EL ULTIMO NERUDA *

No nos parece arriesgado afirmar que el último Neruda comienza en *Estravagario* (1958). Cuatro líneas consecutivas marcan su etapa anterior: *a)* la erótica, *b)* la existencial, *c)* la político-social y *d) la del* redescubrimiento jubiloso del mundo. Las señaladas como *c)* y *d)* le habían llevado a una postura vital absolutamente comprometida. Neruda, después del *Tercer libro de las odas,* se hallaba instalado en la tesis, que propugnaba como definitiva, de la poesía como servicio. Su drama, desazonante para él, fecundo para todos, consistirá en adelante en la imposibilidad de mantener tan rígido principio.

Estravagario es, ante todo, una obra de reflexión. El poeta, vuelto hacia los demás, arrastrado por su propio entusiasmo en esa ansia febril de rebautizar y definir, parece haberse fatigado. Cede la tensión entusiasta. Neruda, por primera vez, ruega que se le permita regresar al mundo de su intimidad: «Ahora me dejen tranquilo./ Ahora se acostumbren sin mí». El poema al que estos versos pertenecen es un hito fundamental en la obra del chileno, porque representa la aceptación de la poesía «impura» como única legítima, tal como él mismo lo había proclamado por los años treinta (1).

Por eso *Estravagario* es un libro mucho más misceláneo que los anteriores en cuanto a actitudes. Entendemos que Neruda sigue creyendo en las mismas cosas, pero su alegría, conquistada en las dos etapas inmediatamente anteriores, se ha hecho mayor de edad y está dejando paso a una inevitable melancolía. No volverá ya hacia atrás, pero su optimismo de neófito quedará transformado en la satisfacción del poeta que, sin perder su fe en la función social de la poesía, sabe que ninguna forma de triunfalismo es lícita, toda vez que el poeta,

---

* Este trabajo fue presentado como ponencia al XVI Congreso de Literatura Iberoamericana celebrado en la Michigan State University (East Lansing, EE.UU.), del 26 al 31 de agosto del año pasado, apenas un mes antes de la muerte del poeta. Al publicarlo no se ha estimado necesario introducir ningún cambio en su texto, hecha esta aclaración.

(1) Véase «Sobre una poesía sin pureza», una de las cuatro «promesas» que sirvieron de respectivos prólogos a los cuatro números de la revista *Caballo verde para la poesía,* aparecidos entre octubre de 1935 y enero de 1936, en *Obras completas de Pablo Neruda.* Tercera edición Editorial Losada. Buenos Aires, 1968, vol. II, p. 1040.

nombre al fin, vive constreñido por inevitables limitaciones: «Regreso a mi casa más viejo / después de recorrer el mundo. / No le pregunto a nadie nada. / Pero sé cada día menos».

En *Estravagario* hay reflexión sobre el pasado, tal vez un poco de temor por las responsabilidades asumidas. Están ausentes las formas de poesía combativa y esa luminosidad descriptiva de las *Odas.* Hay, en cambio, cierto recogimiento y cierta desorientación. El poeta se siente elevado a la plenitud en su vida y en su creación, y se diría que su propia madurez le lleva a dudar de cuál es el camino a seguir.

Aquí se inicia en la poesía de Neruda una etapa que alcanza nuestros días, en la que lo predominante será la evocación y la recreación de experiencias y de temas. *Estravagario* es más que un alto en el camino, es libro comparable en buena medida a *Cantos de vida y esperanza,* de Darío. Libro de crisis, de revisión.

Neruda se revisa a sí mismo, preguntándose por el significado de su pasado: «¿Para qué me casé en Batavia? ... ¿qué anduve buscando en Toledo? / ... ¿por qué; por qué tantos caminos?» Y aparecen las entrañables sombras de la infancia: la Guillermina que despertó su amor de adolescente, y las maderas fragantes de Temuco que el poeta reclama en esa urgente «Carta para que me manden madera». Ese niño triste que hay en Neruda quiere agazaparse en el perdido paisaje original. Cuando nos habla de las ferreterías, cuyo olor no ha dejado de envolverle, tememos que vaya a repetir los desoladores itinerarios de *Residencia en la tierra.* Afortunadamente para él no es así. «Termina su libro el poeta —citamos sus palabras textuales— hablando de sus variadas transformaciones y confirmando su fe en la poesía».

A partir de aquí los libros de Neruda se hacen más complejos. Con excepción de *Cien sonetos de amor,* cuyo contenido no traiciona a su denominación, y «Canción de gesta», colección de poemas netamente políticos, la fértil oscilación entre el Yo y el Nosotros se producirá no en grandes rachas alternadas, sino dentro de cada título. Así *Navegaciones y regresos* (1959), que en alguna edición se subtitula «Cuarto libro de Odas», se inicia con un poema, «A mis obligaciones», en el que otra vez el poeta, como reaccionando contra sus indecisiones anteriores, se nos presenta obsesionado de su papel de conductor e iluminador de ajenas oscuridades: «A todos tengo que dar algo / cada semana y cada día / ... Mientras los demás se sumergen / en la pereza del amor / yo estoy limpiando mi campana, / mi corazón, mis herramientas. / Tengo rocío para todos». Neruda sigue observando el mundo, pero hay una sabia gravedad en su visión de las cosas ahora. No todo es hermoso como en los libros de odas

anteriores. En un puerto hay aguas sucias bajo el cielo «blindado», indiferente. Un viejo caballo acude dolorosamente a su memoria. Hay una campana rota y un mar ciego, hay un indio «entremuriéndose en las calles» sin deseo de erguirse. Claro que también comparece la guitarra de corazón sonoro, y el venerado Lenin, y las papas fritas que llenan el plato «con traje de marfil», y un perro amistoso, y un piano y Gómez de la Serna. Y está, desde luego Matilde Urrutia, eje definitivo de estabilidad en la vida del poeta.

