

Neruda 1924-1926: las manos de la noche*

HERNAN LOYOLA**

Università di Sassari

Los más antiguos poemas de *Crepusculario* (1923), en particular “Sinfonía de la trilla” y “Oración” (1921), acogen todavía la temprana y prematura tentativa de Neruda hacia la impostación de una poesía del Día (esto es, una escritura que se confronta con la Realidad para descifrarla y eventualmente para mejorarla: la poesía como Razón y como Acción en el mundo). La derrota de tal tentativa, advertible en últimos o más tardíos poemas de *Crepusculario*, entre ellos “El castillo maldito”, “Playa del sur” y “Tengo miedo” (1922-1923), precipita a Neruda en una crisis profunda. Los esfuerzos del poeta para superar esta situación asumen la forma de dos líneas de textos, escritos paralelamente durante 1923. De esos textos, a la hora de la encrucijada unos serán desechados por el momento y sólo diez años más tarde recogidos y publicados: son los poemas de *El hondero entusiasta* (Santiago: Letras, 1933). Los otros en cambio serán reunidos de inmediato en volumen y publicados bajo un título que devendrá célebre: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Santiago: Nascimento, 1924).

Se trata entonces de una elección cuyo significado simbólico, traducido a la perspectiva del yo enunciator-protagonista del discurso poético nerudiano, podría formularse así: 1) abandono del combate del Hondero:

* Este artículo es reproducción de una ponencia presentada en un Congreso sobre la poesía de Neruda realizado en Sassari.

** HERNÁN LOYOLA: Profesor de Literatura Chilena. Universidad de Sassari, Italia.

renuncia a exasperar la tentativa de alcanzar y conquistar el espacio del Día a través del asalto a los muros de la Noche que bloquean la vía: "... suben mis piedras en la noche enemiga! / Quiero abrir en los muros una puerta.../ Más allá de esos muros, de esos límites, lejos". (*El hondero entusiasta*); 2) aceptación de la Noche –poesía del Eros, del Sueño y del Desvarío– como espacio de refugio y de restauración que, con el andar del tiempo-escritura, se revolará espacio de entrenamiento para la grande e irrenunciable batalla: la reconquista (nueva descifración) del Día.

1. *Hemos perdido aun este crepúsculo*. El nivel simbólico de la relación entre Pablo¹ y la Noche es la clave del proceso ‘narrado’ en *Veinte poemas de amor* (1924). El poema 1 –texto introductorio y encuadrador– sitúa *en el pasado* de toda esa historia una noche de valor negativo y amenazante: “en mí la noche entraba su invasión poderosa”. La ‘narración’ comienza entonces en el poema 2, a partir del cual el crepúsculo entra a dominar como espacio privilegiado de la pareja², o mejor, como espacio donde Pablo instala a su amada. Ella reina en el crepúsculo. En cierto modo, ella *es* el crepúsculo: “Muda, mi amiga /... / pura heredera del día destruido. / Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro. / De la noche las grandes raíces / crecen de súbito desde tu alma”. Ella existe y sostiene los sueños de Pablo en esa zona de frontera entre el día residual y la noche incipiente. Porque ella es la “pura heredera del día destruido” (poema 2) pero posee “mirada nocturna” (poema 16): la amada es el “crepúsculo cayendo en tus ojos” (poema 3). A veces ella *está* en el crepúsculo y entonces determina en el texto una atmósfera de gozo (poema 3). A veces sólo está su recuerdo: ella domina entonces como ausencia y el clima es de tristeza (poemas 7, 10). En este último caso Pablo se identifica con ella y la sustituye, la impone en el texto para asegurar la compresencia del yo y del tú de la pareja.

Es significativo que ambos (yo y tú) estén ausentes como figuras en el poema 4, cuyo espacio y situación “es la mañana llena de tempestad / en el

¹ Convencionalmente llamo *Pablo* al yo enunciator-protagonista del discurso poético nerudiano, de cuya ‘biografía simbólica’ –documentada en los textos– esbozo aquí un período bien caracterizado. Con las fórmulas *Neruda* y *Pablo Neruda* remito al poeta en cuanto autor-escritor de los textos.

