

HERNÁN LOYOLA

El ciclo nerudiano 1958-1967:

tres aspectos

0. Previamente

0.1. Propongo en estas notas tres ángulos de aproximación a uno de los ciclos más recientes de la obra de Neruda, el que se extiende desde la publicación de *Estravagario* (1958) a la publicación de *La Barcarola* (1967). Lo cual implica postular que los libros comprendidos dentro de este período¹ ofrecen ciertos rasgos de singularidad —por sobre las constantes comunes a toda la obra nerudiana— que autoriza considerarlos en conjunto como un ciclo bastante diferenciado y bien definido por una cierta fisonomía especial que lo distingue de los ciclos fronterizos. Los libros de Neruda posteriores a 1967 —desde *Las Manos del Día* (1968) a los recientes *Geografía Infructuosa* y *La Rosa Separada* (1972)— configuran a mi parecer un nuevo momento de su asombrosa trayectoria, un ciclo diferente y todavía en desarrollo (Neruda está escribiendo más que nunca en estos mismos días).

Por otra parte, desde una distancia suficiente podemos ya precisar que *Estravagario* evidenció la clausura de un ciclo nerudiano cuyos comienzos yo fijaría en 1948, el año en que se desencadenó abiertamente la represión anticomunista en Chile y en que Neruda tuvo que vivir en la clandestinidad, acosado por la policía de González Videla. Estos hechos externos gravitaron muy fuertemente en el proceso de composición y en el

¹Estos libros son: *Estravagario*, 1958; *Navegaciones y Regresos*, 1959; *Cien Sonetos de Amor*, 1959; *Canción de Gesta*, 1960; *Las Piedras de Chile*, 1961; *Cantos Ceremoniales*, 1961; *Plenos Poderes*, 1962; *Memorial de Isla Negra*, 1964; *Arte de Pájaros*, 1966; *Una Casa en la Arena*, 1966; *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, 1967; y *La Barcarola*, 1967. Desde 1967 hasta la fecha Neruda ha publicado casi otra docena de títulos.

lenguaje de *Canto General*, introduciendo cambios de estilo y de temple expresivo muy notorios en relación con los poemas del mismo libro que fueron escritos antes de esa fecha². Estimo que tal ciclo mantuvo su vigencia hasta 1957, año en que —acudiendo otra vez a la referencia externa— Neruda inició su nueva vida junto a Matilde Urrutia y emprendió con ella un largo viaje por el mundo, todavía bajo el impacto emocional del xx Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1956: denuncias de Kruschov contra la gestión de Stalin) y de los acontecimientos de Hungría.

Uno de los rasgos claves del ciclo 1948-1957 fue un cierto optimismo, a ratos voluntarista, en la visión del mundo. La óptica del hablante en *Las Uvas y el Viento*, en el ángulo político de *Los Versos del Capitán*, en *Odas Elementales* y en *Nuevas Odas Elementales*, parecía básicamente regida por la convicción de que la humanidad avanzaba —con voluntad y claridad ya enteramente decididas, con alegría y firmeza, con esperanza y resolución invencibles— hacia la pronta instauración de la ciudad dichosa, hacia la derrota de la oscuridad, de la guerra, del hambre, del dolor, de la muerte. El triunfo de la razón y de la justicia —objetivado en el triunfo del socialismo— era sin duda la dominante histórica, y a la consolidación de este horizonte era necesario consagrar todos los recursos del combate y de la poesía.

De ahí que el hablante nerudiano de esos años se definió *ante todo* por su condi-

²Este problema aguarda un estudio en profundidad. Hace casi veinte años, yo mismo intenté una primera exploración en tal sentido, entregando alguna información orientadora, todavía válida, en mi tesis universitaria *Orígenes y Estructura de CANTO GENERAL*: Santiago, 1954 (texto mecanografiado).

ción militante, por una voluntad de alegría y de lucha, de confianza y optimismo acerca del porvenir inmediato del hombre. A esta perspectiva se subordinaron habitualmente las otras dimensiones de su poesía, tanto las *específicas* de ese período o ciclo (p. ej., el nuevo *pathos* erótico-pasional ligado a la imagen de Matilde Urrutia: *Los Versos del Capitán*) como las *constantes* (p. ej., la aprehensión lírica de los objetos en *Odas Elementales*). En suma, Neruda escribió en esos años desde la voluntad de fundar un lirismo ética y políticamente positivo, desde el ánimo de poner su poesía al servicio del «humanismo racionalista»³, según la comprensión que los acontecimientos y su desarrollo personal le habían dado de tal causa a esa altura de su existencia.

De esta actitud o perspectiva del hablante surgieron poemas que de hecho parecían postergar o disminuir las contradicciones de la realidad, las dimensiones dolorosas o degradadas de la vida, poniendo en cambio el acento en introducir —de una u otra manera— un ímpetu edificante, una incitación al optimismo y al combate. Es fácil comprobar esto que afirmo: basta leer, entre muchos otros ejemplos posibles, el «Cuándo de Chile» o «Regresó la Sirena» de *Las Uvas y el Viento*, la «Oda al Aire» y «Oda al Mar» de *Odas Elementales*, o «El Amor del Soldado», «Las Vidas», «Oda y Germinaciones» y «La Carta en el Camino» de *Los Versos del Capitán*. Recordemos algunos finales característicos de las *Odas Elementales*: «Así quiero que canten. / mis poemas, / que lleven / tierra y agua, / fertilidad y canto / a todo el mundo» («Oda a los Poetas Populares»); «Vamos / a donde esté floreciendo / la nueva primavera / y en un golpe de viento / y canto / repartamos las flores, / el aroma, los frutos, / el aire / de mañana» («Oda al Aire»); «Y así no será infierno / tu luz deslumbradora, / sino felicidad, / matutina esperanza, / contribución terrestre» («Oda al Atomo»); «Por eso, pan, / si huyes / de la casa del hombre, / si te ocultan, / te niegan, / si el avaro / te prostituye, / si el rico / te acapara, / si el trigo / no busca surco y tierra, / pan, / no rezaremos, / pan,

/ no mendigaremos, / lucharemos por ti con otros hombres, / con todos los hambrientos, / por todos los ríos y el aire / iremos a buscarte» («Oda al Pan»).

Los presupuestos de la poética que informó el ciclo 1948-1957 aparecieron explicitados con claridad en textos como los siguientes: a) el discurso en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz, México 1949⁴; b) «A la Paz por la Poesía», discurso ante el Congreso Continental de la Cultura, Santiago 1953⁵; c) «El Hombre Invisible», poema-prólogo de *Odas Elementales*, 1954.

0.2. Los cambios importantes en la poesía de Neruda —como los de la historia— no asoman bruscamente sino que vienen incubándose en el ciclo anterior. Así, a lo largo de las 'odas elementales' (libros de 1954, 1956 y 1957) se percibe una evolución, una serie de transformaciones que estallarán en *Estrotravagario*. Los síntomas de algo nuevo ya son muy visibles en el *Tercer libro de las Odas*, donde han desaparecido, por ejemplo, las apelaciones a la solidaridad combatiente, las declaraciones aguerridas o el énfasis edificante de los finales.

Hacia 1956-1957 una tónica diferente informa la construcción de las Odas. Hay una significativa distancia, por ejemplo, entre la «Oda al Tiempo» (de *Odas Elementales*) y la «Oda al Tiempo Venidero» (del *Tercer Libro de las Odas*). En la primera el hablante, bajo la embriaguez del amor, se declara confiada y alegremente frente al paso del tiempo:

*Amor, qué importa
que el tiempo,
el mismo que elevó como dos llamas
o espigas paralelas
mi cuerpo y tu dulzura,
mañana los mantenga
o los desgrane [...]*

La segunda, en cambio, manifiesta una inquietud, una toma de conciencia que —por cierto— se irá tornando cada vez más

³Expresión usada por Neruda en declaraciones a la revista *Noticias Literarias*, Praga (1957). Cfr. revista *Vea*, Santiago, 978 (23.1.1958) y también mi recopilación «Pablo Neruda: Itinerario de una Poética». *Aisthesis*, Santiago, 5 (1970): 238.

⁴Cfr. Pablo Neruda, *Poesía Política*, antología preparada por Magarita Aguirre, Santiago, Austral, 1953, tomo II: 213-225.

⁵Cfr. diario *El Siglo*, Santiago (31.5.1953).

aguda a medida que pasen los años y los libros:

*Tiempo, me llamas. Antes
eras
espacio puro,
ancha pradera.
Hoy
hilo o gota
eres,
luz delgada
que corre como una liebre hacia los zarzas
de la cóncava noche.*

*Pero
ahora
me dices, tiempo, aquello
que ayer no me dijiste:
tus pasos apresura,
tu corazón reposa,
desarrolla tu canto.*

*El mismo soy. No soy? Quién en el cauce
de las aguas que corren
identifica el río?*

La conciencia del tiempo venidero y de su voraz avance determinará, entre otras cosas, una alteración del ritmo productivo del poeta. En adelante no se dará tregua, escribirá con regularidad acelerada, sus nuevos libros pronto dejarán atrás las medidas y parsimoniosas auscultaciones de la crítica. Entre 1958 y 1972, sólo en los años 1965 y 1971 no se publicaron nuevas obras de Neruda, pero en compensación 1964 había traído un *Memorial de Isla Negra* en cinco volúmenes y el vacío de 1971 aparece flanqueado por tres libros de 1970 y dos de 1972, aparte de que 1971 fue un año duro por razones de salud, de diplomacia... y de Premio Nobel de Literatura.

Neruda ha manifestado su desacuerdo con la postulación huidobriana de que «el poeta es un pequeño Dios». Pero tras su poesía hay un amor descomunal que lo ha llevado a competir con Dios en un esfuerzo titánicamente humano y terrestre por hacer caber en sus versos todo el mundo, el mar, la tierra, las estrellas, los seres y las cosas, todo lo que existe sobre y alrededor del planeta. La impresionante acumulación de libros en los últimos catorce años parece traducir el empeñamiento de Neruda, por completar, contra las limitaciones del tiempo y de la edad, su afán interminable. El desacuerdo con Huidobro quizás no sea un asunto de humildad sino de ciclópea altivez que postula: el poeta es un enorme Dios. Es decir, un Hombre.