Cien sonetos de amor (1959) trasluce la mala conciencia del escritor que siente estar incumpliendo sus deberes para con la sociedad y precisa justificarse: «Para todos los hombres pido paz y reinado, / pido tierra para el labrador sin ventura, / que nadie espere tregua de mi sangre y mi canto, / pero a tu amor no puedo renunciar sin morirme».

¿Y quién podría dejar de justificar al poeta porque hable apasionadamente de lo que mejor conoce, de sus sentimientos esenciales? «Antes que la peluca y la casaca / fueron los ríos...». También en Neruda, como en cualquier hombre, el amor fue antes que la política. ¿Cómo iba a silenciarlo él, fruto extremado del continente de la literatura barroca y vehemente, el mismo que encrespó la prosa humanista de un López de Gómara, cronista fascinado por un mundo que no conoció, el que hizo hervir la caridad exaltada de Las Casas y suscitó la carta desafiante del increíble Lope de Aguirre? Pero no nos dispersemos en exceso; el mismo, baste decir, que en nuestros días ha rechazado el objetivismo del *noveau roman* y, siendo el abanderado de la literatura social, el realismo socialista.

Estimado poeta, queremos decirle a Neruda a esta altura, de su obra. Canta en paz a tu amor, si es que el amor puede cantársele en paz. Te respaldan grandes luchadores: Quevedo y Unamuno, Echeverría y Martí. No traicionas a nadie por hacerlo. Traición sería, si acaso, que escamotearas en tu poesía lo que más te pertenece.

Fluyen pues, ante nosotros estos sonetos o, mejor, antisonetos como hubiera gustado llamarles Alfonsina Storni, y fluye en ellos un Neruda eterno, «viajero inmóvil», según la definición de Rodríguez Monegal (2), que acaba siempre por encontrarse consigo mismo en todas las esquinas de su obra: «Quiénes se amaron como nosotros? Busquemos / las antiguas cenizas del corazón quemado / y allí que caigan uno por uno nuestros besos / hasta que resucite la flor deshabitada».

En *Canción de gesta* (1960) vuelve Neruda por los fueros de la

(2) E. Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda.* Editorial Losada. Buenos Aires, 1966.

poesía netamente política, dedicada aquí a exaltar fundamentalmente la revolución cubana. Los poemas de este libro adolecen en su mayor parte de los defectos que lastraban a algunos de «España en el corazón» sin que ninguno de ellos alcance a los mejores de aquél. Es una poesía como hecha de encargo, muy apresurada, que se separa de la tónica del más genuino Neruda porque narra más que sugiere. Si, como ha recordado Juan Ferraté, «todo poema es simbólico» (3), el error de cualquier poeta será olvidar que lo designado en un poema es ello mismo más sus connotaciones, que pueden ser múltiples, o en otras palabras, que la verdadera poesía no niega la anécdota, pero la supera. Neruda cae en ese error. Destacamos como uno de los más logrados el poema número 15, a pesar del convencional indigenismo del poeta, que nos recuerda al de Olmedo en su oda «A la victoria de Junín».

En modo alguno tratamos de poner en entredicho a la poesía política. Darío, tantas veces tratado de escapista, la justificó muy bien en el prólogo a *Cantos de vida...* ¿Quién podrá discutir el derecho a cantar opinando, como diría Martí Fierro? Lo que se cuestiona es el prosaísmo al que el poeta se deja arrastrar en su evidente deseo de ser muy claro y no caer en las formas de la poesía burguesa. Inevitablemente hemos de recordar aquí al austero poeta de Solentiname, Ernesto Cardenal, triunfante en las dos vertientes de tal propósito sin menoscabo del aliento poético. Salvemos, sin embargo, en honor a la justicia otros poemas de *Canción de gesta:* «La Libertad», de gran vigor universalista, «Por Venezuela» y «Las aves del Caribe».

De aquí pasamos a *Las piedras de Chile* (1961), libro de emocionado reencuentro del poeta con su tierra y en el que Neruda da forma a un antiguo proyecto, según declara en el prólogo, en el que, por otra parte, justifica este nuevo alejamiento de la poesía social: «Deber de los poetas es cantar con sus pueblos y dar al hombre lo que es del hombre: sueños y amor, luz y noche, razón y desvarío. Pero no olvidemos las piedras. No olvidemos los tácitos castillos, los disfrazados, redondos regalos del planeta. El tema de la piedra en Neruda es antiguo. Recordemos cómo en el poema «Walking around», de la segunda *Residencia en la tierra,* el angustiado paseante, a quien rodean objetos producidos por un mundo repulsivo y hostil, afirma desear «un descanso de piedras o de lana». La piedra es, junto con la madera

(3) Juan Ferraté: *Dinámica de la poesía.* Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969, p. 89. Vale la pena anotar también esta excelente definición de Rafael de Balbín sobre la creación poética, modo de acceso relacional al ser, que actúa como «nexo de unidad de los elementos discernibles en cada ser, a la vez que lazo de incorporación de ellos a una órbita existencial asociativa y superior, que eleva estos elementos y los potencia sin alterarlos ni desintegrarlos». (R. de B.: Sobre la creación poética, en *Historia y estructura de la obra literaria,* de varios autores. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1971, p. 88).

un símbolo preferente de pureza, de autenticidad, y es término que irrumpe en el léxico nerudiano con asombrosa frecuencia a partir de las *Residencias* y no antes. (Solamente tres veces consta en *Veinte poemas de amor* y ninguna en *Crepusculario.)*

Las piedras que Neruda canta son las impresionantes formaciones rocosas de las costas chilenas en la región de Isla Negra, donde él estableció su morada, o mejor su entrañable refugio de viajero, a partir de 1939. Estas piedras, piezas relevantes de una loca geografía —recordemos a Subercaseaux (4)— le rodean, le buscan y se dejan buscar por el poeta, que ya las había hecho protagonistas de algunos de los poemas de «El gran océano» y «Alturas de Macchu Picchu» en el *Canto general.* Pensamos sobre todo en las siete metáforas del poema IX del grupo de Macchu Picchu, donde la piedra sustenta una poderosa anáfora.