² “Acaso mucho más que el libro precedente, al que daba título, *Veinte poemas de amor* es un ‘Crepusculario’. Diez de los veinte poemas, con toda exactitud, se sitúan a la hora del crepúsculo”. Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Gredos, 1981), p. 54.

corazón del verano”, es decir, el día. De los enamorados el texto sólo registra el silencio. Pero más significativo aún es el primer –casi diría tímido– ingreso de una representación autónoma de la *noche* al final del poema 7. Al comienzo de ese texto hay todavía una tentativa de reclamar de la amada un fundamento para Pablo, una solicitud de que ella le confiera el ser, o que ella en algún modo sea él: “Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes/ a tus ojos oceánicos./.../ Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes / que olean como el mar a la orilla de un faro”. Le pide que sus ojos (=crepúsculo) lleguen a él con la totalidad del *mar*, pero ella se retrae, se niega, y de su mirada sólo “emerge a veces la *costa* del espanto”. Primera verificación de que en ella no resuena para Pablo la totalidad (el mar) sino sólo la orilla o periferia (la costa) de los sueños o del ser del sujeto. En cuanto costa-crepúsculo (zona fronteriza) ella se revela sin capacidad para constituirse en fundamento.

De ahí que en la sucesiva variante de la invocación inicial los “ojos oceánicos” de ella, antes centrales, aparezcan subordinados a la totalidad ahora instalada en primer plano: “Inclinado en las tardes echo mis tristes redes/a ese mar que sacude tus ojos oceánicos” (vv. 9-10). El mar sustituye a la costa. Y, coherentemente, otra totalidad, la de la noche, comienza a desplazar al ámbito parcial del crepúsculo, de improviso revelado como sola periferia del yo. El desplazamiento es gradual, incluyendo todavía a la amada en un primer momento: “Los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas como mi alma cuando te amo”. Pero luego ella desaparece y sólo queda, al cierre del texto, la imagen *autónoma* de la noche: “Galopa la noche en su yegua sombría/desparramando espigas azules sobre el campo”.

La ruptura amor/crepúsculo viene declarada al comienzo del poema 10. El atardecer ya no es más el espacio de la pareja y se insinúa, en su lugar, el retorno de la noche al Texto nerudiano: una noche diversa, no la noche temible u opresiva de *Crepusculario* ni la noche enemiga y sorda de *El hondero entusiasta*, sino más bien una noche vagamente acogedora, asociada (como ya en el poema 7) al color azul: “Hemos perdido aun este crepúsculo./Nadie nos vio esta tarde con las manos unidas / mientras la noche azul caía sobre el mundo”.

2. *La noche en que estoy*. En el poema 11 la noche y la mujer coexisten separadamente. La noche se introduce en primer lugar como espacio autónomo (“Girante, errante noche, la cavadora de ojos”, verso 3), pero al mismo tiempo comienza a ser reconocida como espacio privado del yo: “Fragua de metales azules, noches de las calladas luchas” (v. 6), donde la

reiteración del *azul* aclara su significado de creatividad, asociada aquí a la fuerza o potencia (metales) así como a la fecundidad (espigas) en el final del poema 7. Ella, la amada, no pertenece al ámbito nocturno, le es ajena, pero el poema 15 propone una tentativa de integración: “Eres como la noche, callada y constelada”, donde el puente es el silencio, esto es, una dimensión opuesta y complementaria a la palabra (advirtiéndose aquí la ruptura del sistema *ella-crepúsculo-palabras* que evidenciaban en particular los poemas 3 y 5).

La dirección del proceso aparece confirmada simbólicamente en el poema 17 a través de una explícita conexión entre una autorrepresentación de Pablo y la *llegada* de la noche, que esta vez no cae sobre el mundo (cfr. poema 10) sino sobre el sujeto mismo: “Ahogando lamentos, moliendo esperanzas sombrías, / molinero taciturno, / se te viene de bruces la noche, lejos de la ciudad”. Tal orientación del movimiento ‘narrado’ será, más aún, subrayada en el poema 18 con la también explícita oposición entre el crepúsculo y la noche —aquél en retirada, ésta en ocupación del espacio de la escritura—: “Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos. / Pero la noche llega y comienza a cantarme”.

