediato, está la de Pablo Neruda. Quiero aclarar que no se trata, por supuesto, de ninguna exclusión. En una futura reedición de este libro, su obra ocupará el sitio que inicialmente ideé para ella en el capítulo segundo [donde figuraban Huidobro, Vallejo, Borges, Lezama Lima, Octavio Paz y Roberto Juarroz]. Sitio doblemente polémico, prefiero advertir desde ahora; por lo que esa obra encierra y significa, también por lo que uno piensa de ella. La obra de Neruda ha sido uno de los grandes y monumentales soliloquios de nuestra poesía; quizá falte verla en diálogo con otras. Diré, sin embargo, que personalmente lamento más el no haber podido hablar de otros poetas menos conocidos y aun marginados a causa de su propia lucidez; algunos de ellos pertenecen a las nuevas generaciones⁸.

El argumento de Sucre en parte lo acepta Monegal: no se trataba de una exclusión, se trataba de una ausencia que sería corregida en una próxima entrega. Pero el reseñador no se queda satisfecho con ese simple reproche y le recuerda a Sucre con meticulosidad que en *La máscara, la transparencia* hay al menos veintiún pasajes en que

⁸ Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 13.

sin nombrar a Neruda, Sucre hace dialogar sus textos con los de otros poetas, y no menos de diecisiete lugares en que Neruda no sólo es mencionado sino discutido.

Entre estos últimos lugares, Monegal distingue el correspondiente a las páginas 387 y 388 del libro de Sucre, por lo demás el pasaje donde el ensayista venezolano termina despachando sin muchas contemplaciones la importancia de Neruda en el contexto de la poesía hispanoamericana del siglo XX.

Según Sucre, la experiencia del tiempo en Pablo Neruda está cerca de la de César Vallejo, tanto la fugacidad como la historia son comunes en la obra de uno y otro. Pero se dan diferencias a pesar de todo. Dice Sucre que aunque Neruda también es un «ensimismado» hasta que publica su primera *Residencia*, su poesía brota a borbotones, como los sueños, pero ese flujo incesante no detiene el tiempo: «intensifica su paso disolvente, destructor». En esta primera época de la producción nerudiana todo lo hegemoniza la destrucción y el vértigo del caos, ni siquiera se confía en la memoria para rescatar y salvar lo perdido. La historia no existe por ahora. Ni la historia apocalíptica del fascismo emergente ni la enajenación existencialista, ni la historia ordenadora y creativa de *Canto General*, y especialmente de poemas como «Alturas de Macchu Picchu».

Sin embargo, la historia en manos de Neruda presenta ciertas contradicciones, según la lectura de Sucre. En un primer momento se hace un uso de ella dogmático y maniqueo. Con posterioridad se vuelve autocrítica y hasta se reconocen errores.

En ese tercer Neruda, Sucre advierte que «la historia dejó de ser para él un absoluto, la posibilidad de una verdadera utopía revolucionaria, como en Vallejo, y aceptó, no sin cierto pragmatismo y cálculo estratégico, su relatividad: no la revolución, sino, más precavidamente, la evolución»⁹.

Lo que le resulta paradójico a Sucre en Neruda es que siendo un poeta que se deseaba profético, estuvo siempre ausente de los acontecimientos: «Veía y no veía, como él mismo llegó a decir. Pero lo que vio no siempre lo expresó con lucidez crítica y lo que no vio lo condujo a las visiones más aberrantes»¹⁰.

En esas dos páginas del libro de Sucre apreciadas por Rodríguez Monegal, el ensayista venezolano también destaca la experiencia de Neruda con la materia —una de las tesis que desarrollará Alain Sicard en un libro posterior: *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (1981)—.

Para Sucre, Neruda practica siempre un inventario de esa materia, ya como naturaleza, el exotismo de su América profunda: la inmensa Patagonia, el paisaje mineral del norte de su país, el enigmático océano de las costas chilenas; ya como creación humana, los objetos de *Odas elementales*.