Hay que leer *Las piedras de Chile* en la edición especial de la Editorial Losada para admirar las fotografías de Antonio Quintana que ilustran sus páginas y la verdaderamente extraordinaria de la cubierta hecha por la propia esposa del poeta, Matilde Urrutia.

Neruda busca adentrarse en esa materia invariable e incorruptible. Hay en este libro, por encima de lo anecdótico: la admiración por las prodigiosas formas, una investigación sobre lo esencial, un rechazo de la dispersión. Frente a la idea de que sólo lo fugitivo permanece y dura, profusamente recalcada en los dos primeros libros nerudianos, prevalece aquí la ansiedad por descubrir lo que permanece y dura sin ser fugaz. En la piedra reconoce el poeta al hombre mismo como arquetipo eterno, inmutable. Si Rubén Darío envidiaba a la piedra por su incapacidad para sentir, Neruda encontrará el mayor alivio en identificarse con ella, porque la piedra para él es no ya lo que no siente, sino lo que no muere.

En esta indagación están envueltos el Yo y el Nosotros, pero es el Yo quien actúa como sujeto activo, y Neruda ha de excusarse otra vez por su egolatría: «De la verdad fui solidario: / de instaurar luz en la tierra. / Quise ser común como el pan: / la lucha no me encontró ausente. Pero aquí estoy con lo que amé, con la soledad que perdí: / junto a esta piedra no reposo. / Trabaja el mar en mi silencio».

Subrayemos de paso el apego hacia el formalismo que el verso de Neruda viene mostrando. Su habitual indiferencia por la rima no afecta para nada a su gusto por el ritmo. Cierto que, como ha señalado

(4) Benjamín Subercaseaux: *Chile o una loca geografía.* Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1961.

José Olivio Jiménez (5) la rebeldía contra la música se atenúa pronto en el posvanguardismo, pero en el caso de Neruda nunca hubo una verdadera ruptura con ella. No debe extrañarnos que en *Las piedras de Chile* aparezca un poema —«Piedras para María»— de estructura muy similar a la de la silva clásica si consideramos que en plena etapa superrealista (6), en la segunda *Residencia,* utilizó nada menos que la misma estrofa sáfico-adónica del anacreóntico Esteban de Villegas en el conmovido mensaje «Alberto Rojas Jiménez viene volando». Y es que el ritmo en Neruda es «lo natural y no lo perseguido». Empleamos estas palabras de Gabriela Mistral en su defensa de la espontaneidad como circunstancia legítimamente de la rima (7).

Reanudando nuestra marcha, anotamos cómo la poesía de Neruda va tendiendo más a la vaguedad, que es una forma de densidad. En contraste con una observación anterior, apreciamos en ella su valor sugerente, referencial, incluso en los momentos en que se centra más en lo episódico. Así en *Cantos ceremoniales* (1961), donde la evocación de Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar, le lleva a insistir en la recreación del paisaje americano que le alucina en la desértica costa peruana. Y surge de nuevo en estas páginas el tema de España y se avivan las memorias de la guerra civil. Pero, a pesar de algún momento en que el improperio parece querer recuperar antiguos fueros, todo está tamizado por la reflexión y diríamos que también por la tristeza. Un terremoto en Chile, Lautréamont en París, el mar de nuevo, inesperada traída a escena de unos muertos. Entre lo que crea y lo que recrea, Neruda ha cantado un mundo impreciso y exacto, desvanecido y fulgurante, en el que se ensimisma y reaparece tantas veces como sea posible imaginar.

Tal ocurre en *Plenos poderes* (1962). Aquí, después de insistir por enésima vez en su propósito de no olvidar nunca el papel mesiánico del poeta («Así por el destino conducido / debo sin tregua oír y conservar / el lamento marino en mi conciencia / ... para que donde esté el encarcelado, / donde sufra el castigo del otoño, / yo esté presente con una ola errante, / ... y así por mí la libertad y el mar / responderán el corazón oscuro»), Neruda nos declara nuevamente su pasión por la palabra. Volvemos a Rubén recordando el final de *Prosas profanas:* «Y no encuentro sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye». Evocamos a Vallejo: «¡Y si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra!» ¿Existe acaso esa

(5) José Olivio Jiménez: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970.* Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 20.

(6) No es cuestión de entrar ahora a precisar el alcance del superrealismo en la obra de Neruda. Sabido es que nunca llegó a ser un superrealista puro.

(7) Gabriela Mistral: *Tala* («Notas»). Editorial Losada. Buenos Aires, 1957, p. 155.

frustración o ese temor en Neruda? No. Lo que sus versos reflejan es la delectación en esa prodigiosa materia fónica, capaz como ninguna otra de poner en pie mundos y vidas: «Yo tomo la palabra y la recorro / como si fuera sólo forma humana. / Me embelesan sus líneas y navego / en cada resonancia del idioma: / pronuncio y soy... / ... Dan cristal al cristal, sangre a la sangre / y dan vida a la vida las palabras». Los actuales cuestionadores (discúlpese el término) del lenguaje no encontrarán a Neruda entre sus filas.

El gran barroco prosigue su camino de nostalgia y búsqueda «de aquel olor de la maderería». Lo que el chileno parece haber descubierto hace tiempo es, en suma, que el universo es una unidad donde todas las cosas y todos los seres se interrelacionan. Por eso en *Plenos poderes* el simple cardo, que no fue inventariado en las *Odas,* recibe el mismo atento tratamiento que la imagen —esta vez triste— de la ciudad de Valparaíso o las gentes que circulan por el poema «El pueblo».