1. Contradicción

1.1. Aparte de los signos de cambio y de evolución interna que emergen desde una lectura atenta de las Odas, hubo en 1957 un primer síntoma indicador de que algo nuevo ocurría en el cosmos nerudiano. Ese año el poeta formuló en Praga importantes declaraciones a la revista *Noticias Literarias*, rectificando conceptos sobre Kafka y Rilke vertidos en el discurso de 1949 en México⁶.

Pero *Estravagario* fue la evidencia. Al comienzo del libro el poeta pide silencio. ¡Otra vez el silencio! Imposible desestimar que en *Residencia en la Tierra* el silencio era el recinto de la profundidad, de la creación y de la nocturnidad fecunda⁷. ¿Un regreso, entonces? El poeta se hace cargo de posibles sospechas y aclara:

*Pero porque pido silencio
no crean que voy a morirme:
me pasa todo lo contrario:
sucede que voy a vivirme.*

*Sucede que soy y que sigo.
[...]
Pero la madre tierra es oscura:
y dentro de mí soy oscuro:
soy como un pozo en cuyas aguas
la noche deja sus estrellas
y sigue sola por el campo.
[...]
Pido permiso para nacer⁸.*

En estas aclaraciones importa, para mi propósito, destacar cómo reaparece una autodefinition eludida o voluntarísticamente disminuida en el ciclo anterior: «soy oscuro», «soy como un pozo». En *Residencia* la oscuridad y la noche, como el silencio, configuraban dimensiones positivas⁹, pero en *Las Uvas* y *el Viento* o en *Odas Elementales* el hablante había asumido el deber prioritario de proclamar la claridad, la luz, la construcción diurna. Al restablecer su condición oscura el hablante acusa, en *Estravagario*, el ánimo de recuperarse para sí mismo y el término o clausura de una mutilación impertinente.

También importa otra afirmación

⁶Cfr. nota 3.

⁷Cfr. Jaime Concha, «Interpretación de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda», *Mapocho*, Santiago, 2 (1963): 5-39. Reproducido en *Atenea*, Concepción, 425 (1972): 41-81.

⁸*Estravagario*, «Pido Silencio».

⁹Cfr. Jaime Concha, art. cit.

incluida en el mismo poema citado: «nunca me sentí más sonoro». ¿Por eso el hablante pide silencio? Esta relación inversa entre la sonoridad interior y la petición de silencio (exterior), por un lado insinúa conflictos con el medio. ¿Qué algazara o ruidos hay afuera? Proyectando a la historia del hablante la circunstancia biográfica de Neruda, conviene tener en cuenta, creo, las dificultades que enfrentaba el poeta para consolidar su nueva vida con Matilde Urrutia (rupturas con amigos, chismerío, escándalo) y la congoja interior por las revelaciones de Jruschov en el XX Congreso del PCUS, con los consiguientes ataques y dicerios que debieron soportar todos los comunistas del mundo en aquel tiempo.

Por otro lado, la relación sonoridad-silencios nos lleva al asunto principal. Para precisarlo necesito acudir todavía a otro texto de *Estravagario*, ahora del poema final:

*De tantas veces que he nacido
tengo una experiencia salobre
como criatura del mar
con celestiales atavismos
y con destinación terrestre.
Y así me muevo sin saber
a qué mundo voy a volver
o si voy a seguir viviendo.
Mientras se resuelvan las cosas
aquí dejé mi testimonio,
mi navegante estravagario,
para que leyéndolo mucho
nadie pudiera aprender nada
sino el movimiento perpetuo
de un hombre claro y confundido,
de un hombre lluvioso y alegre,
enérgico y otoñabundo*¹⁰.

En un verso de esta cita la poesía de Neruda vuelve a declararse *testimonio*, en un sentido próximo al de *Residencia*,¹¹ desplazando la posibilidad utilitaria programada para *Las Uvas y el Viento* o para *Odas Elementales*. Pero la *boutade* incluida: «para que leyéndolo mucho / nadie pudiera aprender nada» no se limita a ser un intento de humor «antipoemático», sino que tiende a proclamar —en su capricho paradójico— una nueva actitud o perspectiva del hablante en su visión del mundo y de sí mismo: la aceptación de las contradicciones, la apre-

hensión de lo real en cuanto interacción de contrarios. Este es el asunto principal. Por eso a verso seguido el hablante rechaza auto-definirse en términos rotundos y unilaterales como solía en el ciclo anterior: «voy por el mundo / cada vez más alegre»,¹² «yo soy el único / invisible»,¹³ «yo soy, / yo soy el día, / soy / la luz»,¹⁴ «ves tú qué simple soy»,¹⁵ o cuando se autodenominaba «soldado»¹⁶ o «Capitán». Ahora se reconoce a sí mismo como encuentro de oposiciones y nudo de contrarios: dentro de él coexisten la noche y el día, la claridad y la confusión, la tristeza y el entusiasmo, la fuerza y la pereza, la sonoridad y el silencio.

En otro poema de *Estravagario* vuelve a pedir silencio:

*Por una vez sobre la tierra
no hablemos en ningún idioma,
por un segundo detengámonos,
no movamos tanto los brazos*¹⁷.

De nuevo emerge en la poesía de Neruda la intuición de la inmovilidad (y/o del silencio) como una instancia positiva,¹⁸ como una posibilidad de recuperación de valores humanos, de límites para la actividad irracional:

*Los que preparan guerras verdes,
guerras de gas, guerras de fuego,
victorias sin sobrevivientes,
se pondrían un traje puro
y andarían con sus hermanos
por la sombra, sin hacer nada.
[...]
Si no pudimos ser unánimes
moviendo tanto nuestras vidas,
tal vez no hacer nada una vez,
tal vez un gran silencio pueda
interrumpir esta tristeza,
este no entendernos jamás
y amenazamos con la muerte [...]*¹⁹.

¿Estaríamos otra vez ante un retorno al temple de *Residencia*? El hablante se encarga de aclarar —como en «Pido Silencio»— que sí se trata de un regreso, pero sólo por un momento y en otra vuelta, mucho más arriba, de la espiral:

¹⁰ *Estravagario*, «Testamento de Otoño».
¹¹ Cfr. mi libro *Ser y Morir en Pablo Neruda*, Santiago, Editora Santiago, 1967: especialmente pp. 89-100.
¹² *Las Uvas y el Viento*, «Cuándo de Chile».
¹³ *Odas Elementales*, «El Hombre Invisible».
¹⁴ *Odas Elementales*, «Oda a la Claridad».
¹⁵ *Odas Elementales*, «Oda al Hombre Sencillo».
¹⁶ *Estravagario*, «A Callarse».
¹⁷ *Estravagario*, «A Callarse».
¹⁸ Cfr. Hernán Loyola, *Ser y Morir*..., cit., p. 102.
¹⁹ *Estravagario*, «A Callarse».

*No se confunda lo que quiero
con la inacción definitiva:
la vida es sólo lo que se hace,
no quiero nada con la muerte.*

Este poema importa un claro apartarse del optimismo tan característico del ciclo anterior, importa admitir que el despliegue de la acción combativa no conduce necesaria o uniformemente a la instauración de la justicia, la fraternidad o la alegría. Al verificar un grado de derrota en la profundización del vínculo universal entre los hombres, o al testimoniar algún fracaso personal en la relación con el prójimo, este poema se sitúa a buena distancia del voluntarismo idealizador con que el hablante examinaba las relaciones humanas en los libros de 1954. El tono del poema evidencia el reencuentro de Neruda con la dimensión dolorosa de la vida. Pero lo que aquí me interesa destacar es que en su poesía el mundo recobra su condición contradictoria, su naturaleza hecha de acción e inmovilidad, de silencio y palabras.

El reencuentro con la contradicción es, pues, uno de los rasgos claves del ciclo que inaugura *Estravagario*, y este libro anticipa, como un sumario, los variados matices de tal intuición central, la diversidad con que ella se ofrece. El poema «No Tan Alto» es posiblemente el que mejor resume la aceptación de las contradicciones:

*Sin duda todo está muy bien
y todo está muy mal, sin duda.
[...]
Todo está bien, todo está mal.
[...]
Tal vez no seremos tan locos,
tal vez no seremos tan cuerdos.*

Estas formulaciones «sentenciosas» jalonan y encadenan, dentro del poema nombrado, una variada serie de bocetos irónicos que tienden a proclamar cómo a nuestro alrededor todo está lleno de sentido y también de sinsentido, lleno de importancia y futilidad, de fugacidad y permanencia. «Hay que darse un baño de tumba» para combatir el orgullo, para tomar conciencia de lo poca cosa que somos y también de lo mucho que somos. «Entonces se aprende a medir. / Se aprende a hablar, se aprende a ser. / ... / Aprenderemos a morir. / A ser barro, a no tener ojos. / A ser apellido olvidado.» El plural tiene en estos versos un carácter más personal que el aparente. El

interés de estas reflexiones queda de manifiesto si se las compara con la altivez a ratos profética, o con la humildad trascendental y enfática que caracterizó a las autorrepresentaciones propuestas por Neruda en el ciclo anterior.

No nos demos tanta importancia, parece proponer el hablante: debo ponerme en mi lugar, resituarme. No nos tomemos tan en serio. La vida no es unívoca, todo está bien y está mal, todo importa y se desvanece, lo que hacemos, lo que soñamos, lo que cumplimos al cabo de tanto soñarlo: «por fin compramos la guitarra / que lloraba sola en la tienda». Las gentes van y vienen, los niños y las calles crecen, los momentos placenteros y el éxito o en el amor son formidables pero no añaden un centímetro a nuestra estatura. Con ironía melancólica Neruda retoma en «No Tan Alto» el tópico de la vanidad de las cosas del mundo, pero lo reviste de una modalidad original al plantear el problema como contradicción y no como lamentación frente a lo irremediable. Hay una sonrisa en su ironía y en su apelación al lector (y a sí mismo): «Yo soy profesor de la vida, / vago estudiante de la muerte, / y si lo que sé no les sirve / no he dicho nada, sino todo.» Este final del poema pone de relieve, una vez más, el contraste entre la actitud responsablemente aleccionadora u orientadora del hablante de las primeras Odas y está irónica o comprensiva displicencia.