Se trata de levantar acta permanente, con los modelos del Victor Hugo de *La leyenda de los siglos*, o el Walt Whitman de *Hojas de hierba* muy cerca de su gabinete de trabajo. Con esa materia, que el poeta encuentra a su paso, va construyendo poco a poco su camino.

⁹ *Ibíd.*, p. 388.

¹⁰ *Ibíd.*

Pero, al margen de estas calas de Sucre en la enorme poesía de Pablo Neruda, lo que sirve de excusa al poeta y al ensayista venezolano para quitarse de encima la obra de Neruda, en su panorámica y exigente lectura de la lírica hispanoamericana del siglo XX, es un reparo a su personalidad que termina repercutiendo en su poesía: es decir, la imposibilidad que encuentra Sucre de leer la poesía de Neruda fuera del esclavizante contexto biográfico o político.

Y eso que para Sucre constituye un impedimento, pues él prefiere hablar de poesía y no de poetas, resulta para Monegal fácil de superar. El fuerte autobiografismo de Neruda es, para el crítico uruguayo, una simple máscara. «Al decir *yo*, Neruda proyecta una máscara que asume funciones poéticas: la autobiografía del poeta es ficción»¹¹.

Eso que le dice Rodríguez Monegal a Sucre en 1976 ya lo había argumentado en el último capítulo de su libro sobre *Neruda: el viajero inmóvil*. Dice allí Rodríguez Monegal sobre Neruda: «El poeta cambia, muda de piel, asume otra persona. Es cierto. Pero también el poeta persiste en sí mismo, gira sobre su inmóvil centro, se ratifica. Es claro. El poeta es uno y su sistema uno también»¹².

Por otra parte, ¿no coincide Seamus Heaney con Rodríguez Monegal cuando, para referirse a la poesía de Neruda, nos anticipa que los poetas son criaturas inventadas que firman con el nombre de uno u otro autor?

El mismo Neruda dedicó muchos versos a facilitarnos la clave de su desdoblamiento permanente, aunque críticos como Guillermo Sucre no vean en ello más que un ejercicio poco convincente de simplona autocrítica, o, acaso, de puro cinismo.

Desde luego no menos cinismo que el usado por Guillermo Sucre en lo que él mismo llama segunda edición corregida y aumentada de su libro tan citado, *La máscara, la transparencia*, edición aparecida, como ya dijimos, en 1985.

Diez años después de haberse disculpado en un prefacio por la ausencia de Pablo Neruda en sus páginas con el tratamiento debido, vuelve a insistir en el mismo texto y en los mismos argumentos de lo que ya era a todas luces una exclusión sin más, y no contento aún con esa evidencia, en una «Nota a esta edición» —a la de 1985, claro está—, vuelve a referirse indirectamente al hueco de Neruda en su obra con estas palabras: «Es verdad que aún me queda por llenar un gran vacío —al que me referí en el prefacio de 1974—. Pero lo cierto es que esta edición no es una simple reimpresión»¹³.

Las improvisadas promesas hechas en la primera edición de *La máscara, la transparencia* quedaban convertidas en eternas promesas, y la obra de Neruda, al menos programáticamente, quedaba fuera del diálogo efectivo de lo que se entendía como núcleo germinativo de la verdadera tradición poética hispanoamericana, con Darío y el modernismo al principio y las voces posteriores de Huidobro, Vallejo, Borges, Lezama Lima y Octavio Paz en fluida conversación con las generaciones que los suceden.

¹¹ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, «Un lector de poesía», *Plural*, México, núm. 54, marzo de 1976, p. 59.

¹² Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, nueva versión ampliada, pp. 465-466.

¹³ Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia*, México, FCE, 1985, p. 7.

No obstante esa insistencia de Sucre por deshacerse de Neruda debido al autobiografismo que impregna toda su obra, nosotros creemos que vale la pena rastrear en algunos títulos del Nobel chileno para enlazar con las apreciaciones de Rodríguez Monegal y el mismo Seamus Heaney en cuanto a considerar la voz de Neruda dentro de la poesía de América Latina como una autobiografía llena de fantasía, como tarea de varios personajes que firman con el nombre de un solo autor.