Memorial de Isla Negra (1964) es el título general de una obra compuesta por los siguientes libros: 1) «Donde nace la lluvia», 2) «La luna en el laberinto», 3) «El fuego cruel», 4) «El cazador de raíces», 5) «Sonata crítica». Es arduo a esta altura de la obra nerudiana, fundamentada en ejes paralelos y horizontales, destacar las características esenciales de cada libro. «Donde nace la lluvia» es el que mejor puede definirse en este grupo. Desborda en él la evocación intensificada de los días de la infancia en la lluviosa Temuco. Esta búsqueda de refugio en la niñez y en la adolescencia, tan reiterada en toda la producción de Neruda, se centra aquí en forma compacta.

El poeta, dueño de lo que él mismo ha llamado «las posibilidades sensoriales del recuerdo» (8), necesita decirnos muchas veces cómo son esos lugares donde se desarrolló la primera etapa de su vida: «Parral se llama el sitio / del que nació / en invierno / ... Y de allí soy yo, de aquel / Parral de tierra temblorosa, / tierra cargada de uvas / que nacieron / desde mi madre muerta». Así dice el primer poema del libro, y a partir de aquí se va recreando el asentamiento de la familia en la ciudad lluviosa y maderera, la imagen de la madrastra —la mamadre— y del padre perforando el aire mojado con el pitido de la locomotra de su tren lastrero, el colegio, el primer conocimiento del amor, la llegada de la poesía como una quemadura.

Este reencuentro, que excede a lo proustiano, con el tiempo perdido se ramifica en muchas vías y de él forman parte los temas abstractos («La condición humana», «La injusticia», «Las supersticiones»).

(8) Véase Antonio Colinas: Entrevista con Pablo Neruda, en *Revista de Occidente,* junio 1972, núm. 111.

Al final Neruda nos sitúa en la pensión de la calle Maruri de Santiago en los días de *Crepusculario:* «Soy prisionero con la puerta abierta, / con el mundo abierto, / soy estudiante perdido en el crepúsculo, / y subo hasta la sopa de fideos / y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente».

Aunque Neruda vaya sumergiéndose cada vez más en una buscada atmósfera de vaguedad, como ya hemos dicho, usando esa propiedad mágica del lenguaje que es la ambigüedad, no podrá nunca prescindir de matizar las situaciones de indeterminación con alusiones a lo concreto. Sin llegar nunca a los atrevimientos sencillistas de un Vallejo, manejará eventualmente con indudable eficacia elementos vulgares, diáfanamente encajados en el contexto poético que los asume.

«La luna en el laberinto» se refiere a experiencias más indefinidas y mezcladas. Después de haber hecho recuento de las cosas del mundo, necesita enumerar sus propias vivencias cada vez de manera más insistente. Y sigue rastreando las claves de su propia existencia en lo lejano. «La canción de la fiesta», poema con el que obtuvo el primer premio en el concurso de la Federación de estudiantes de Chile en 1921 y que se resistió a reeditar durante mucho tiempo, aparece evocado aquí lo mismo que los *Veinte poemas de amor.* El poeta recrea y revive las circunstancias que le impulsaron a escribirlos. Son los hombres del hombre —recordando el título de la novela de Eduardo Barrios— los que bullen en el Neruda de hoy, exigiendo más que pidiendo la palabra en el momento más inesperado: París, Singapur, Rangún, Ceylán, son etapas de la vida del poeta que resurgen en el rememorar de «La luna en el laberinto». «El fuego cruel» trae una vez más a España al primer plano. La guerra civil se evoca con no menor ardimiento que en «España en el corazón», pero sin improperios. El poema «¡Ay! mi ciudad perdida» es un verdadero remanso en el que se nos hace recorrer el Madrid de los años treinta, sentido por Neruda como experto catador de lo sustancial. Los siguientes se refieren a los tiempos que vinieron después en Chile, y el poeta se exalta despertando memorias de luchas y revoluciones en América. Pero de repente una figura femenina, Josie Bilss, que entra en la vida de Neruda en la etapa de Birmania, interrumpe estos versos militantes con su extraña imagen oriental. El mar, la nieve, la luz y, para terminar, una lírica evocación de Praga relacionada con un momento de exilio del poeta.

Después de esto todavía Neruda se permite llamar al libro siguiente «El cazador de raíces», como si asumiera por primera vez este papel. Pero «de hecho, un nuevo poema es siempre el primero», y Neru-

da hace buenas estas palabras de René Menard (9) al iniciar con emoción intacta cada vuelta al ayer. «El cazador de raíces» es una nueva entrada a la madera y al paisaje. Y todo sigue siendo real y abstracto. Hasta Delia del Carril, su segunda esposa, puede ser ubicada aquí sin que su imagen perturbe nada en las circunstancias actuales de la vida del poeta. Delia del Carril será la «pasajera / suavísima, / hilo de acero y miel que ató mis manos / en los años sonoros», la que existe «no como enredadera / en el árbol», sino con su verdad. En este escudriñamiento, los seres y las cosas van cobrando más carácter de arquetipos a medida que el poeta va aceptando sin reservas su papel de testigo totalizador y su derecho a defender esa rara intimidad que en todo quiere estar presente.

«Sonata crítica» acumula nuevos bodegones, reflexiones y alegatos donde prevalece, y esto es importante, un escepticismo abiertamente declarado:

«¿Dónde está la verdad? Pero la llave / se extravió en un ejército de puertas / y allí está entre las otras, / sin hallar / nunca más su cerradura».