La noche comienza a *hablarle* a Pablo, a comunicarse con él. Allí donde fracasa el exaltado y gesticulante *Hondero*, que no logra sacar a la noche de su sordera impermeable, triunfa en cambio el modesto Pablo de *Veinte poemas*. El poema 19 declara abiertamente una elección de renuncia al eros en favor de la nocturnidad: “Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca./ Todo de ti me aleja, como del mediodía”. Elección o acaecer que el poema 20 admite sin quejas, antes bien con la erguida conciencia de sí mismo que Pablo ha conquistado finalmente: “Qué importa que mi amor no pudiera guardarla./ La noche está estrellada y ella no está conmigo”³.

De la experiencia ‘narrada’ ha nacido un Sujeto. La aceptación de la ausencia de la figura femenina en el poema 20, o mejor, su impostación como pretexto de un recuerdo subordinado a la noche, hay que leerla como renuncia al eros cual fundamento de la escritura poética, y, en un nivel acaso de mayor importancia, como un momento necesario para el nacimiento del verdadero sujeto lírico nerudiano. En el crepúsculo, en la medida misma en

³Esta afirmación es válida aunque la primera publicación del poema “El hondero entusiasta” (*Atenea*, julio 1924) es posterior a la del poema 20 de *Veinte poemas de amor* (que apareció en *Claridad* 115, del 24.XI.1923). En otra sede me referiré más ampliamente a este problema.

que la amada *era* (presente, dominante o evocada) Pablo en cambio estaba ausente, se anulaba, no era en realidad sujeto, *no era*. En cambio ahora, en el seno de esta nueva noche que ha llegado y en la cual se reconoce, Pablo ha individualizado por primera vez su identidad, Pablo ha devenido Yo, por fin hijo de sí mismo y no de la Hembra o de la Amada (sino en cuanto origen desencadenador de la experiencia).

“Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella”. El poema 20 es la verdadera contraparte del poema inicial de *Hondero* cuyo protagonista, también solo, ‘sin ella’, se esfuerza en vano porque la noche le hable. En el poema 20 Pablo no sólo tiene éxito en su empeño sino que además consigue “oír” lo que la noche le dice. Consigue *oírse*, en realidad, porque esta nueva Noche es en definitiva la cifra simbólica del propio Yo, del inconsciente profundo. La aceptación de la Noche equivale a la aceptación del verdadero Yo, o a su conquista. Por eso es que ahora Pablo puede “escribir los versos más tristes esta noche”, pero también por eso el primer objeto de tal ‘poder escribir’ es la Noche misma: “Escribir, por ejemplo: ‘La noche está estrellada, / y tiritan, azules, los astros, a lo lejos’”. Este Yo puede ahora hablar realmente de sí mismo y a partir de sí mismo. Y puede, en consecuencia, hablar a (y de) la Amada, hablar al (y del) *tú*, desde este Yo recién nacido: “Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy”⁴, donde el segmento “de la noche en que estoy” equivale a “del yo que ahora soy”.

¿Por qué entonces este Yo puede escribir sólo “los versos más tristes”? ¿Por qué una canción “desesperada”? ¿Por qué Pablo se autodefine “abandonado”? El desenlace de la historia ‘narrada’ en *Veinte poemas* propone en efecto un héroe derrotado, en ruinas: “Oh sentina de escombros...! / .../ Todo en ti fue naufragio!”. Pues bien: desde mi perspectiva de lectura, esta soledad y este abandono que el texto presenta en superficie como el desastroso final de una historia de amor, son en realidad la metáfora de otra metáfora base: la soledad y el desamparo con que el Yo ingresa en la Noche, o sea en sí mismo, en su universo de relaciones (con el propio yo, con el tú, con el otro, con la sociedad, con el mundo).

Así se explica que, a pesar del dolor y los lamentos, lo que domina en el presente conclusivo de “La canción desesperada” no es la desesperación,

⁴“La canción desesperada”, verso 1. También puede este Yo, ahora, decir a la Hembra “pero cae la hora de la venganza, y te amo” (poema 1).

antes bien la determinación de ponerse en marcha, de iniciar la Travesía o Viaje que la asunción del Yo (la Noche) exige: “Es la hora de partir, la dura y fría hora / que la noche sujeta a todo horario”. La verdadera ‘canción desesperada’ es el poema inicial de *Hondero*, que concluye con una gesticulación en el vacío. Para el joven héroe de la historia ‘narrada’ en *Veinte poemas* se abre al final, en cambio, un horizonte en medio del desastre. Hacia allá se propone enderezar sus pasos, aunque no sin lamentarse un poco antes de dejar la escena: “Ah más allá de todo. Ah más allá de todo./ Es la hora de partir. Oh abandonado!”.