LAS PERSONAS DEL VERBO

Al fin y al cabo, siempre se ha dicho que de cada uno de nosotros existen al menos tres versiones: la que nosotros creemos que es la verdadera, la que los otros consideran verdadera y la que somos en la realidad. ¿Por qué no iba a ser así con la todavía más compleja personalidad de Pablo Neruda, quien a sus dieciséis años ya adopta el seudónimo literario de *Pablo Neruda* en lugar de su Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, y que a lo largo de su vida echa mano de otros apelativos como *Sacha Yegulev*, *Lorenzo Rivas*, o el *Capitán* de sus versos amorosos, para camuflar su identidad?

Ésas son las personas del Verbo llamado Neruda. Muchas personas en un solo autor que firma además con un nombre adquirido y no con el del registro civil ni el de la pila de bautismo. Una vocación temprana, tempranísima, por el enmascaramiento. Por la búsqueda de muchos otros que remiten siempre a él mismo.

Por eso nos parece tan relevante un capítulo de la obra de Emir Rodríguez Monegal sobre Neruda y sus dobles. Se trata del capítulo intitulado «Las personas del poeta»¹⁴. Para Monegal, «Hay un Neruda en la superficie; otro, u otros, que se multiplican en insondable abismo». El muchacho tímido de Temuco que escribe versos en contra de la opinión paterna, no sólo empezó haciendo poesía, también construyó un poeta, un personaje que llamó Pablo Neruda, ese nombre literario que el 28 de diciembre de 1946, ocho años después de la muerte de su padre, se convierte en nombre legal merced a una sentencia judicial que cierra el ya viejo proceso.

Monegal compara el caso de Neruda con el de Goethe, que «hablaba de sí mismo como podría haberlo hecho su biógrafo», con un distanciamiento y una autorreverencia ceremoniosa, algo que el mismo Neruda nunca eludió.

En *Confieso que he vivido* escribe «la inclinación profunda del hombre es la poesía y de ella salió la liturgia, los salmos, y también el contenido de las religiones. El poeta se atrevió con los fenómenos de la naturaleza y en las primeras edades se tituló sacerdote para preservar su vocación. De ahí que, en la época moderna, el poeta, para defender su poesía, tome la investidura que le dan la calle y las masas. El poeta civil de hoy sigue siendo el del más antiguo sacerdocio. Antes pactó con las tinieblas y ahora debe interpretar la luz»¹⁵.

¹⁴ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, ya cit., pp. 17-25.

¹⁵ Pablo NERUDA, *Obras completas v*, ya citadas, 2002, p. 693.



Según Monegal, cada libro importante, cada etapa definitiva, de la trayectoria poética de Neruda produce no sólo *poesía* sino también una *persona*. Por el camino de la subjetividad de cada una de esas *personas*, el poeta crea su objetividad. Esos personajes que escriben en nombre de Neruda son también otra forma de poetizar desde perspectivas y dimensiones distintas, a veces muy opuestas. La persona, la máscara, como todos sabemos, en griego, se vuelve un artificio poético. Sus máscaras, sus personas, son otras tantas formas de prodigarse en la creación. Y por ello Monegal enumera las más destacadas apariciones de ese Neruda ubicuo y parlante siempre:

En el curso de su larga carrera, Neruda ha proyectado poéticamente varias personas visibles: el muchacho perdido entre los ponientes de la gran ciudad hostil de su primer libro, *Crepusculario*; el hondero entusiasta, embriagado por la contemplación del espacio infinito y (sobre todo) por el espacio poético que crea con sus versos Sabat Ercasty (uno de sus primeros modelos estéticos); el nuevo Bécquer, americano, que enseñará a varias generaciones el arte melancólico y desesperado del amor adolescente; el poeta desatado e inconexo de *Tentativa del hombre infinito*, tan inadvertido que hasta Amado Alonso omitió considerarlo; el sonambúlico (sic) espectador despavorido de un mundo en permanente proceso de desintegración que documenta *Residencia en la tierra*; el testigo que ha visto la sangre por las calles y crea una poesía deliberadamente impura para transmitir el estupor y la esperanza de *España en el corazón*; el narrador que se levanta desde la arena nutricia y el océano para cantar la gloria y la miseria de la América hispánica en el *Canto General*; el satisfecho y enamorado viajero del mundo que ordena sus deberes poéticos en *Las uvas y el viento*; el amante secreto que inventa, o segrega, otro poeta anónimo para cantar *Los versos del capitán*; el poeta popular que pulsa la guitarra de los pobres para entonar sucesivas y alfabéticas *Odas elementales*; el hombre que llegado del otoño conversa coloquialmente sobre las reglas y los deberes, los ritos de la vida y de la muerte, sobre sí mismo y sobre la mujer amada, en ese libro de estupenda libertad que se llama *Estravagario*; el contemplativo poeta que inclina cada vez más su mirada sobre sus propias vidas y libera en él las poderosas fuerzas del recuerdo en el libro autobiográfico con que culmina su poesía¹⁶.

No cabe mejor ordenación de la obra de Neruda que esta que ensaya Monegal desde su camerino de disfraces sucesivos. Pero no valen todos los atuendos por igual. Ahí es donde hay que operar para sacar nuestras propias conclusiones con respecto a las metamorfosis del Neruda original. Monegal salva también su honor crítico: «De todas esas máscaras, esas *personas*, sólo algunas son poéticamente viables (hay otras más fugaces e inmaduras que pueden pasarse por alto en una consideración general); pero en las mejores se produce una conjunción admirable de necesidad de expresarse y felicidad expresiva»¹⁷.

Mediante esta fórmula puesta en práctica por Rodríguez Monegal se facilitan todos los acercamientos críticos dispuestos a saltar por encima de la insistente dicotomía que se ha aplicado a la producción nerudiana, y queda libre el camino

¹⁶ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, ya cit., p. 22.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 23.

para encontrar con mayor perspectiva y concreción la «unidad profunda del universo del poeta» de la que habla Alain Sicard en un ensayo reciente¹⁸.

SIN NERUDA NO HAY POESÍA MODERNA

Porque una cosa es cierta, sin Neruda no habría poesía moderna en Hispanoamérica. Acaba de afirmarlo Carlos Fuentes en su particular balance de la contribución del poeta chileno a las letras del continente común. Y Fuentes va más lejos y llega a aceptar que las novelas de su generación de los años sesenta se escribieron todas bajo el signo de Neruda porque el autor de *Canto General* les enseñó a todos ellos a prestarle voz actual a los silencios de la historia. «Neruda nos dijo a todos: si no salvamos nuestro pasado y lo hacemos vivir en el presente, no tendremos futuro alguno»¹⁹. Así también se había expresado años antes uno de los más sagaces conocedores de la obra de Neruda, Enrico Mario Santí, en el prólogo que redacta para la edición de las *Obras completas* de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores: «De pocos escritores se puede decir que la historia de la literatura no sería la misma sin su obra. Tal es el caso de Pablo Neruda... Descontando conocidas excepciones, la obra de Neruda mantiene una alta calidad lírica que ha influido en no pocos poetas en el mundo, y hasta en la manera en que se percibe la figura del poeta y la función de la poesía en nuestra actualidad»²⁰.

La generosidad de la que ha sido objeto Neruda a lo largo de todo este año de su centenario no es el resultado de la simple novelería internacional. Su obra está instalada en la tradición literaria y sin ella es imposible interpretar lo sucedido en el siglo XX, ya sea en la literatura en lengua española ya sea en el resto de las muchas literaturas del mundo.