Quizá esto tenga algo que ver con la crisis en cierto aspecto del pensamiento político del poeta que el libro manifiesta. Nos referimos a su postura antistalinista. Neruda execra la memoria del dirigente soviético que vio repetida en centenares de estatuas estucadas con «aquellos pantalones impecables / que plancha el servilismo realista». Alude así a esa técnica en función de la cual Stalin debia ser representado, como recuerda Ernst Fischer «de tal forma que ninguna arruga convirtiera su traje ... en un producto terrenal» (10). Realismo socialista sublimado que en todo caso Neruda repudia en postura paradigmática en toda la literatura hispanoamericana de hoy.

Lo demás en «Sonata crítica» son las cosas habituales, los alimentos deleitosos, la glorificación de la lucha, como en el poema «Muerte a los subterráneos», etc.

Todavía le quedará tiempo a Neruda para un singular ejercicio poético en el que recuerda al Lugones de «Alas» en el *Libro de los paisajes,* al ofrecernos en *Arte de pájaros* (1966) un fino *divertimento* sobre tales criaturas. De este libro, cargado de imágenes versátiles, recogemos una sola muy significativa, la que nos presenta al poeta también como un ave en eterno ir y venir: «Por eso vuelo y me voy, / vuelo y no vuelo, pero canto: / soy el pájaro furioso / de la tempestad tranquila».

Una casa en la arena (1966) enlaza con *Las piedras de Chile.*

---

(9) René Ménard: *La experiencia poética,* Monte Avila Editores, Caracas, 1970, p. 24.

(10) Ernst Fischer: *El artista y su época,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, p. 112.

Acaso la única diferencia esté en el tono más subjetivo de este libro, *Una casa en la arena,* escrito ante la parcela concreta de su mar. No hay mucho de nuevo en estos versos y en estas prosas sazonadas de sal y yodo, con algún mascarón de proa y no poca melancolía, sin que falte la intermitente nota que deja a salvo la misión social de la poesía.

Más original, *Las manos del día* (1968) nos muestra al poeta preocupado ahora por haber actuado sólo desde la teoría: «Me declaro culpable de no haber / hecho con estas manos que me dieron / una escoba...», «siempre sentado y no hizo una silla...» que hubiera valido la pena repetir «hasta que esté sentado todo el mundo». «Y porque anduve tanto sin quebrar / los minerales ni cortar madera, / siento que no me pertenece el mundo». Es *Las manos del día* un libro de desasosiego.

Sobre *La Barcarola* (1969) ha dicho Neruda: «Yo escribí un libro grande con versos, lo llamé *La Barcarola,* y era como una cantinela»... «y así en este libro hay episodios que no sólo cantan, sino cuentan, porque antaño era así, la poesía cantaba y contaba, y yo soy así, de antaño, y no tengo remedio...» (11). «Antaño», «yo soy así», «no tengo remedio»: palabras particularmente significativas. A derecha e izquierda está cruzando la poesía en lengua castellana de nuestros días, la de los demás, hermética en gran parte y en gran parte desmitificadora. Neruda, a pesar de lo que en seguida indicaremos, la ignora como ignoró ciertas tentaciones de la vanguardia en la época de *Crepusculario.* El es ya incapaz de ir contra su destino manifiesto, y ahí está *La Barcarola* con sus formas líricas de ritmo magnificado en los versos de quince y más sílabas con aire a veces de «Marcha triunfal». Ahí está «Europa vestida de viejas violetas y torres de estirpe agobiada», y la patria «la tierra, mi tierra, mi barro, la luz sanguinaria del orto volcánico», y los frutos y el amor y las ciudades americanas aún no cantadas. Y la historia de Joaquín Murieta, que después ampliará, ¿y qué más? El yo, por supuesto, confundido con el amor, el paisaje y las cosas, avasallante tambien incluso en la inevitable mención de lo social: «Fue mi obligación transparente vivir otras vidas». En verdad, desde la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (12), no hay en la literatura de lengua española, sin que nos olvi-

(11) En *Por qué Joaquín Murieta:* ob. cit., vol. II, p. 1133.

(12) No debe de ser casual la admiración que Neruda ha manifestado por esta obra: «El único buen libro que se ha escrito sobre tal cosa (la Conquista) y que es un largo poema». (Entrevista con Neruda por Tico Medina. «Los domingos de ABC». Madrid, 15 de octubre de 1972).

demos de Sarmiento y de Unamuno, una obra como la de Neruda en la que el yo suene tantas veces y de tantos modos.

Entre tensiones y distensiones, alguna laxitud contrarrestada por los vigorosos arranques de una emoción que no quiere apagarse, transcurren los últimos libros de Pablo Neruda, que constituyen un número sorprendente más de uno al año como promedio desde 1968.

En *Fin de mundo* (1969) se condensa marcadamente la carga de ironía que había matizado de forma espaciada la obra anterior de nuestro poeta, más proclive, por cierto, al desgarrado sarcasmo. Aquí, insistimos en la puntualización, lo que domina es el tono irónico. Neruda contempla a su siglo, siglo ya bien maduro, no lejos de su final; piensa en las muchas cosas que en él se proyectaron y se deshicieron, en su crueldad y en su retórica: «¡Qué siglo permanente! Preguntamos:/¿Cuándo caerá? ¿cuándo se irá de bruces / al compacto, al vacío? ¿A la revolución idolatrada? / ¿O a la definitiva / mentira patriarcal?» El hombre que sigue autodenominándose «el corazón más repartido» parece estar perdiendo muy de prisa su antigua confianza en la humanidad. Acaso él mismo desperdició mucho tiempo «hablando con arenas y minerales». Se acentúa la crisis que en su postura política representó su ruptura con el stalinismo; en ella se inserta otra quebradura, el desmoronamiento de la imagen de Mao-Tse-Tung: «En vez de las flores que no / comenzaron nunca a nacer / se plantaron en los jardines / sus monumentales estatuas. / Sus oraciones reunidas / en un cuadernito escarlata / formaron el frasco infalible / de píldoras medicinales».