Ni la realidad ni el yo son ya unívocos para el Neruda de *Estravagario*. La variedad contradictoria del propio ser y de todo lo existente son motivo de celebración y de brindis en el poema «Cuánto Pasa en un Día»:

*Salud, amor salud por todo
lo que cae y lo que florece.*

*Salud por ayer y por hoy,
por anteayer y por mañana.
[...]
Salud por la noche y el día
y las cuatro estaciones del alma.*

Otra explícita asunción de las contradicciones del ser, de la variedad del yo, nos propone Neruda en un poema escrito algunos años después:

*No tiene explicación lo que acontece
cuando cierro los ojos y circulo
como entre dos canales submarinos,*

*uno a morir me lleva en su ramaje
y el otro canta para que yo cante.*

*Así pues de no ser estoy compuesto
y como el mar asalta el arrecife
con cápsulas saladas de blancura
y retrata la piedra con la ola,
así que en la muerte me rodea
abre en mí la ventana de la vida
y en pleno paroxismo estoy durmiendo.
A plena luz camino por la sombra²⁰.*

1.2. La reaceptación de las contradicciones como ingredientes constitutivos de la realidad significará para Neruda, entre otras cosas, el reencuentro con la dimensión dolorosa de la vida. Pocos años antes todo lo veía desde una perspectiva de confianza y de optimismo, proclamando «Voy por el mundo / cada vez más alegre»,²¹ «El tiempo es alegría»,²² «Tristeza... / aquí no entras»,²³ «Alegría... / contigo por el mundo!»²⁴, revisando a través de un prisma entusiasta su antigua experiencia del tiempo, de la soledad, del pasado, del otoño, de la noche, de la lluvia, del invierno, de la tristeza, de la luna, de las estrellas, y declarándose poeta de la claridad, de la esperanza, de la sencillez, del sol, de la solidaridad²⁵. Para el hablante del ciclo de *Uvas y Odas* la reordenación del mundo en términos de justicia y de felicidad para todos era posible porque en la realidad social existía una predisposición favorable, una inclinación natural y latente hacia lo positivo. Era necesario revelarla o ponerla de manifiesto —función de la poesía— y también era necesario acelerar su actualización —función del combate—. Pero el germen ya estaba en el terreno, aguardando, pugnando por emerger y florecer.

En alguna medida se trataba, claro está, de una concepción incompleta del humanismo marxista, según lo ha admitido después el propio Neruda, desde la cual sólo los sentimientos o anhelos «positivos»

²⁰ *Plenos Poderes*, «Plenos Poderes».

²¹ *Las Uvas y el Viento*, «Cuándo de Chile».

²² *Odas Elementales*, «Oda al Pasado».

²³ *Odas Elementales*, «Oda a la Tristeza», Cfr. «A la Tristeza (II)» de *Plenos Poderes*: «Tristeza, necsito / tu ala negra». Una simple lectura comparativa de estas dos odas «A la Tristeza» confirma de un modo ejemplar lo que sostengo en el presente trabajo.

²⁴ *Odas Elementales*, «Oda a la Alegría».

²⁵ Ver las odas que corresponden a estos nombres en *Odas Elementales* y en *Nuevas Odas Elementales*.

aparecían como inherentes a la naturaleza humana. La cuestión clave era que Neruda, durante algunos años, pensó la naturaleza humana como algo definitivamente dado y no como algo históricamente en construcción. Dentro de esa imagen de lo humano la tristeza, la soledad, el dolor y el odio eran elementos antinaturales, ajenos, y era preciso negarlos o rechazarlos.²⁶ Pero de pronto un minipoema de *Estravagario* nos advierte que la visión nerudiana ha cambiado:

*No hay espacio más ancho que el dolor,
no hay universo como aquel que sangra²⁷.*

Ya aparecían síntomas del cambio en el *Tercer Libro de las Odas*, pero fue *Estravagario* el libro que lo puso en evidencia. En «Sueño de Trenes» el hablante redescubre la soledad en medio de las gentes. «La soledad no tiene / flor ni fruto» había dicho en «El Hombre Invisible» y bajo variadas formas declaró que ya no se sentía solo en medio de la fraternidad humana. La soledad realmente no existía. Ahora, de pronto:

*Yo estaba solo en el tren solo,
pero no sólo estaba solo
sino que muchas soledades
allí se habrán congregado
esperando para viajar
como pobres en los andenes.
Y yo en el tren como humo muerto
con tantos inasibles seres,
por tantas muertes agobiado,
me sentí perdido en un viaje
en el que nada se movía
sino mi corazón cansado.*

No sólo la soledad: la tristeza y la melancolía retornan también por sus fueros en el espíritu del hablante. Pero no se piense en un retorno mecánico, en una simple inversión de la actitud. Las experiencias de alegría y fraternidad no pasaron en vano para él. Más aún: esta atmósfera de tristeza y melancolía emerge justamente al inaugurar Neruda su nueva existencia con Matilde Urrutia, esto es, coexiste con el amor triunfante y con la apertura hacia un horizonte de alegría y serenidad. Pero esta misma situación propicia es la que parece haber agudizado la conciencia de las contradic-

²⁶ Todo esto requeriría una descripción y una explicación en profundidad (orígenes, desarrollo, etc.), lo que no es del caso intentar aquí.

²⁷ *Estravagario*, «Punto».

ciones dolorosas: la dicha que demoró tanto en llegar puso de relieve la precariedad del tiempo venidero y la necesidad de vivirlo con premura e intensidad; las dificultades que soportó su romance pusieron a Neruda frente al deterioro de la convivencia; y el panorama mundial en esos años —la guerra fría y ciertas situaciones críticas en el mundo socialista— mezcló a su esperanza y a sus convicciones un ingrediente de dolor y de sombría congoja.

Otro poema de *Estravagario*, «Diurno con Llave Nocturna», recoge con particular justeza —desde el título— este ánimo contradictorio. Comienza con una imagen del día emergente, nuevo, puro, «recién lavado y estirado», reluciente y con olor a estrellas.

*Pero ya viene el cartero
escupiendo cartas terribles,
cartas que debemos pagar,
que nos recuerdan deudas duras,
cartas en que alguien murió
y algún hermano cayó preso
y además alguien nos enreda
en sus profesiones de araña,
y luego traen un periódico
blanco y negro como la muerte
y todas las noticias lloran.
Mapa del mundo y del sollozo!
Diario mojado cada noche
y quemado cada mañana
por la guerra y los dolores,
oh geografía dolorosa!*

Hacia la tarde el día va envejeciendo como el periódico, se arruga y ensucia «hasta que lo tiran afuera, / lo acuestan en los arrabales». Pero llega la noche

*y se lava el mundo otra vez,
otra vez regresa la luna,
la sombra sacude sus guantes
mientras trabajan las raíces.*

Y nace de nuevo otro día.

Fácil es advertir que en este poema la noche es imagen de purificación y de fecundidad, en tanto que el día se configura como ámbito del dolor y del deterioro.²⁸ Pero estas y otras representaciones no tendrán en los libros del ciclo 1958-1967, ni en los del posterior, una significación unívoca o más o menos persistente —como en *Residencia*— y estarán también sujetas a las alternativas de una óptica de con-

²⁸ Otra vez la noche purificadora en: *Cantos Ceremoniales*, «Fin de Fiesta», ix.

tradición. Así, ciertas «desdichas del mes de enero», fecundarán frutos positivos: «Divididos serán los pesares: el alma / dará un golpe de viento, y la morada / quedará limpia con el pan fresco en la mesa»²⁹. El reconocimiento de que la felicidad incluye un cortejo inevitable de dolores, ensombrece por momentos la corona de cien sonetos que el hablante construyó para su amada:

*Espinas, vidrios rotos, enfermedades, llanto
asedian día y noche la miel de los felices
y no sirve la torre, ni el viaje, ni los muros:
la desdicha atraviesa la paz de los dormidos,*

*el dolor sube y baja y acerca sus cucharas
y no hay hombre sin este movimiento,
no hay natalicio, no hay techo ni cercado:
hay que tomar en cuenta este atributo.*³⁰

1.3. El deterioro de la convivencia y la angustia de la incomunicación asoman también en este ciclo 1958-1967 como motivos de contrapartida al optimismo de la solidaridad y del encuentro natural entre los hombres, característico del ciclo anterior. Varios poemas de *Estravagario* insisten en formular un grado de desencanto y de escepticismo sobre las posibilidades de una comunicación total. «Soliloquio en Tinieblas» subraya el aislamiento: nuestras palabras nos traicionan, son escuchadas en otro contexto, «no valen nada tus historias, / y si insistes con tu ternura / te muerden el perro y el gato». ¿Cómo comunicarnos con los demás sin el riesgo de la palabra? El tiempo pasa y perdemos tiempo tratando de convivir: no hay nadie en las calles ni en las casas, o bien te ofrecen una acogida condicionada. Todos te acusan de algo y se meten en tu vida. Estamos solos. Uno busca salir de su soledad pero suele encontrar una trampa, como lo expresan también los poemas «Partenogénesis» y «No Me Pregunten». En este trance de soledad el poeta echa de menos una posibilidad de comunicación a nivel de Vallejo:

²⁹ *Cien Sonetos de Amor*, xli.

³⁰ *Cien Sonetos de Amor*, lv. Para confirmar la presencia del dolor, la soledad y la melancolía como ingredientes de contradicción en la imagen de la realidad que propone el ciclo nerudiano 1958-1967, véanse por ejemplo los poemas: sonetos lxxxvi y xc (*Cien Sonetos de Amor*); «Oda a la Cama» y «El Olvido» (*Navegaciones y Regresos*); «Fin de fiesta» (*Cantos Ceremoniales*); «Cita de Invierno», «El Héroe» y «Por Fin No Hay Nadie» (*Memorial de Isla Negra*, iv y v); «Los Años» *La Barcarola*).