Por mucho que algunos agazapados hayan seguido refiriéndose con mezquindad al poeta Neruda como el poeta estalinista, e inculpándolo de publicitar el horror de la otra parte del muro de Berlín en una época tan conflictiva, los años van colocando a cada uno en su sitio y el mismo Neruda se ocupó en vida de mirar hacia atrás y de corregir pasos dados en momentos que tendríamos que volver a vivir para saber de verdad qué hubiéramos hecho nosotros, qué hubiéramos escrito; del mismo Stalin, en aquellos momentos en que fue capaz de derrotar cerca del Volga a los ejércitos de Hitler, cuando Europa toda parecía plegada a aceptar sin remedio la barbarie nazi.

No caben reduccionismos de la figura de Pablo Neruda. Fue el poeta que se equivocó y que acertó, pero prevalece su voz y una manera de ir por la literatura que lo singulariza sin ningún género de dudas. La severidad que emplean algunos con Neruda acaso se deba a que él siempre quiso ser un profeta y a los profetas no se les

¹⁸ Alain SICARD, «Pablo Neruda: divagaciones y regresos», en la revista *América sin nombre*, Universidad de Alicante, núm. 1, diciembre de 1999, p. 75.

¹⁹ Carlos FUENTES, «Tres encuentros con el Rey Midas», *El País*, Madrid, 11 de julio de 2004, p. 6.

²⁰ Enrico Mario SANTÍ, «Prólogo» a Pablo NERUDA, *Obras completas 1*, ya citadas, p. 81.

permite equivocarse y casi menos excusarse. Y Neruda cometió ese error porque su sensibilidad y su honradez no lo dejaban permanecer en silencio.

BALANCE EN ISLA NEGRA

El libro v de *Memorial de Isla Negra* contiene incontables claves para percibir que el viejo profeta de tantos absolutos se ha entregado a la humildad de su reflexión. Ya no es la autocrítica formal y casi militante de su poema antiestalinista de su libro *Elegía* (1971-1972):

Luego, adentro de Stalin,
entraron a vivir Dios y el Demonio,
se instalaron en su alma.
Aquel sagaz, tranquilo georgiano,
conocedor del vino y muchas cosas,
aquel capitán claro de su pueblo
aceptó la mudanza:
llegó Dios con un oscuro espejo
y él retocó su imagen cada día
hasta que aquel cristal se adelgazó
y se llenaron de miedo sus ojos.
Luego llegó el Demonio y una soga
le dio, látigo y cuerda.
La tierra se llenó con sus castigos,
cada jardín tenía un ahorcado.

Ya no es el *mea culpa* del hombre de partido, sino la ruptura de toda una concepción del mundo y del oficio del poeta, lo que encontramos en el último apartado de su *Memorial*. El poeta de las máscaras ya se desea invisible:

Alguna vez ser invisible,
hablar sin palabras, oír
sólo ciertas gotas de lluvia,
sólo el vuelo de cierta sombra.

Su fe en la razón se desmorona:

Tal vez tenemos tiempo aún
Para ser y ser justos.
De una manera transitoria
ayer se murió la verdad.

Todo su andamiaje intelectual hace aguas:

No puedo más con la razón al hombro.

El profeta desaparece:



No soy rector de nada, no dirijo,
y por eso atesoro
las equivocaciones de mi canto.

La severidad crítica que muchas veces se emplea con Neruda proviene, por las razones expuestas, de esa caída en abismo desde una tan alta manera de entender la escritura poética hacia la necesidad del silencio y la misma desaparición física.

Memorial de Isla Negra es el balance más sincero del desengaño del poeta ante una «humanidad que pierde el rumbo» y a la que ya es casi imposible ponerle palabras. La locuacidad torrencial de entonces se torna recato.

Neruda decía en 1949, cuando iniciaba su exilio de Chile a través de Los Andes, que renunciaba a su amor a las plantas y los árboles porque lo central era el hombre. El Neruda de *Memorial* confiesa ya sus dudas con respecto a ese hombre que él tanto luchó por construir de nuevo, como un demiurgo formidable armado de palabras mágicas. El trayecto había sido muy largo y los acontecimientos de su itinerario excesivamente complejos, fueron complejos y dramáticos hasta doce días antes de su muerte.