Y en la revisión de sucesos amargos surge la cuestión de Praga («sufrimos de no defender / la flor que se nos amputaba / para salvar el árbol rojo / que necesita crecimiento»), Cuba, Che Guevara, Vietnam, Ben Bella, Ben Barka, Lumumba, Salazar —mencionado en un poema que enlaza con los más violentos de otras horas.

En esta revisión del siglo no se le escapan a Neruda los temas referentes al fenómeno literario. Recuerda inesperadamente a Oliveiro Girondo con su «insolencia matutina», se rebela contra la pervivencia de los maestros del siglo XIX: «¿Hasta cuándo llueve Verlaine / sobre nosotros? ¿Hasta cuándo / el paraguas de Baudelaire / nos acompaña a pleno sol? / ... Walt Whitman no nos pertenece, / se llama Siglo Diecinueve, / pero nos sigue acompañando». De todos ellos —los citados y Balzac, Hugo, Tolstoi, Zola, Emily Bronte, Mallarmé— nos libró «el tío Ubú Dada». Nos preguntamos: ¿De veras le complace al poeta este holocausto? En otro sitio (13) hemos apuntado la mezcla de

(13) L. Sáinz de Medrano: «La novela hispanoamericana: una crisis animada», en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, CSIC, núm. I, 1972.

admiración y reproche que encierra el poema X de *Fin de mundo* dedicado a los novelistas hispanoamericanos del *boom,* para decirlo con la inevitable palabra. Le inquietan estos autores con complejidades diferentes a las suyas, aunque coincidan con él al contemplar el mundo como un gran todo donde la problemática social no puede estudiarse aisladamente.

¿Qué más nos trae *Fin de mundo?:* un reiterado y antiguo olor y tacto de madera, una desilusión fría que le lleva al poeta a describirnos esta centuria con cierta vieja imaginería superrealista («Un siglo de zapaterías» llenó de zapatos el mundo / mientras cercenaban los pies / o por la nieve o por el fuego / o por el gas o por el hacha») y la perplejidad del hombre que se resigna a aceptar que no ha descubierto nada porque «las cosas que descubrí estaban dentro de mi mismo», y que reconoce: «Por más que me esforcé / no pude salir de mi casa». La confianza que irradia el poema final no logra invalidar esta sensación de desencanto.

La espada encendida (1970) es un libro que estimamos se halla inspirado en un relato de Marcel Schwob titulado *El incendio terrestre,* traducido por Neruda en 1923. El poeta, resucitando emociones y símbolos intactos después de casi cincuenta años, recoge la visión de aquella postrera pareja que, acosada por el fuego que destruye la tierra y tal vez todo el universo, se refugia instintivamente en el amor, y desarrolla el tema dándole más amplios contornos. Estos dos seres —Rhodo y Rosía—destinados a refundar la estirpe humana se aman con la pasión dolorosa de *Crepusculario,* cuyos versos parecen resurgir vivos e iniciales a despecho del tiempo: «Oh amada, oh claridad bajo mi cuerpo, ¡ oh suave tú!, de la esperanza desprendida /, eres toda la noche con su acción constelada / y el peso de la luz que la atraviesa. Eres la paz del trigo que se prepara a ser. ¡Oh amada mia!, acógeme y recógeme ahora / en esta última isla nupcial que se estremece / como nosotros con el latido de la tierra». Lo erótico tiene aquí el mismo sentido agónico que en los dos primeros libros nerudianos. El amor conlleva la furiosa insatisfacción por la plenitud nunca alcanzada. Pero estos amantes, refugiados en una barca de dura madera —anotemos de nuevo el símbolo—, huyendo en medio del caos llameante, comprenderán que «son dioses» al producirse el gran naufragio en el que «mueren y no mueren». El hombre sucumbe, pero debe renacer interminablemente. El amor es una tremenda batalla jamás ganada, pero jamás perdida, viene a decirnos Neruda en este libro de ambientación cósmica y a la vez magallánica, chilena.

También corresponde a 1970 «Las piedras del cielo», canto a la

preciosa dureza de esmeraldas, ágatas, topacios y tantas otras minerales maravillas, decantados e insignes asentamientos de eternidad.

«Aún», título que se comenta solo, de 1971, es un volver a coger el hilo de los viejos temas después del relativo paréntesis de *Fin de mundo.* Los conquistadores ceñudos del *Canto general* vuelven a cabalgar aquí, cada vez más sombras literarias de sí mismos. Indudablemente, la visión de la problemática que los envuelve se ha hecho más objetiva en el Neruda de nuestros días. En otra parte ha mostrado explícitamente su nueva comprensión del hecho histórico de la conquista de las Indias, cuya dimensión épica parece ahora subyugarle. Así, ante la alusión a las «espinas» que en ella hubo, afirma: «Naturalmente porque era una época bárbara y una época torrencial y de grandes personalidades y de gran magnitud geográfica y telúrica. Porque la conquista abarcó lo que dominó y lo que abrumó, y lo que desplomó y con lo que se encontró allí, con aquella especie de tierra de las *Mil y Una noches;* todo eso es un cuento muy largo que sobrepasará fabulosamente lo de las Mil y Una noches (sic)» (14).

Y otra cosa: al mencionar a propósito de los conquistadores a Centroamérica y las Antillas, solamente extrae de esa región unas imágenes fugaces y negativas: «pasteles de maíz con olor a tumba», «calor de parto», lo cual no se aviene con la exaltación absoluta que de ella hace en *Canción de gesta* y, por supuesto, en el *Canto general* —Cuba es allí el país de «los valles de la dulzura», y Guatemala, «la dulce».