*Y ahora busco a quién contar las cosas
y no hay nadie que entienda estas miserias,
esta alimentación de la amargura:
hace falta uno grande,
y aquél ya no se sonríe.
Ya se murió y no hallo a quién decirle
que no podrán, que no lograrán nada:
él, en el territorio de su muerte
con sus obras cumplidas
y yo con mis trabajos
somos sólo dos pobres carpinteros
con derecho al honor entre nosotros,
con derecho a la muerte y a la vida.³¹*

Del nivel individual pasa el hablante a otro más general en un interesante poema de *Navegaciones y Regresos*: «El Barco». Se trata de una versión nerudiana del viejo tópico del *navío* como representación de la humanidad en movimiento. Dentro del barco el hablante verifica una grave crisis de convivencia: *ustedes no nos aceptan, ustedes no quieren compartir el barco con nosotros* en este viaje común:

*Y ahora nos salen con que no podemos,
que no hay sitio en el barco,
no quieren saludarnos,
no quieren jugar con nosotros.
Por qué tantas ventajas para ustedes?
Quién les dio la cuchara cuando no habían nacido?*

El deterioro es a nivel de clases, evidentemente, y el poeta se ubica en uno de los sectores, el de los rechazados. La alegoría ofrece significantes muy claros en los que no es necesario detenerse. Importa, en cambio, notar la quiebra del optimismo histórico que informó en el ciclo previo la visión de los conflictos humanos. En *Las Uvas y el Viento* la contradicción se planteaba entre la solidaridad universal de los hombres concretos y sencillos, por un lado, y por otro la resistencia sin destino de ciertas fuerzas negativas cuyo desajuste con la naturaleza era tan evidente que casi bastaba con ponerlas al descubierto —función de la poesía, del canto— para desbaratarlas. La fealdad del mundo, su cara inhumana, para el hablante de *Uvas* no contaba ni podía contar con ningún apoyo real entre el común de los mortales, con excepción de ciertos entes degradados: era de hecho una abstracción. Por lo mismo, los conflictos y problemas de la humanidad no eran tanto el resultado de una contradicción como de un encubrimiento o de una oscuridad: al poeta correspondía develar la claridad, la alegría, la condición natural del hombre.

³¹ *Estravagario*, «V.» [Vallejo].

En «El Barco» Neruda resume la contradicción que objetivamente existe en el seno de la humanidad y que se le manifiesta como ausencia de una solidaridad universal, espontánea y natural alrededor de los que para él siguen siendo los verdaderos intereses humanos. Y se hace cargo de las dolorosas —y no siempre heroicas— posibilidades que implica tal situación:

*Aquí no están contentos,
así no andan las cosas.*

*No me gusta en el viaje
hallar, en los rincones, la tristeza,
los ojos sin amor o la boca con hambre.*

*No hay ropa para este creciente otoño
y menos, menos, menos para el próximo invierno.
Y sin zapatos cómo vamos a dar la vuelta
al mundo, a tanta piedra en los caminos?*

*Sin mesa dónde vamos a comer,
dónde nos sentaremos si no tenemos silla?
Si es una broma triste, decídanse señores
a terminarla pronto,
a hablar en serio ahora.*

*Después el mar es duro.
Y llueve sangre.*

Más adelante, en *La Barcarola*, los problemas de incomunicación y convivencia aparecerán cuestionados todavía en un nivel más amplio, sobrepasando incluso las fronteras ideológicas y políticas: el poema «La Barcarola»³² recoge una oleada de terrible desesperanza sobre el momento actual de la historia, anticipando de este modo el motivo vertebral de *Fin de Mundo*,³³ libro dos años posterior. He aquí un fragmento del poema anunciado:

*(Vea el testigo mudo de pasado mañana,
recoja los pedazos de la torre callada
y cuanto me tocó de la crueldad inútil.
Comprenderá? Tal vez. Los tambores
estarán rotos y la bocina estridente
será polvo en el polvo.
La dicha le acompañe,
compañero, la dicha, patrimonio futuro
que heredarás de nuestra sangre encarnizada.)³⁴*

³² En *La Barcarola*, edic. 1967, pp. 94-96; en *Obras Completas*, 1968, II, pp. 817-819.

³³ Así como la «Oda al Tiempo Venidero» me parece el poema-puente (o de transición) entre el ciclo 1948-1957 y el ciclo 1958-1967, así este poema «La Barcarola» (del libro homónimo) me parece el que establece la transición entre este último ciclo y el siguiente, 1968-¿...?

³⁴ Sobre las contradicciones en el plano de la convivencia, ver también los poemas: «Pobres Muchachos»,

2. Matilde

2.1. Antes de Matilde Urrutia los personajes femeninos que circularon por la poesía de Neruda —figuras de amadas y/o amantes— fueron habitualmente fantasmas inominados, presencias sin rostro diluidas en vagas constelaciones de amor (o de desamor) y poesía. En la historia amorosa del hablante ninguna imagen de amada se había impuesto con prestancia personal, con estatura propia, menos todavía con nombre. La excepción que da relieve a lo afirmado es Josie Bliss, la pantera birmana de «Tango del Viudo», «El Joven Monarca» y «Josie Bliss», poemas de *Residencia en la Tierra*.³⁵

La poesía de Neruda ha sido siempre severa y selectiva para incorporar a su mundo figuras *individualizadas* en el plano de la amistad, de la admiración o del odio, pero particularmente lo ha sido en el plano del amor. Una extensa galería de figuras eróticamente ligadas al hablante puebla la poesía nerudiana, pero contadísimas han logrado en ésta relieve y nombre singulares. Al parecer, cuando una experiencia erótica cumplió de un modo profundamente decisivo ciertas funciones de conexión que Neruda siempre ha buscado establecer entre el mundo y su poesía a través de la mujer, o bien cuando esa experiencia se integró en hondura —por oposición o por armonía— a búsquedas esenciales, sólo entonces mereció ser proyectada por Neruda a sus versos con identidad y fisonomía propias.

No es del caso revisar ahora desde este ángulo toda la poesía amorosa de Neruda. Sólo quiero remitirme de modo muy general a un par de casos ilustrativos. A esta altura de la investigación nerudiana, donde todo está aún por hacer, se sabe por ejemplo que en el trasfondo biográfico de los *Veinte Poe-*

mas de Amor hay por lo menos cuatro musas inspiradoras. Pero sobre estos amores concretos Neruda construyó una sola Amada, una figura también concreta y poéticamente matizada con rasgos de varias mujeres, con la cual el hablante recorre una historia que arranca de cierto pasado, de ciertos antecedentes implícitos o sugeridos en el «Poema Uno»; que reviste alternativas, mundo y circunstancias a lo largo de la serie; y que concluye en el desamor, la melancolía y la desolación que todo lector de Neruda ha reactualizado en el «Poema Veinte» y en «La Canción Desesperada». Ninguna de las musas sobrevivió separadamente en el libro: sólo nos llega la Amada, la constelación resultante.

Otra cumbre de la poesía amorosa de Neruda es «Las Furias y las Penas», de *Tercera Residencia*. También en la construcción de este excelente poema se mezclaron por lo menos dos experiencias eróticas, atraídas al nivel poético desde dos momentos del nivel biográfico distantes entre sí: uno, enigmático, es casi contemporáneo a la composición del poema (hacia 1934 en España); el otro, proyectado a partir del pasaje

*Recuerdo sólo un día
que tal vez nunca me fue destinado,
era un día incesante,
sin orígenes, Jueves.
Yo era un hombre transportado al acaso:
con una mujer hallada vagamente
nos desnudamos
como para morir o nadar o envejecer [...].*

remite a un episodio que le ocurrió al poeta a su llegada a Brimania en 1927 (cfr. el poema «Rangoon 1927» de *Memorial de Isla Negra*, II). Lo que importa aquí es subrayar el manejo mediatizado y aglutinante de ciertas experiencias biográficas al ser proyectadas al plano de la composición poética. No me estoy refiriendo a los *amores* que Neruda evoca en cuanto *recuerdos*, en cuanto personajes de una *poesía de la memoria* de la cual hablaré más adelante (por ejemplo en las instancias autobiográficas de *Estravagario* y del *Memorial de Isla Negra*), sino de las experiencias «poetizadas» en el tiempo próximo o inmediato.

Por ello el caso Josie Bliss debe ser estimado como muy singular en la poesía —y no sólo en la biografía— de Neruda. Emergió en ella como una experiencia cuya intensidad, extensión y complejidad fueron tan

«Por Fin se Fueron» y «Tráiganlo Pronto», este último alusivo a Pablo de Rokha sin nombrarlo (*Estravagario*); «Cita de Invierno», III (*Memorial de Isla Negra*, IV); «El Episodio», «A los Desavenidos» y «La Bondad Escondida» (*Memorial de Isla Negra*, V); «La Barcarola Termina: Solo de Sal» (*La Barcarola*).

³⁵Que Josie Bliss era el personaje de «Tango del Viudo» lo certifico precisamente un texto de este ciclo: «Las Vidas del Poeta», IV. *O Cruzeiro Internacional*, Río de Janeiro (1.3.1962). Me parece legítimo proyectar esa información al personaje femenino de «El Joven Monarca». Cfr. al respecto mi artículo «Pablo Neruda: el Amor y la Vocación Poética». *Mensaje*, Santiago, 184 (nov. 1969): 530-539.

grandes que no necesitó el apoyo de otras experiencias para configurar en la obra de Neruda una significación intransferible. Josie Bliss puso en jaque nada menos que la vocación poética de Neruda, el destino testimonial y profético que éste sentía pugnar dentro de sí. Nunca antes ni después otro amor generó en Neruda un conflicto semejante a ese nivel, un conflicto que —más allá de la anécdota del cuchillo y de los celos— es el que confiere a »Tango del Viudo« su profunda grandeza y desmesura.³⁶ Sin embargo, la recurrencia del personaje en el poema »Josie Bliss«, compuesto seguramente en España hacia 1934 ó 1935, certifica el impacto inolvidable de aquella pasión. Quizás no sea aventurado postular que las dos únicas mujeres que Neruda ha nombrado y configurado con personalidad propia en su poesía, sólo ellas han sido los grandes amores de su vida: Josie Bliss y Matilde Urrutia.

Es significativo que María Antonieta Hagenaar, la primera esposa del poeta, no le haya inspirado a Neruda sino un verso suelto de toda su obra: »Para qué me casé en Batavia?«³⁷ El caso de Delia del Carril, la segunda esposa, merece una atención especial. Aunque sólo un poema de *Canto General*³⁸ le fue dedicado por Neruda mientras fueron pareja, creo que muchos otros poemas de ese libro y de *Tercera Residencia* le »pertenece« indirectamente por razones que aquí no vienen a cuento.³⁹

2.2. La imagen de Matilde Urrutia ingresó a la poesía de Neruda durante el ciclo 1948-1957, absorbiendo todas las posibilidades del canto amoroso en ese período. Por primera vez Neruda dedicó a una mujer un libro completo, *Los Versos del Capitán* (1952), testimonio de una pasión sentida como excepcional en muchos aspectos. Un rasgo importante fue el carácter clandestino de la experiencia poetizada, lo que obligó al hablante a diseñar la imagen de Matilde en términos de enmascaramiento o de alusiones cifradas. La historia de *Los Versos del Capitán* es, al respecto,

ilustrativa por sí misma. Durante diez años (de 1952 a 1962) el libro se publicó en forma anónima y sin revelar abiertamente el secreto de sus claves (aunque era un secreto a voces, pues pronto se supo quién era ese Capitán y que Rosario de la Cerda no era un seudónimo inventado sino la combinación del segundo nombre y del segundo apellido de Matilde Urrutia).