Al ilusionista se le acababan las máscaras, la tristeza estaba detrás de la pintura bufada del payaso. Se trataba de hacer cuentas y de extraer resultados.

Los poemas de *Isla Negra* se escriben al descubierto, cara a cara con sus lectores. Neruda, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, está delante de nosotros y nos mira frente a frente. Acaso ésa fue la última y la más significativa de sus máscaras.

En el prólogo que el escritor italiano Antonio Tabucchi escribió para la novela del también escritor y diplomático mexicano Sergio Pitou, *Tríptico del carnaval* (en la edición del Círculo de Lectores), leemos lo siguiente: «Tal vez no seamos lo que somos, sino lo que la vida nos obliga a ser. O aquello que *deseamos ser*. La literatura lo ha intuido desde siempre».

¿No es el caso de Neruda un ejemplo de lo que nos plantea Tabucchi?

Quizá de la última etapa de la producción poética de Neruda, considerada por José Miguel Oviedo como de madurez y al fin y al cabo de ocaso de un itinerario y de un lenguaje, de epílogo y de colofón de su obra anterior, conviene distinguir una obsesión del poeta: la de intentar comprender el intenso siglo vivido, la de seguir buscando palabras que acierten en la interpretación de lo sucedido.

En *Fin de mundo*, esa obsesión casi se vuelve patológica:

(Yo soy el cronista irritado
que no escucha la serenata
porque tiene que hacer las cuentas
del siglo verde y su verdura,
del siglo nocturno y su sombra,
del siglo de color de sangre.)

Más adelante en un poema intitulado precisamente «Tristísimo siglo»:

El siglo de los desterrados,
el libro de los desterrados,
el siglo pardo, el libro negro,
esto es lo que debo dejar



escrito y abierto en el libro,
desenterrándolo del siglo
y desangrándolo en el libro.

O en otro poema, «Libro»:

Por qué tantas cosas pasaron
y por qué no pasaron otras?

O en «Vivir cien años»:

Yo tantas preguntas me hice
que me fui a vivir a la orilla
del mar heroico y simultáneo
y tiré al agua las respuestas
para no pelearme con nadie,
hasta que ya no pregunté
y de todo un siglo de muerte
me pongo a escuchar lo que dice
el mar que no me dice nada.

De esa derivación hacia el escepticismo confesado surgirán todavía algunas páginas posteriores que vale la pena consultar. Me refiero, en especial, a un libro póstumo cuyo título constituye casi un epitafio creador: *Libro de las preguntas*, editado por primera vez en Buenos Aires cuatro meses después de la muerte de Neruda.

En una de las autorreflexiones que se formula el poeta ya algo extenuado, dispuesta en dísticos eneasílabos blancos, acaso se encuentre la cifra de su itinerario:

Puedo preguntar a mi libro
si es verdad que yo lo escribí?

Hay dudas que dicen más que las certezas. Neruda sigue mereciendo ser leído porque nos legó una de las conjeturas más lúcidas sobre el mundo que le tocó vivir, desde el uso libre y privilegiado de la palabra y desde la palabra empleada para menesteres no demasiado poéticos. Lo suyo fue una empresa llena de altibajos, pero nadie le podrá negar que la tradición poética dio un salto con su contribución.

Decía el poeta ruso Evgueni Evtuchenko, a quien Neruda le dedica un texto de su libro *Elegía*, que la «poesía es la educación de la delicadeza en la percepción del mundo. Esta delicadeza es imposible sin ideales. Pero el siglo XX es un asesino de sus propios ideales, es un devorador de sus propios idealistas»²¹.

Si Evtuchenko hubiera querido definir a su amigo chileno Pablo Neruda no hubiera encontrado palabras más exactas para darnos su perfil definitivo.

²¹ Evgueni EVTUCHENKO, «Elogio de la poesía», *El País, Libros*, Madrid, 12 de septiembre de 1992, p. 16.