Y es que la idea de la impureza como factor inesquivable en el mundo va imponiéndose lenta pero progresivamente en este Neruda que en «Aún» habla nuevamente de ferreterías y paraguas y de la «tierna indigestión de guerrillas» de algunos jóvenes. Pero no dejará de aferrarse a su palabra que «crece y crece» y en la que se funden el Yo y el Nosotros («Perdón, si cuando quiero / contar mi vida es tierra lo que cuento»), a la Poesía que le ha incomunicado y le ha agregado a todos al mismo tiempo: «Para mi la dicha fue compartir cantando, / alabando, imprecando, llorando con mil ojos. / Pido perdón por mi mal comportamiento:/ no tuvo utilidad mi gestión en la tierra». Mas, aunque así sea, ha de cumplir su destino de cantor. El hombre al que definió en *La Barcarola* como «el que muere muriendo sin muerte», arrastrando inexorablemente su paisaje íntimo, ha de hablar siempre para sentirse vivo. Si en *Estravagario* había dicho: «Ahora me dejen tranquilo,/ahora se acostumbren sin mí», en «Aún» acepta definitivamente su inquietud y su lucha: «Voy a ro-

(14) Entrevista citada en «Los domingos de ABC».

garte: déjame intranquilo. /Vivo con el océano intratable / y me cuesta mucho el silencio».

Y, finalmente, por ahora (15), después de este «Aún», otro libro más: *Geografía infructuosa.* Este, publicado en 1972, nos recuerda ayer mismo que Neruda sigue, infatigable, en su tarea. Aparte de las ideas que ya damos por bien sabidas, ¿que nos ofrece de singular este poemario? Ante todo podemos apuntar que la geografía infructuosa es él, el poeta cuya gestión fracasó tal vez porque el mundo es también intrínsecamente infructuoso. ¿Qué hacer sino tratar de hincarse más y más en el hondón de la niñez? («Y ahora a dolerme el alma y todo el cuerpo, / a gritar, a escondernos en el pozo / de la infancia»). Y se incrementa un poco la tendencia al desligamiento de la anécdota. Las cosas y las sensaciones van perdiendo en definitiva sus contornos ásperos: «Yo vivo en un país tan suave / como la piel otoñal de las uvas». Neruda escribe desde la casa del otoño que se resiste a ser invierno. El desaliento que algunos poemas revelan no logra destruir una esencial serenidad. El poeta ha aprendido a deshacerse de muchos pesares porque también el llanto es devorado por las «sesenta bocas de la vida». «Lo bueno —nos dice— es ya sin interrogaciones, / sin compromiso, responder / a nuestra sombra lenta y sucesiva».

El poeta nos advierte en esta etapa última de vaga desorientación que no volverá a las andadas: «Ya no acostumbro ahora / entrar en calles desaparecidas, / alcoba por alcoba / a buscar muertos». ¿Es que acaso se despierta en él una recóndita tentación por recorrer los viejos itinerarios superrealistas? Tal vez, pero es tentación que nace vencida de antemano: ya es tarde para representar otra vez el papel de Diógenes. En «El sobreviviente saluda a los pájaros», se muestra consciente de la magnitud de su obra («No hay edificación como la mía en la selva») y pide patéticamente comprensión ante quienes todavía le exigen que no sea Yo, que sea únicamente Nosotros: «Por eso si me encuentras ignominiosamente / vestido como todos los demás en la calle, / si me llamas desde una mesa en un café / y observas que soy torpe, que no te reconozco, / no pienses, no, que soy tu mortal enemigo: / respeta mi remota soberanía, déjame / titubeante, inseguro, salir de las regiones / perdidas de la tierra

(15) Después de redactado este artículo, hemos tenido noticia de la aparición de un nuevo libro de Neruda: *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena.* Editorial Quimantú. Santiago de Chile, 1973. El título y la lectura de un único poema, que hemos visto reproducido, nos hacen sospechar, con las lógicas reservas, que no encontraremos aquí al mejor Neruda. Al corregir pruebas, ya en 1974, aún hemos de anotar dos obras poéticas posteriores: *La rosa separada* y *El mar y las campanas,* ambas publicadas por la editorial Losada, de Buenos Aires, en noviembre de 1973. Ninguna de ellas aporta elementos que hagan modificar nuestras apreciaciones.

que me enseñó a llover, / déjame sacudir el carbón, las arañas, / el silencio: y verás que soy tu hermano».

Neruda termina casi como empezó: diciendo más o menos que puede escribir los versos más tristes esta noche; quizá ya no «ebrio de trementina y largos besos» desde la cumbre, que empieza a ser nevada, de sus años, pero varado en sus irrenunciables emociones.

Aunque ya no se de en su obra continuamente ese clima de raptos y enajenación que en otros tiempos fue consustancial a ella, aunque la reflexión y la sabia incertidumbre hayan atemperado ciertas aristas de lo irracional y lo dogmático, Neruda difícilmente admite el apelativo de «neoclásico» que hoy se empieza a querer imponerle. El que exaltó en las *Odas elementales* la alegría «del equilibrio y las proporciones» definió también en el mismo libro los derechos de «la razón intranquila» que llena de fecundidad el desorden. En este segundo ámbito estuvo siempre su camino y sigue estándolo. Un balance final nos mostraría, siguiendo a Yurkievich, la pervivencia de «sus fijaciones imaginativas, sus intuiciones básicas, su visión mítica» (16), tal vez amortiguadas, pero nunca aniquiladas.

Gabriela Mistral se lamentaba en una de sus notas a *Tala* del excesivo arraigo que el tono menor había tenido en la poesía hispanoamericana como reacción antirromántica, y reprochaba a Darío no haber aplicado la magnificencia de su canto a los grandes temas de la naturaleza americana, de la realidad americana. El continente indiano seguía careciendo de un envío poético de verdadero aliento: «El tono menor fue el bien venido, y dejó sus primores, entre los que se cuentan nuestras canciones más íntimas y acaso las más puras. Pero ya vamos tocando el fondo mísero de la joyería y de la creación en acónitos. Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas o a La Cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos materiales formidables» (17). Neruda ha sido la respuesta a esa demanda.