Pero la notoria intensidad de la pasión y la condición enmascarada de su puesta en poesía deben ser consideradas, en cuanto factores determinantes de la plasmación lírica del personaje Matilde Urrutia, como subordinadas al determinante mayor de ese período: la definición militante y combativa del poeta, su voluntad de optimismo y alegría.

Por ello ese sector de la historia poética del amor Pablo-Matilde revela un consciente esfuerzo del hablante por incorporar a su amada al ámbito y al itinerario de sus preocupaciones militantes. *Los Versos del Capitán* es el libro de la conquista amorosa de Matilde pero también el de su aprendizaje político. El poeta no sólo pretende formar-la como la enamorada o la amante de sus sueños, sino también como su compañera de lucha. El poema »El Amor del Soldado« es explícito al respecto.

Importa mucho considerar este carácter iniciático de la experiencia configurada: el hablante se postula a sí mismo como amante pero también como guía u orientador del destino de su amada; y a su vez ella es postulada como naturaleza inocente (»mi muchacha salvaje«), como vitalidad esencial y fascinadora, como sensualidad y maravilla que aspira a ser formada y fecundada por el hombre que encarna el sentido y el rumbo de la historia. La fusión del amor y la acción política, de la pasión y el combate, responde a una necesidad del hablante en esos años.

Por eso la imagen de Matilde aparecía frecuentemente construida o apelada en asociación a instancias ideológico-políticas: asociada a la reconstrucción de Varsovia en »Regresó la Sirena«,⁴⁰ a la edificación del socialismo chino en »Todo Están Simple«,⁴¹ a la lucha liberadora de Viet Nam en »La Tierra Tempestuosa«,⁴²

³⁶Sobre este punto, cfr. mi artículo citado en nota 35.

³⁷*Estravagario*, »Itinerarios«.

³⁸*Canto General*, xv, xi, »El Amor«.

³⁹Sobre repercusiones literarias de la relación entre Neruda y sus dos primeras esposas, remito de nuevo a mi artículo de revista *Mensaje* (ver nota 35).

⁴⁰*Las Uvas y el Viento*, iii, vi.

⁴¹*Las Uvas y el Viento*, ii, iv.

⁴²*Las Uvas y el Viento*, xiv, ii.

a la del pueblo chileno en «La Carta en el Camino»⁴³. En estos poemas la actitud del hablante se definía por un gesto de encubierto amor hacia Matilde, pero ante todo por un ánimo de comunicación formativa y «concientizadora». Un ejemplo particularmente revelador del grado de interacción (que se daba en la conciencia del poeta) entre el sustrato ideológico y la experiencia amorosa, lo ofrece la «Oda a la Sencillez» de *Odas Elementales*:

*Sencillez, te pregunto.
me acompañaste siempre?
O te vuelvo a encontrar
en mi silla, sentada?
Ahora
no quieren aceptarme
contigo,
me miran de reojo,
se preguntan quién es
la pelirroja.
[...]
Y así, sencillez...
... me enamoras.
Me voy contigo,
me entrego a tu torrente
de agua clara.
Y protestan entonces:
Quién es esa
que anda con el poeta?
Por cierto
que no queremos nada
con esa provinciana.
Pero si es aire, es ella
el cielo que respiro [...]*

2.3. A lo largo del ciclo 1958-1967 la imagen de Matilde copará también, como en el ciclo anterior, las posibilidades del canto amoroso,⁴⁴ pero su figura aparecerá diseñada desde otra perspectiva. No se trata sólo del acontecer biográfico que sacó a Matilde de su condición clandestina para situarla públicamente como la esposa del poeta. Se trata de que los cambios en la cosmovisión nerudiana afectaron también a la proyección y plasmación poéticas de la imagen de Matilde, que ya no aparecerá asociada a instancias ideológico-políticas contingentes sino sólo a las permanentes y fundamentales, en especial a la noción del pueblo.

⁴³ *Los Versos del Capitán*.

⁴⁴ Forman sección aparte, claro está, las evocaciones autobiográficas, incluyendo tal vez entre ellas los poemas «Oceana», de *Cantos Ceremoniales*, y «De Pronto una Balada», de *Memorial de Isla Negra*, iv.

En cierto modo se advierte una inversión. En el ciclo 1948-1957 la imagen de Matilde revestía notas de inocencia, labilidad, ternura, sin forma propia todavía frente a un mundo en proceso de integración y que avanzaba con seguridad hacia su completación y plenitud. En el ciclo 1958-1967 el mundo ha dejado de ser orgánico y armónico para la óptica de Neruda: reinan en él la contradicción y la incertidumbre. Frente a lo incierto la imagen de Matilde es ahora la seguridad, lo unívoco, lo estable, lo que no conlleva contradicciones: lo firme en medio del tembladeral.

A comienzos de 1957 Neruda ya ha disuelto su matrimonio con Delia del Carril y se dispone a iniciar su nueva vida junto a Matilde. Ha empezado a construir para ella una corona de cien sonetos de amor. Pero esta tarea fue interrumpida por un largo viaje que hizo escala especialmente en los lugares en que Neruda había vivido alguna vez (Rangún, Colombo, Moscú, París). ¿Un nuevo aprendizaje antes de ser coronada reina del poeta? Ciertos poemas de *Estravagario* y de *Navegaciones y Regresos* sugieren en efecto otra línea iniciática para Matilde: el poeta la ha conducido a los lugares sagrados de su itinerario biográfico, sin duda como un modo de prepararla para compartir su destino.

En esta etapa de la historia poética del amor Pablo-Matilde, como en la etapa anterior, hay momentos y alusiones oscuras, claves que sólo los protagonistas conocen a cabalidad.⁴⁵ En los *Cien Sonetos de Amor* se alude a ciertas «desdichas del mes de enero» (Soneto xli) y el rayo cruel de cierta «luz de enero» (soneto lxvi), en tanto que al comienzo de *La Barcarola* se menciona una funesta «tempestad de septiembre» que habría dejado caer «su hierro oxidado» sobre la cabeza de Matilde. Todo ello tiene que ver con un período que en el plano biográfico corresponde a 1956-1957 y que en el nivel poético corresponde al clima de *Estravagario*. Ha habido una crisis en el romance clandestino: algo ha ocurrido, el amor ha dejado

⁴⁵ Aunque el ciclo 1958-1967 ofrece la ventaja de incluir un momento de revisión evocadora y distanciada: el comienzo de *La Barcarola*. Sin salirnos de los textos poéticos, este libro puede servir de *fuentes documental interna* para iluminar aspectos de la historia del hablante nerudiano y para confirmar su conexión puntual con la biografía del poeta.

de ser secreto. Período de dificultades, de quiebras, de rupturas que agudizan el desasosiego que vive Neruda en los planos político y poético: ciertos amigos de toda la vida rompen con él para manifestar su rechazo a la »intrusa«. Esta atmósfera absurda no dejó de influir en un momento de la configuración lírica de Matilde. Es el caso de la »Fábula de la Sirena y los Borrachos«, de *Estravagario*, alegoría que sin duda recoge una serie de situaciones desagradables para Matilde, coincidentes con una toma de decisión por parte del poeta. El hablante-aman- te recuerda en *La Barcarola*:

*y cuando entre rachas de espinas te vi caminando
indefensa,
tomé tu guitarra de ámbar, me puse a tu lado,
sintiendo que yo no podía cantar sin tu boca,
que yo me moría si no me mirabas llorando
en la lluvia.*

Este ánimo protector, esta asunción madura de su responsabilidad de enamorado, es algo nuevo en la historia amorosa del hablante nerudiano. Antes de Matilde el poeta había vivido o padecido, controladamente, los avatares del amor. Siempre se mantuvo a distancia. Cada vez que ciertas situaciones lo comprometieron de un modo particularmente intenso, el hablante siempre sintió que su destino o su vocación de poeta estaban amenazados, y entonces huyó a perderse. Así lo atestiguan los poemas »Farewell« y »Tango del Viudo«.

El problema también se presentó con Matilde. ¿Era ella la mujer del destino? Los poemas amorosos del ciclo 1948-1957 testimonian el afán de Neruda por integrar la imagen de Matilde a la totalidad de su mundo y de sus preocupaciones. De ahí el temple formativo de esos poemas, en alternancia o contrapunto con el temple pasional o admirativo. En el eje mismo de la dicha, pienso que de pronto secretas dudas —el fantasma de Josie Bliss— asaltaban al poeta. Hasta que los hechos precipitaron la decisión. Sólo que para entonces la cosmovisión de Neruda había sufrido una importante reordenación, obligándolo a completar aceleradamente la experiencia iniciática de Matilde.

Todo resultó bien. Neruda había encontrado en Matilde, por primera vez, un amor-pasión que caminaba en el mismo sentido que su poesía. Antes la mujer y el trabajo creador siempre se le ofrecieron en pla-

nos separados. Algunas mujeres significaron el placer o la fascinación, al margen y a veces en contra del quehacer poético profundo; otras significaron para él la inteligencia, el aprendizaje, el apoyo formador, pero entonces la embriaguez erótica había estado ausente. Sólo en Matilde estos dos planos se reunieron por fin en una experiencia totalizadora.

De todo esto se deduce que la imagen de Matilde en el ciclo 1958-1967 debe ser diferenciada de la imagen propuesta en el ciclo anterior, no porque haya entre ambas una contradicción sino porque evidencian un cambio de registro, una trasposición a otro rango. La figura femenina de *Estravagario* o de los *Cien Sonetos* ya no es la »muchacha salvaje« de *Los Versos del Capitán*: ahora es la reina de Isla Negra, la compañera del poeta, la que comparte su destino.