3. *Tiempo circular y tiempo progresivo*. A lo largo de la historia ‘narrada’ en *Veinte poemas* Pablo deviene el productor del espacio textual conocido como *el sur de la infancia* (emergencia de un espacio-tiempo mítico y fundacional en la escritura de Neruda), inicialmente propuesto en estrecha conexión con la Noche. Pero el ingreso en el sistema simbólico Noche-Sur constriñe a Pablo a enfrentar por primera vez su verdadero conflicto con el Tiempo. En las cuatro prosas (1924) de *Anillos*⁵ el impacto inicial asume la forma de una distinción implícita: por un lado el *tiempo circular* de las repeticiones y regresos, actualizado en el ciclo mayor de las estaciones y en el ciclo menor de las etapas de cada día; por otro lado el *tiempo progresivo* de lo que no retorna, de lo que “nunca vuelve”.

Tres de esas cuatro prosas tematizan la circularidad de las estaciones: “El otoño de las enredaderas”, “Primavera de agosto” (los títulos son explícitos) y “Provincia de la infancia” (invierno y verano en contrapunto). “Atardecer” desarrolla en cambio la circularidad del día: la magia del crepúsculo –desacralizada en espectáculo de circo– no aparece inmovilizada en un momento climático de fulgor sino ‘narrada’ en su progresiva disolución, en su precipitarse sobre la noche: “y te extiendes de golpe sobre el convoy de la noche violenta”. El tiempo circular es un “tiempo lleno de desesperanza” donde “todo corre hacia la muerte” (“El otoño de las enredaderas”).

En esas mismas prosas Pablo alude al tiempo progresivo a través de las

⁵*Anillos*, prosas de Pablo Neruda y Tomás Lago (Santiago: Nascimento, 1926). Cronología de los textos nerudianos de *Anillos*: (I) escritos en 1924: “El otoño de las enredaderas”, “Primavera de agosto”, “Provincia de la infancia” y “Atardecer”; (II) escritos en 1925: “Imperial del sur”, “Alabanza del día mejor” y “Soledad de los pueblos”; (III) escritos en 1926: “Desaparición y muerte de un gato”, “T.L. (Tomás Lago)”, “Tristeza” y “La querida del alférez”. Cfr. mi “Guía bibliográfica” en: Neruda, *Obras completas* (Buenos Aires: Losada, 1973⁴), III, pp. 939-940.

figuras del barco y del viaje y autodiseñándose caminante o viajero: “Este barco se suelta. (...) Nunca vuelve este barco: el que se aleja regresa cambiado por el tiempo y la lucha”; “Primavera de agosto, el caminante te celebra”; “Atardecer lleno de enamorados, puerto de embarque de los océanos nocturnos, (...) las grandes presencias de tus arboladuras misteriosas tremulan sobre la cabeza del viajero”.

Escisión del tiempo, escisión del yo. Tiempo circular equivale a tiempo de la naturaleza (estaciones, días) y por lo tanto a tiempo *padecido* por el yo. Tiempo progresivo equivale en cambio a tiempo social (para representarlo Pablo acude a figuras o imágenes ligadas al hombre) y por ende a tiempo *actuante* por el yo. La nave requiere un capitán, un timonel, así como el viajero o caminante un recorrido, una determinación, un destino que la primavera o el invierno no precisan.

Siendo central para Pablo el problema de la acción (en el sentido de incidir sobre lo real), no es extraño que se encuentre dividido: no quiere ser sólo *objeto* del tiempo circular ni consigue devenir *sujeto* pleno en el tiempo progresivo. ¿Cómo ser protagonista al interior de la necesidad? ¿Cómo aventurarse activamente por los hostiles territorios del tiempo social cuando una conciencia de debilidad te inclina más bien a refugiarte en el tiempo de los regresos? ¿Cómo integrar en tu discurso los tiempos de la naturaleza y de la historia?