El ha tratado de captar el mensaje cósmico en cuanto pasa a través de su yo: entender el mundo y verter en él sus emociones. «Pienso —ha dicho en su discurso de recepción del premio Nobel— 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» (18).

---

(16) Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Barral Editores. Barcelona, 1971, p. 156.

(17) Gabriela Mistral: *ob. cit.*, p. 156.

(18) Pablo Neruda: «Discurso de aceptación del Premio Nobel», en *Sin Nombre.* San Juan, Puerto Rico, vol. III, núm. I, julio-septiembre, 1972, p. 9.

Pero estas ideas navegan hoy con malos vientos. Muchos son los que enarbolan hoy de nuevo en Hispanoamérica carteles antirrománticos —sería inadecuado decir banderas—. Mala hora para la poesía «que cuenta y canta» como la entiende Neruda. Sin ánimo de intentar fáciles simplificaciones en un panorama tan complejo, no hay duda que el veto contra la emoción —inútil y alienante según algunos— empieza a generalizarse. Es parte del viejo legado ultraísta que reverdece otra vez en cierta medida. La búsqueda en el laberinto de lo ontológico y existencial, sin emoción, lleva a la poesía de pura indagación. No hace falta acudir al excepcional ejemplo de Borges. Consideramos simplemente el cambio producido en un Octavio Paz entre *La estación violenta* y los *Topoemas.*

En fin, las cosas van por otro camino y alguien lo ha dicho con despiadada arrogancia: «Isla Negra no es la solución». Firma este «artefacto» «el hombre / que derrotó / al suspiro / —el texto es ahora de Neruda— y es muy capaz / de encabezar / la decapitación del suspirante» (19): Nicanor Parra.

Este otro chileno chaplinesco e implacable está haciendo reales los presagios de Neruda, no tanto por la denuncia sin ambages del nerudismo como por otros procedimientos más subrepticios y corrosivos: cotéjese como muestra «Recuerdos de juventud» de «Poemas y antipoemas» con «Walking around» (segunda *Residencia)* y «Oda a la cebolla» *(Odas elementales).* La parodia llega a angustiar.

«Parra ha ofrecido la única alternativa seria frente a las potencias hipnóticas del nerudismo», ha escrito José Miguel Ibáñez-Langlois en su estudio preliminar a la antología de la obra de aquél publicada recientemente en España (20). En efecto, con Nicanor Parra vuelve el tono menor a la poesía hispanoamericana, pero en esta ocasión los riesgos del sencillismo no existen gracias a la tremenda dosis de ironía que lo acompaña. Merodean ahí, sólo merodean, pero ¡quién lo pensara!, los manes de Campoamor.

En vano, creemos, ha querido Neruda acomodarse un poco a estos niveles de dialéctica irónica en algún momento (recordemos lo dicho a propósito de *Fin de mundo).* Estos escarceos no nos parecen estar fundamentados exclusivamente en su propio escepticismo; muy posiblemente ha querido demostrar a todos que sabe hacer lo que Parra.

Pero después de la exhibición acabará por recoger cuidadosamente los materiales épicos desbaratados y los volverá a acumular flagrantemente en nuevas construcciones.

---

(19) *Una corbata para Nicanor,* ob. cit., vol. II, p. 1145.

(20) Nicanor Parra: *Antipoemas,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 56.

Neruda es consciente de otra gran acusación que pende sobre él: no haber hecho una verdadera proposición de lenguaje. Trata de soslayarla cuando afirma: «A mí me parece que es una sabia disposición la de estar siempre dispuesto a hacer un cambio fundamental en la forma de la escritura. Muchas personas quedan aprisionadas en una forma. Esto es peligroso para el poeta» (21). Admitamos que Neruda está más atrapado en sus estructuras expresivas de lo que él puede aceptar. La explicación nos resulta diáfana: las disponibilidades lingüísticas del castellano son demasiado ricas y útiles en su opinión para cuestionarlas. Cuestionó el amor por su insuficiente virtualidad y el mundo por su fealdad e injusticia. (Luego descubrió que en aquél había, a pesar de todo, un precioso estímulo de eternidad, y en éste, maravillas y fuerzas que ver y encauzar.) Inquirió, desarboló, sugirió, pero no exactamente un nuevo lenguaje. Recreó y sigue recreando unas formulaciones verbales en las que bullen, alternada o simultáneamente, savias gongorinas, románticas y semisuperrealistas; todo heredado, excepto el genio con que las manipula.

Irremediablemente la poesía del gran chileno sigue configurándose en una estructura circular. Describió sus primeros 180 grados desde *Crepusculario* hasta el *Tercer libro de las odas.* A partir de aquí diríamos, apurando el simil, que se convierte en una espiral en búsqueda de su propio centro. Neruda, instalado en sus definitivas obsesiones desde *Estravagario,* se abandona a ellas como a un remolino.

La creación de Neruda —pensemos ahora sólo en el último Neruda—, emocional, aferrado a lo vivencial, descriptiva y demiúrgica a su pesar, carece, en fin, de algunos de los signos que un Friedrich (22) ha señalado como típicamente denotativos de modernidad. Todavía sin un sustituto de su talla, *todavía* el primero, Neftali Ricardo Reyes está —gloriosamente— anticuado. Queremos decir que es ya un clásico.

LUIS SAINZ DE MEDRANO

Lérida, 70
MADRID-20

(21) Entrevista citada en *Revista de Occidente.*

(22) Hugo Friedrich: *La estructura de la lírica moderna,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959.