Desde *Estravagario* la imagen de Matilde será construida a partir de esta decisión del poeta. El cambio de situación y de perspectiva viene marcado en el poema »Con Ella«:

*Como es duro este tiempo, espérame:
vamos a vivirlo con ganas.
Dame tu pequeña mano:
vamos a subir y sufrir,
vamos a sentir y saltar.*

*Somos de nuevo la pareja
que vivió en lugares hirsutos,
en nidos ásperos de roca.
Como es largo este tiempo, espérame
con una cesta, con tu pala,
con tus zapatos y tu ropa.*

*Ahora nos necesitamos
no sólo para los claveles,
no sólo para buscar miel:
necesitamos nuestras manos
para lavar y hacer el fuego,
y que se atreva el tiempo duro
a desafiar el infinito
de cuatro manos y cuatro ojos.*

La primera estrofa manifiesta la decisión misma de armar un nido con Matilde y la disposición a estar con ella en los buenos y en los difíciles momentos que vendrán. La autorreferencia en dual (»somos de nuevo la pareja«) subraya el retorno a una situación inaugural: como en Capri, pero ahora ante otro horizonte, el de la vida en común con sus altibajos, con su poesía y su prosa. »Claveles« y »miel« aluden al idilio del ciclo anterior: »lavar y hacer el fuego« corresponde al nuevo momento. Pero en esta

integración del amor y del trabajo está la clave que derrotará al tiempo: un »infinito de cuatro manos y cuatro ojos«.

El poema »Con Ella« es el acta matrimonial de la pareja, con énfasis en el sí del hablante.

2.4. Destaco aquí un aspecto que me parece esencial: el amor del hablante con su Matilde será propuesto en adelante como un amor sin conflictos, sin fisuras, sin contradicciones internas⁴⁶. Ello se explica por dos razones. La primera es que el poeta le reclamó a este amor funciones de integración y de estabilidad en medio de lo incierto. La segunda se desprende del carácter de desafío que tuvo para el poeta comprometerse a una vida en común con Matilde: aceptarla como su compañera significó para Neruda (extremo al que nunca llegó con otra mujer) transformarla en él mismo, identificarla absolutamente con él, nerudizarla en suma (en el sentido de consagrarla Neruda, de hacerla parte consubstancial suya, partícipe de su imagen y de su responsabilidad ante el mundo). Por eso desde *Estravagario* la actitud del hablante hacia Matilde agrega a la admiración objetiva un nuevo condicionante: la alta conciencia que Neruda tiene de sí mismo, de su misión poética y de todo lo que él ha revestido con su aceptación.

Es natural entonces que en la imagen de Matilde se concentre la suma y la variedad del mundo, de lo que el poeta ama y proclama. Así como la casa de Neruda en Isla Negra tiende a contener todas las cosas del mundo, tiende a ser la cifra del planeta, así también Matilde debía encarnar —y en eso radica su gloria— toda la multiplicidad de lo real, la variedad de lo existente. La representación de la amada reviste así los rasgos míticos de una sacerdotisa de la Tierra, de la cual ella es síntesis e imagen viva. A través de esta mujer —como en ciertos ritos primitivos— el poeta accede a la sacralidad de lo terrestre:

⁴⁶No creo necesario probar la diferencia con situaciones anteriores: basta con remitir a la memoria del lector de Neruda. Menos obvio podría ser el hecho de que la historia poética Pablo-Matilde no se ofrecía ajena a conflictos y a perturbaciones internas en el ciclo 1948-1957, como lo atestiguan *Los Versos del Capitán*.

*Oh nombre descubierto bajo una enredadera
como la puerta de un túnel desconocido
que comunica con la fragancia del mundo.⁴⁷*

En Matilde concentró Neruda todos los valores de su cosmovisión. La misma palabra Matilde es »nombre de planta o piedra o vino«, es decir, como lo aclara el soneto recién citado, es nombre de lo que nace de la tierra (planta), de lo que dura o permanece (piedra) y de aquello en que se conjugan la capacidad embriagadora y la derrota del tiempo (vino).

También Matilde es contradicción: sus ojos son nocturnos (soneto I), pero ella surge del alba y del sol (soneto III); el poeta la ama »como se aman ciertas cosas oscuras« (soneto XVII) y la siente ligada a la oscuridad de lo profundo, pero ella nace con luz cada mañana (soneto XIII): eso sí, con luz de pan, no de nácar o de plata (ibid.). Contradicción es su atractivo sexual: »qué *oscura claridad* se abre entre tus columnas?« (soneto XII), y el fuego erótico que ella desencadena »corre por los delgados caminos de la sangre / hasta precipitarse como un *clavel nocturno*, / hasta *ser y no ser* sino un rayo en la sombra« (ibid.).

Matilde es germinación, es trigo, resinas, fragancia: »eres la greda oscura que conozco« (soneto V), »... porque de barro te hicieron y cocieron / en Chillán, en un horno de adobe estupefacto« (soneto XV). Nadie más cerca de la tierra que ella. Su cuerpo mismo es cifra del espacio terrestre, de la geografía: »Beso a beso recorro tu pequeño infinito, / tus márgenes, tus ríos, tus pueblos diminutos« (soneto XII). Pero ella es también planetaria, de condición estelar, hay sol en su boca y luna en sus caderas: »... tú repites/la multiplicación del universo« (soneto XVI).

En otro plano la imagen de Matilde se conecta con el pueblo, con la fuerza que está transformando al mundo: »Eres del pobre Sur, de donde viene mi alma: / en su cielo tu madre sigue lavando ropa / con mi madre...« (soneto XXIX). Aquí de golpe Matilde ha concentrado varias instancias claves del mundo nerudiano: a) el espacio originario, la geografía fundamental, el sur de Chile; b) los recuerdos de infancia en

⁴⁷*Cien Sonetos de Amor*, I. Los otros sonetos que se mencionarán en el texto pertenecen también al mismo libro.

la alusión a la »mamadre«; c) la ideología del poeta, su visión del pueblo, de la pobreza y del trabajo. En el mismo sentido el poeta la define »reina del apio y de la artesa, / pequeña leoparda del hilo y la cebolla« (soneto xxxvi).

La representación de Matilde incluye, desde luego, lo que significó su presencia en la vida del poeta. El hermoso soneto xxv le agradece la recuperación de sí mismo, el retorno a un ámbito vital propio: »Antes de amarte, amor, nada era mío, / ... / todo era de los otros y de nadie / hasta que tu belleza y tu pobreza / llenaron el otoño de regalos«. Ya he señalado que Matilde, en la hora de *Estravagario*, significó para Neruda, la estabilidad y la solidez en medio de un mundo vacilante. El soneto xxviii contrapone el mundo externo que los amantes han recorrido (el mundo de la movilidad y del desgaste) al mundo propio de los mismos amantes (»patria inmóvil«, germinación en un otoño incalcinable).

Por otro lado, el soneto xlviii declara: »Dos amantes dichosos no tienen fin ni muerte, / nacen y mueren muchas veces mientras viven, / tienen la eternidad de la naturaleza«. Aparentemente, en estos versos sólo revive el viaje tópicamente del amor como arma que derrota a la soledad y a la muerte. Pero en Neruda esta afirmación es francamente novedosa: antes la mujer y el amor fueron a lo sumo lenitivos en la irremediable desintegración del existir. Para entender la presencia victoriosa de Matilde en estos versos hay que tener en cuenta el contexto que he esbozado hasta aquí. Porque ellos, los versos, no fueron el producto casual de la fiebre erótica o del arrobamiento ciego: el amor vence aquí a la soledad y a la muerte porque Matilde es bella y adorable, pero también porque ella, en cuanto la Mujer, encierra al mundo en su ser. Vivir con Matilde era para Neruda, por fin, la residencia en la tierra, la residencia con la tierra, amor, dentro y alrededor de la tierra. Ese amor total confirmaba la variedad de su poesía en cuanto amor a las cosas, a otros ámbitos, a otros seres, pero también certificaba la unidad del mundo:

*Dos amantes dichosos hacen un solo pan,
una sola gota de luna en la hierba,
dejan andando dos sombras que se reúnen,
dejan un solo sol vacío en una cama.*

3. Autobiografía

3.1. Un tercer aspecto, quizá el más característico del ciclo 1958-1967, es la insistencia en la evocación autobiográfica, con tendencia a una organización sistemática de los recuerdos. Es lo que Lore Terracini ha llamado »poesía de la memoria«.⁴⁸ El proceso comenzó en los libros de 1958 y 1959 con recuerdos dispersos o retazos de la memoria, luego intentó un pequeño »sumario« en un lugar inesperado (el poema final de *Canción de Gesta*), alcanzó una primera organización en las crónicas de *O Cruzeiro Internacional* en 1962, y culminó en dos libros: *Memorial de Isla Negra* (1964) y *La Barcarola* (1967). En los libros posteriores a 1967 la autobiografía desaparece como preocupación sistemática, sin perjuicio de que hoy mismo Neruda está escribiendo intensamente un grueso volumen de memorias.

Dos advertencias.

La primera se refiere a la necesidad de distinguir entre la reflexividad autobiográfica propia de este ciclo y la fundamentación autobiográfica que es una constante habitual, un rasgo válido para toda la obra de Neruda⁴⁹. Poemas como »Laringe«, »Por Fin Se Fueron«, »Regresó el Caminante«, »Cita de Invierno«, son momentos de la historia del hablante que surgieron desde experiencias concretas y bien precisas de la biografía de Neruda. Este enraizamiento en el acontecer del poeta resulta casi un axioma permanente en la construcción lírica nerudiana. Así procedió siempre, desde »Farewell« de 1923 hasta la »Oda con Nostalgias de Chile« de 1956 o »El Corbarde« de 1971, pasando por los casos ejemplares de »Tango del Viudo« y »Enfermedades en mi Casa«, ambos de *Residencia en la Tierra*. Pero en el ciclo que consideramos se desarrolla, paralela a esta constante, una línea crecientemente sistemática de reflexiones autobiográficas.

Una segunda advertencia tiene que ver con el significado específico de la autobiografía en este ciclo 1958-1967. Porque

⁴⁸Lore Terracini, *Il »Sumario« di Neruda e la Poesia della Memoria*, Roma, Tipografia Copitelli, 1964, 30 p.

⁴⁹Cfr. mi ensayo *Los Modos de Autorreferencia en la Obra de Pablo Neruda*, Santiago, Ediciones Revista Aurora, 1964, p. 7.

tampoco es la primera vez que Neruda reflexiona autobiográficamente. Desde muy temprano sintió la necesidad de revisar periódicamente su pasado, en especial alrededor de sus cumpleaños. En el de 1919 escribió «Estos Quince Años Míos», poeta todavía inédito, y en el de 1920 compuso un minimemorial, un soneto titulado «Sensación Autobiográfica»⁶⁰. Al cumplir 50 años en 1954 dictó una serie de conferencias autobiográficas en la Universidad de Chile (Santiago), la primera de las cuales se publica como encabezamiento obligado —y merecido— en todas las ediciones de *Obras Completas* (Buenos Aires, Losada, 1957, 1962 y 1968). Pero las más significativas reflexiones autobiográficas anteriores a 1958 se encuentran en *Canto General*: las series iniciales de «Alturas de Macchu Picchu» y todo el capítulo xv, «Yo Soy».