Pablo intenta una solución al instalarse en el único espacio donde le es posible ser *sujeto* dentro del tiempo circular: el sur de la infancia. Paso defensivo que implica aceptarse como sujeto contracto o débil. Al proponer las figuras del barco, del viaje y del regreso, así como la autorrepresentación del viajero o caminante, Pablo tiende a afirmar la dinámica del propio tiempo progresivo al interior de la inmovilidad y de la reducción (aceptadas al instalarse en el sur de la infancia). Porque sólo en apariencia está inmóvil el viajero. En este período su viaje efectivo es la travesía de la propia Noche. No será inútil para Pablo su ambigua residencia en la circularidad.

4. *Refugio de regreso.* La percepción de su incompetencia frente a la ilegibilidad del alfabeto cifrado del tiempo circular⁶ determina en Pablo, a

⁶Cfr. “el delirante alfabeto del tiempo que regresa” (en “Primavera de agosto”); “quién lee el alfabeto de las estrellas corredizas?” (en “Alabanzas del día mejor”). Signo textual del tiempo circular (hecho de repeticiones y retornos) es en estas prosas la reiteración de movimientos contrarios, ir y venir, levantarse y derrumbarse, huir y volver.

esta altura, la tendencia a la autorrepresentación desacralizada para afirmarse al menos como sujeto agente débil. Aceptar el rol de *viajero-caminante*, por ejemplo, implica una reducción en quien desearía gobernar o controlar el barco del tiempo progresivo, pero supone también crearse posibilidades de acción en sordina (débil) en contrapunto a la exuberancia (acción fuerte) del tiempo circular.

Lo atestiguan estas líneas: “Ah primavera! (...) cómo te veo surgir de entre las cosas! Te hablaré con mi lenguaje que esconde signos (...), primavera de agosto, el caminante te celebra”. Esta lectura entusiasta del lenguaje de las huellas del tiempo natural quiere ser un primer paso hacia la descifración y, sobre todo, hacia la *apropiación* del secreto. De ahí el momentáneo optimismo de Pablo, que pretende establecer una simetría entre la fuerza esotérica que atribuye al propio idioma poético (“te hablaré con mi lenguaje que esconde signos”) y la del inescrutable mensaje del tiempo circular: “Es que detrás de las cosas estás tú, primavera, comenzando a escribir en la humedad, con dedos de niña juguetona, el delirante alfabeto del tiempo que regresa”.

En “Provincia de la infancia”⁷ Pablo trata de integrar a la acción de este “tiempo que regresa” (tiempo circular) una propuesta de *regreso* al interior de su propio tiempo progresivo. Tal es el significado profundo de un texto en el que toda la memoria fundacional del yo se precipita de improviso a estas pocas líneas:

Ah pavoroso invierno de las crecidas, cuando la madre y yo temblábamos en el viento frenético. Lluvia caída de todas partes, oh triste prodigadora inagotable. Aullaban, lloraban los trenes perdidos en el bosque. Crujía la casa de tablas acorraladas por la noche. El viento a caballazos saltaba las ventanas, tumbaba los cercos: desesperado, violento, desertaba hacia el mar.

Pablo retrocede para buscar en el sur de antaño una fuente de sentido, una vía fuerte hacia la descifración del secreto. Es claro que al invertir la dirección del movimiento Pablo busca sustraerse a la tiranía del tiempo

⁷Prosa publicada en *El Mercurio*, Santiago (19.X.1924), que textualiza un momento de desbloqueo de la memoria del espacio fundador. Cfr. mi artículo “Neruda: el espacio fundador”, *Araucaria de Chile*, Madrid, 3 (1978).

circular. Si no capitán o timonel del barco, al menos intentará imprimir una dirección (conferir un sentido) al propio tiempo progresivo, fijándole un recorrido anómalo desde el *ahora* al *ayer* para retornar al presente con una clave del alfabeto misterioso. En tal contexto se explica el tono enfático y afirmativo con que Pablo se autorrepresenta en el pasaje (de regreso) desde el ayer al ahora: “El niño que encaró la tempestad y crió debajo de sus alas amargas la boca, *ahora te sustenta*, país húmedo y callado (...) Región de soledad, acostado sobre unos andamios mojados por la lluvia reciente, te propongo a mi destino como refugio de regreso”.

5. *Noche querida*. Como instalación en el espacio sur, pero sobre todo como ‘travesía de la noche’ se define *Tentativa del hombre infinito* (escrita en 1925). Quedó atrás la “noche enemiga” del Hondero, ahora la noche viene asociada a una cierta exaltación estimulante: “la noche como vino invade el túnel” (5: 6), donde los signos de la *invasión* y del *túnel* son eco intertextual –con sentido opuesto– del primero de los *Veinte poemas* (“fui solo un túnel... / y en mí la noche entraba su invasión poderosa”).

Todo el poema 3 es propiamente una invocación a la noche: “oh noche sin llaves / oh noche mía” la llama Pablo, y también “noche de hélices negras”⁸, para reclamarle la fuerza y la eficacia que necesita: “acoge mi corazón desventurado / cuando rodeas los animales del sueño / crúzalo con tus vastas correas de silencio / está a tus pies esperando una partida /.../ y que toda fuerza en él sea fecunda”. Pablo nos reserva aún otra declaración sorprendente en el mismo sentido: *ahora* “no sé hacer el canto de los días/ sin querer suelto el canto la alabanza de las noches” (6: 1-2). *Sin querer*, tal vez porque la vocación tendencial del sujeto es siempre diurna.

Por eso Pablo, que al inicio de *Tentativa* querría ir “a la siga de la noche” (3: 18)⁹, en uno de los textos finales se declara en cambio “a la siga del alba” (13: 31). Por eso también *Tentativa* no textualiza la aceptación de la Noche–Sur como *residencia* sino como *viaje* (“embarcado en ese viaje nocturno”, 3: 16) o transición hacia nuevos horizontes, como sugieren los

⁸*Tentativa del hombre infinito* (Santiago: Nascimento, 1926), poema 3. Los textos de esta compilación fueron escritos a lo largo de 1925 e impresos al final de ese mismo año (si bien la portada del libro trae la fecha 1926). Notar cómo en el pasaje citado del poema 3 los “tréboles negros” del poema 2 son desplazados por un símbolo vanguardista de energía, las hélices.

⁹El verso dice: “él quería ir a la siga de la noche”, pero atendiendo al contexto me inclino a leer un *querría* acaso más oportuno, hipotizando una errata (nada improbable) en la primera edición.

versos que cierran –o mejor, reabren– el libro: “espérame donde voy.../... oh espérame /... oh espérate / sentado en esa última sombra o todavía después / todavía” (15: 18-22).

Por ahora la Noche –como el Sur de la infancia– es el solo espacio de acción que el sujeto contrato consigue abrirse en el tiempo circular. Esta Noche de *Tentativa* no es exactamente lo contrario del Día, sino más bien un espacio unificador –sin medida ni articulación– que por decirlo así consiente la inclusión atenuada del Día. Es, como el Sur, un espacio de *refugio* en sentido fuerte, esto es, que permite al yo al menos un comportamiento de sujeto agente en sordina.

La travesía de esta Noche equivale para Pablo a una nueva cuanto necesaria fase de profundización en la identidad del Yo. Por ello la recuperación del pasado personal –conquista y ciencia de la propia historia– es también función de la Noche, como lo precisa esta notable invocación: “a tu árbol *noche querida* sube un niño / a robarse las frutas / y los lagartos brotan de tu pesada vestidura” (15: 9-11). Ni la manzana ni el reptil faltan a esta imagen de la Noche como árbol del saber. Otras representaciones concurren aún a otorgar a la Noche un alto estatuto de fuente de ciencia y de vida, incluso cuando la memoria del yo indaga en el pasado hostil: “recuerdo los ojos caían en *ese pozo inverso* / hacia donde ascendía la soledad de todos los ruidos espantados” (6: 11-12). Ahora, en el presente, la noche ha devenido madre, una dulce convexidad –no ya el cóncavo pozo– cuyos furores de huracán-volcán al apagarse se han transformado en nutrientes: “oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava / mis alegrías muerden tus tintas / mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas / mi corazón de hombre se trepa por tus alambres” (6: 17-20), donde el combustible de la escritura –tintas, oscura lava, leche oscura– tiene el mismo color de la noche.