Ahora bien, en *Canto General* —y desarrollando una muy interesante observación de Alain Sicard⁶¹— la autobiografía cumplió una función contradictoria:

a) al nivel del hablante (yo poético), función de totalización e integración: los diversos momentos o etapas vividos por el ser, todos habían venido a desembocar en la unidad definitiva de ese «Yo Soy»; todas las etapas enajenadas de su existencia anterior cristalizaban al fin en la identidad última, en ese «propio ser» («Alturas de Macchu Picchu», x) que había perseguido a través de los años;

b) al nivel de la obra, función de ruptura: «la sombra que indagué ya no me pertenece» («Yo Soy», xx), «Yo no soy Teócrito» («Los Ríos del Canto», i); ya en *Tercera Residencia* Neruda se había hecho cargo de la ruptura: «Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal?» («España en el Corazón»), y en el epígrafe de 1939 al poema «Las Furias y las Penas» respondía él mismo: «El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado».

Volviendo al ciclo 1958-1967, la auto-

⁶⁰ Reproducido en H. Loyola, *Los Modos de Autorreferencia...*, cit., p. 9, y *Ser y Morir...*, cit., pp. 17-18.

⁶¹ Alain Sicard, «Neruda ou la Question Sans Réponse», *La Quinzaine Littéraire*, París, 129 (30. 11. 1971): 13.

biografía cumple también aquí una función contradictoria pero de signo inverso:

a) al nivel del hablante, si no función de ruptura al menos la asunción de la multiplicidad del ser, la aceptación de haber vivido una serie de existencias sucesivas, el reconocimiento de la imposibilidad de ser unívoco; dos títulos resumen esta nueva conciencia: «Muchos Somos» (*Estravagario*) y «Las Vidas del Poeta»; y también estos versos: «ahora me doy cuenta que he sido / no sólo un hombre sino varios»⁶², «me doy cuenta que soy aquel nocturno / que dejé atrás en el tiempo lejano»⁶³, «porque de tantas vidas que tuve estoy ausente / y soy, a la vez soy aquel hombre que fui»⁶⁴, «yo soy el distante que lleva en sus venas su vida y la mía»⁶⁵;

b) al nivel de la obra, función de totalización al asumir como unidad la diversidad contradictoria de su poesía: «Os amo idealismo y realismo... / ... / No soy rector de nada, no dirijo, / y por eso atesoro / las equivocaciones de mi canto»⁶⁶, «Salud por la noche y el día / y las cuatro estaciones del alma»⁶⁷, y más explícitamente en estos textos en prosa:

Ni la soledad ni la sociedad pueden alterar los requisitos del poeta y los que se reclaman de una o de otra exclusivamente falsean su condición de abejas que construyen desde hace siglos la misma célula fragante, con el mismo alimento que necesita el corazón humano. Pero no condeno ni a los poetas de la soledad ni a los altavoces del grito colectivo: el silencio, el sonido, la separación y la integración de los hombres, todo es material para que las sílabas de la poesía se agreguen precipitando la combustión de un fuego imborrable, de una comunicación inherente, de una sagrada herencia que desde hace miles de años se traduce en la palabra y se eleva en el canto⁶⁸.

El poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea sólo realista va muerto también. El poeta que sea sólo irracional será entendido sólo de su persona y de su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista, será entendido hasta por los asnos, y esto es también sumamente

⁶² *Estravagario*, «Regreso a una Ciudad».

⁶³ *Canción de Gesta*, «Meditación sobre la Sierra Maestra / Escrito en el Año 2000».

⁶⁴ *Memorial de Isla Negra*, II: «No Hay Pura Luz».

⁶⁵ *La Barcarola*, «Los Años» (en *Obras Completas*, 1968, II, p. 788).

⁶⁶ *Memorial de Isla Negra*, V: «La Verdad».

⁶⁷ *Estravagario*, «Cuánto Pasa en un Día».

⁶⁸ «Mariano Latorre, Pedro Prado y mi Propia Sombra», en: Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos*, Santiago, Nascimento, 1962: p. 75.

triste. Para estas ecuaciones no hay cifras en el tablero, no hay ingredientes decretados por Dios, ni por el Diablo, sino que estos dos personajes importantísimos mantienen una lucha dentro de la Poesía, y en esta batalla vence uno y vence otro, pero la Poesía no puede quedar derrotada⁵⁹.

3.2. Al inaugurar su nueva vida con Matilde después de la crisis de 1956, Neruda —ya lo adelanté— tomó aguda conciencia del transcurrir del tiempo y experimentó la necesidad de recuperarse para sí mismo, en alguna medida, durante el plazo de su vida por venir:

*Tengo miedo de todo el mundo,
del agua fría, de la muerte.
Soy, como todos los mortales,
inaplazable.*

*Por eso en estos cortos días
no voy a tomarlos en cuenta,
voy a abrirme y voy a encerrarme
con mi más péfido enemigo,
Pablo Neruda⁶⁰.*

Otros poemas de *Estravagario* apuntan a un ansia de renovación, a un fastidio contra la uniformidad, la rutina, los esquemas preconcebidos, la normatividad, el conformismo:

*Cómo no sentirse cansado
de cierta ceniza que cae
en las ciudades en otoño,
algo que ya no quiere arder,
y que en los trajes se acumula
y poco a poco va cayendo
destiñendo los corazones.
[...]
Estoy cansado de las estatuas.
No puedo más con tanta piedra.
[...]
Dejen tranquilos a los que nacen!
Dejen sitio para que vivan!
No les tengan todo pensado.
[...]
Quiero que te canses conmigo
de todo lo que está bien hecho.
[...]
Cansémonos de lo que mata
y de lo que no quiere morir⁶¹.*

¿Qué mezcla de aconteceres y ansiedades impulsó a Neruda a reconstituir poéticamente su existencia? Es curioso que el afán evocador —cada vez más sistemático—

surgió precisamente al comenzar una nueva vida. Lo normal sería dejar atrás el pasado, desecharlo, no preocuparse de él. Pero tal vez en ello estribaba el problema. Un verso del mismo poema recién citado, «Cierta Cansancio», pone de relieve la paradoja:

Estoy cansado del recuerdo.

Y sin embargo la exploración autobiográfica será uno de los rasgos claves de su poesía inmediata. Otro texto de *Estravagario* nos agudiza la contradicción:

*Adiós, calles sucias del tiempo,
[...]
regreso para no volver,
nunca más quiero equivocarme,
es peligroso caminar
hacia atrás porque de repente
es una cárcel el pasado⁶².*

Para sepultar el pasado Neruda necesitó entonces digerirlo, asimilarlo cabalmente. Por otra parte su nueva vida también requería raíces, y ellas estaban en el tiempo vivido. Así se explica —en el plano de la biografía— el viaje iniciático que Neruda dispuso para Matilde, viaje hacia los hitos del pasado. Y así nos explicamos también —en el plano poético— la aparición de una línea de composiciones autobiográficas que irá tomando forma para culminar en el 60 cumpleaños del poeta con *Memorial de Isla Negra* y con su prolongación natural, *La Barcarola*⁶³.

Lo cierto es que el surgimiento de una voluntad memorialística no fue el menos sorpresivo de los rasgos de *Estravagario*, aunque hasta ahora tiende a ser considerado como una simple reiteración de intentos anteriores. El poema «Dónde Estará la Guillermina?» marcó bien la diferencia. Los recuerdos de infancia en la Frontera nunca tuvieron, al ser evocados en *Canto General* («Yo Soy», I-III) o en «Infancia y Poesía», la atmósfera melancólica y otoñal que ahora alcanzaban. Es que entonces (según ya apunté) los recuerdos eran los materiales constitutivos de un «Yo Soy», en

⁵⁹ *Estravagario*, «Regreso a una Ciudad».

⁵⁹ «Las Vidas del Poeta», x. *O Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, (1.6.1962).

⁶⁰ *Estravagario*, «El Miedo».

⁶¹ *Estravagario*, «Cierta Cansancio».

⁶³ En la primera edición de *Memorial de Isla Negra* (1964) cerraba el quinto volumen un poema inconcluso: «Amores: Matilde», que más tarde fue desglosado de ese libro y pasó a ser el poema inicial de *La Barcarola*. Este libro también remite a un aniversario: se publicó al cumplirse los diez años del viaje iniciático de 1957.

tanto que ahora, en *Estravagario*, los recuerdos establecían su distancia patentizando el tiempo transcurrido y las vidas irrecuperables: certificaban el «Muchos Somos» biográfico:

*Han pasado lentos los años
pisando como paquidermos,
ladrando como zorros locos,
han pasado impuros los años
crecientes, ráidos, mortuorios,
y yo anduve de nube en nube,
de tierra en tierra, de ojo en ojo,
mientras la lluvia en la frontera
caía, con el mismo traje*⁶⁴.

Por lo tanto el sentido de la reflexión autobiográfica era, ahora, muy otro. En 1954 Neruda declaraba ante un público desbordante en el Salón de Honor de la Universidad de Chile: «el corazón de los poetas es, como todos los corazones, una interminable alcachofa» que incluye hojas para la vanidad: «entonces iré sacando las hojas de la vanidad para consumirlas entre nosotros, ya que así me lo han pedido»⁶⁵. Lo cual significa que en esos recuerdos evocados el poeta, entre bromas, se miraba y se reconocía a sí mismo en su trayectoria hasta el ser presente. Algo parecido ocurría en las series iniciales de «Alturas de Macchu Picchu», donde Neruda proponía una suerte de relectura de *Residencia en la Tierra* desde la perspectiva de una cima alcanzada y mirando hacia abajo la ruta del ascenso. Pero en 1957 el poeta ya no reconoce en Ranguín un lugar de tránsito hacia su presente, un espacio y un tiempo integrados al *continuum* de su existir, sino una isla muerta, un pasado de arqueología donde otro ser, con su mismo nombre, vivió alguna vez:

*y aquí me tienen sin que sepa
por qué no reconozco a nadie,
por qué nadie me reconoce,
si todos fallecieron aquí
y yo soy entre tanto olvido
un pájaro sobreviviente
o al revés la ciudad me mira
y sabe que yo soy un muerto*⁶⁶.

Recuerdos de la infancia en la Frontera y recuerdos de amor y soledad en el Oriente son las líneas que apuntan en *Estravagario*. «La Desdichada» sugiere otra vez la figura

⁶⁴ *Estravagario*, «Dónde Estará la Guillermina?».

⁶⁵ «Infancia y Poesía». *Obras Completas*, 1968, I, p. 25.

⁶⁶ *Estravagario*, «Regreso a una Ciudad».

patética de Josie Bliss, esperando por años el regreso de su amante. ¿Era éste el verdadero tema? ¿O era el pavor del sobreviviente al verificar la exacta distancia del recuerdo? Consideremos una vez más la certidumbre con que el hablante de 1950 ó 1954 hurgaba en su memoria, consideremos la confianza, la seguridad y —¿por qué no?— la satisfacción de revivir las experiencias que hicieron posible su ser actual, y también la conciencia de que esos recuerdos habían alcanzado verdadero sentido, vigencia y plenitud al integrarse a la continuidad y al crecimiento de Pablo Neruda. Y comparemos esta certidumbre con el desconcierto de «Itinerarios», donde una letanía de preguntas traduce de nuevo —como mucho antes en *Residencia*— un angustioso sentimiento de discontinuidad y de ruptura en su existir:

Y en Durango, qué anduve haciendo?

[...]

Para qué me casé en Batavia?

[...]

Qué anduve buscando en Toledo [?]

[...]

Por qué viví en Rangoon de Birmania [?]

[...]

Qué tengo que ver con las islas?

[...]

Qué saqué de tantos mercados?

Cuál es la flor que yo buscaba?

Desde este ángulo el afán memorialístico fue, a partir de *Estravagario*, la respuesta de Neruda ante el derrumbe de una certeza. Había descubierto que en rigor no le pertenecían esos recuerdos que creía suyos. Y sintió la necesidad de absorberlos, de incorporarlos de una vez a su verdadera continuidad —la de su poesía— para digerirlos allí y enterrarlos (¿cómo cadáveres o como raíces?).

Así comenzaron a acudir a los versos de Neruda —primero de modo disperso, más programáticamente después— los personajes y los escenarios del pasado. El padre, la lluvia, los trenes del sur reaparecieron en «Carta Para Que Me Manden Madera». Pero también importa hacer notar que esta melancólica perspectiva de la memoria modificó la representación de las nuevas experiencias del hablante ligadas a esos escenarios o figuras del pasado. «Adiós a París» de *Estravagario*, «Escrito en el Tren cerca de Cautín, en 1958», «Oda frente a la Isla de Ceylán» y «Oda a los Trenes del

Sur« de *Navegaciones y Regresos*, »Meditaciones sobre la Sierra Maestra« de *Canción de Gesta*, »Cataclismo« de *Cantos Ceremoniales* y »Regresó el Caminante« de *Plenos Poderes*: ninguno de estos poemas se situó directamente en la línea memorialística pero todos se asociaron a ella por obvia proximidad y se impregnaron también de la melancolía evocadora.

El mejor de estos poemas es »Regresó el Caminante«, escrito —en endecasílabos blancos— a raíz de una visita que hizo el poeta a Temuco en 1961. El nombre de la ciudad no aparece en el poema, lo cual —por la imposibilidad de confusión— acentúa el carácter espectral de la representación. El hablante se encuentra de pronto en las calles de una ciudad fantasma, de una ciudad abandonada, muerta. No la reconoce: »no se trata de Pedro ni de Juan, / ni de aquella mujer, ni de aquel árbol, / ya la ciudad aquella se enterró, / se metió en un recinto subterráneo / y otra hora vive, otra y no la misma«. Esta súbita extrañeza lo desconcierta: »Todo está bien, pero por qué no existe?«. Entonces accede a la necesidad de admitir que no es la ciudad misma la que ha muerto sino »la ciudad aquella«, la que vivía en su memoria. Aquel Temuco murió dentro de él, así como aquel Rangún de »Regreso a una Ciudad«. O mejor, fue una de las vidas del poeta la que murió, sepultando con ella cierto aroma, ciertas calles, ciertos almacenes:

*Talvez en mí cayó casa por casa
la ciudad, con bodegas destruidas
por la lenta humedad, por el transcurso,
en mí cayó el azul de la farmacia,
el trigo acumulado, la herradura
que colgó de la talabartería,
en mí cayeron seres que buscaban
como en un pozo el agua oscura.*

Junto con verificar la catástrofe el poeta reacciona proponiendo un viaje al interior de sí mismo para reactualizar el mundo perdido. Esta es la cuestión central y es lo que resume la diferencia decisiva entre la reflexión autobiográfica del ciclo 1958-1967 y las de esos ciclos anteriores donde la certidumbre de su unidad y de su continuidad biográficas lo había hecho sentirse como un próspero terrateniente de la memoria, muy seguro de sus íntimas posesiones. Por eso los endecasílabos finales de »Regresó el Caminante« pueden leerse como la fundamentación circunstancial

de un programa orgánico de exploraciones hacia la reconquista del pasado:

*Acurriré a mí mismo para entrar,
para volver a la ciudad perdida.
En mí debo encontrar a los ausentes,
aquel olor de la maderería,
sigue creciendo sólo en mí talvez
el trigo que temblaba en la ladera
y en mí debo viajar buscando aquélla
que se llevó la lluvia, y no hay remedio,
de otra manera nada vivirá:
debo cuidar yo mismo aquellas calles
y de alguna manera decidir
dónde plantar los árboles, de nuevo.*

3.3. Como nada es casual en Neruda, el mismo año 1962 en que se publicó el poema »Regresó el Caminante« apareció en la revista *O Cruzeiro Internacional* la serie de crónicas autobiográficas titulada »Las Vidas del Poeta: Memorias y Recuerdos de Pablo Neruda«⁶⁷. Ese mismo año escribió Neruda el primer volumen del *Memorial de Isla Negra*, publicado en 1963 por el impresor Tallone, de Alpignano, Italia. Este hermoso libro apareció bajo el título *Sumario*, que certificaba la voluntad de organizar los recuerdos, con un »prefacio del autor« fechado »Valparaíso, 1962«.

Con ocasión de su 60 cumpleaños Neruda se regaló a sí mismo —según dijo— los cinco volúmenes de *Memorial de Isla Negra*. Como en las crónicas de *O Cruzeiro*, el esfuerzo de totalización evocadora sólo se extiende con fuerza hasta la época de *Canto General*, es decir, hasta el comienzo de los años 50. A esa altura el impulso inicial se ha diluido y entonces, más allá de ese límite, el poeta vuelve al tiempo presente y a las reflexiones otoñales. Siempre Neruda ha sido así: sus proyectos se acomodan finalmente al flujo de la vida.

Ya al final del volumen II de *Memorial* el poeta parece arribar a un cierto escepticismo respecto de la factibilidad de su fauna autobiográfica:

⁶⁷Diez números quincenales sucesivos, entre el 1° de enero y el 1° de junio de 1962. Este franco y decidido intento de organizar los recuerdos tiene por lo menos tres precedentes, tres poemas en que se avizora, a escala embrionaria, un panorama memorialístico: »Dónde Estará la Guillermina?« (*Estravagario*), »Meditación sobre la Sierra Maestra / Escrito en el Año 2000« (*Canción de Gesta*) y »El Sobrino de Occidente« (*Cantos Ceremoniales*).

*Este soy, yo diré, para dejar
este pretexto escrito: ésta es mi vida.
Y ya se sabe que no se podía:
que en esta red no sólo el hilo cuenta
sino el aire que escapa de las redes,
y todo lo demás era inasible⁶⁸.*

En los tomos IV y V prácticamente desparece el hilo autobiográfico para dejar lugar a reflexiones sobre el significado presente de lo que ha acontecido en su existencia. Entre otros ejemplos, el excelente poema "Cita en Invierno" incluye esta conclusión melancólica que conviene cotejar con las reflexiones finales de "Yo Soy" en 1950:

*Yo tuve un rostro que perdí en la arena,
un pálido papel de pesaroso,
y me costó cambiar la piel del alma
hasta llegar a ser el verdadero,
a conquistar este derecho triste:
esperar el invierno sin testigos.*

Finalmente: *La Barcarola* es el memorial de Matilde. El libro parece concebido como una conversación familiar junto a la chimenea en Isla Negra, recordando juntos, el poeta y su mujer, las peripecias de su amor. Entre recuerdo y recuerdo el hablante va intercalando una serie de episodios variados, sin relación con la barcarola vertebral.

4. Coda

Quedan muchos aspectos por examinar del ciclo nerudiano 1958-1967, aparte los esbozados. Uno es la *poética*, es decir, la

imagen que Neruda planteó de su oficio en ese período y cómo la resolvió en la práctica. Por ejemplo, habría que considerar, a propósito de *Las Piedras de Chile* (1961), las fantasías superpuestas a lo real para el diseño lírico de las rocas, en comparación —propongo— con ciertos poemas de "El Gran Océano" (*Canto General*, XIV). O bien, habría que subrayar cómo la división entre "pajarintos" y "pajarantes", en *Arte de Pájaros* (1966), traduce en el nivel estructural la contradicción que en otro plano el poeta configura como conflicto entre la razón y el desvarío, entre la fantasía y la realidad, entre los sueños y la ciencia.

Otro aspecto es la *ideología*, la actitud política. En este plano, es posible que algunas de mis observaciones anteriores sugieran la idea de un debilitamiento de la conciencia militante en Neruda. Nada de eso. Corresponden precisamente a este ciclo dos de los mejores poemas políticos de todo el historial nerudiano: "El Pueblo" (de *Plenos Poderes*) y "El Episodio" (de *Memorial de Isla Negra*, V), aparte del significado de *Canción de Gesta*. Asunto problemático, claro está, y muy necesitado de examen. Por ahora me interesa subrayar que la poesía de Neruda, al reasumir decididamente la contradicción en su imagen del mundo y del hombre, lejos de debilitar su dimensión de compromiso político la ha enriquecido en hondura y en eficacia poéticas. quede para otra ocasión la tarea de demostrarlo.

⁶⁸ *Memorial de Isla Negra*, II: "Aquellas Vidas".