6. *Aparece la lluvia en el paisaje.* La travesía de la noche ha devenido habitación o residencia. La prosa “Soledad de los pueblos” (1925) marca la suspensión del movimiento, mientras el nuevo sobresalto empuja otra vez a Pablo a visitar, con extrema cautela y siempre protegido por la noche, el territorio minado del día. El texto (incluido en *Anillos*) parte desde “la noche oceánica” y a gran velocidad –en pocas líneas– atraviesa la jornada hasta el atardecer:

El amanecer solitario, empujado y retenido como una barca amarrada oscila hasta mediodía y aparece en la soledad del pueblo la tarde de techumbres azules, blanca vela mayor del navío desaparecido. (...) Aparece la lluvia en el paisaje, cae cruzándose de todas partes del cielo.

¿Tentativa de retorno –acaso por desesperación– a la zona fronteriza del crepúsculo? La desaparición del navío confirma la suspensión del viaje nocturno. Pero puesto que el *océano* –estímulo a una acción improbable– tiene ahora su domicilio en la noche, para volver al día sin los viejos autoengaños Pablo invoca la ayuda de otras aguas fundacionales, las de la *lluvia*. La plegaria es inequívoca:

Lluvia, amiga de los soñadores y de los desesperados, *compañera de los inactivos y de los sedentarios*, agita, triza tus mariposas de vidrio sobre los metales de la tierra, corre por las antenas y las torres, estréllate contra las viviendas y los techos, *destruye el deseo de acción* y ayuda la soledad de los que tienen las manos en la frente detrás de las ventanas que solicitan tu presencia. Conozco tu rostro innumerable, distingo tu voz y *soy tu centinela*, el que despierta a tu llamado en la aterradora tormenta terrestre y deja el sueño para recoger tus collares, mientras caes sobre los caminos y los caseríos, y resuenas como persecuciones de campanas, y mojas los frutos de la noche, y sumerges profundamente tus rápidos viajes sin sentido. Así *bailas* sosteniéndote entre el cielo lívido y la tierra como un gran huso de plata dando vueltas entre sus hilos transparentes.

Pablo quiere individuar en la lluvia otro modelo de acción, alternativo al del océano y quizás más al alcance de su debilidad. Quiere aprender de la lluvia diurna que *baila* entre el cielo y la tierra que ejercita con saltarina desaprensión su ministerio indescifrable¹⁰, pero que va dejando huellas que certifican su tarea (“aparece de pronto el cielo... recién limpiado de lluvias”, “día sobresaltado apareces después, cerciorado de la huida del agua”). La lluvia es un sujeto agente envidiable, dotado de voz, dinamismo y fuerza de

¹⁰Cfr. por contraste en *Tentativa* las autorreferencias “bailarán en el hilo” (4: 3), “bailador asombrado” (6: 23).

penetración (“sumerges profundamente tus rápidos viajes sin sentido”). Es ligera cuanto potente, capaz de determinar las apariciones / desapariciones del día, que le obedece con sobresalto.

Pero su lenguaje resta ilegible e inmanejable para el también sobresaltado Pablo, que continúa su caminar melancólico (“la soledad es grande en torno a mí”) sin más horizonte que la esperanza de encontrar el sentido del tiempo humano a través del propio discurso: “Existe una palabra que explica la pesadumbre de esta hora, buscándola camino bajo los eucaliptus taciturnos”. El paseo diurno concluye en fracaso. Acude al final la noche a cerrar el marco del texto: “He aquí la noche que baja de los cerros de Temuco”. Pablo retorna vencido a su refugio.

7. *Alabanzas del día mejor*¹¹. Otra prudente incursión en el día, este día especial sometido al juego de las apariciones / desapariciones: el “día mejor”, alegre, profundo, fuerte (“sonriente guerrero”).

Segmento del tiempo progresivo (aislado y ungido “ese día feliz”), el día mejor es una operación caprichosa del tiempo circular, un designio arbitrario, extraño a la voluntad de los hombres –incapaces de proponer un yo fuerte como el día, un “yo mejor”. Es como si la acumulación del tiempo circular determinase de vez en cuando una brusca modificación, un efímero salto de cualidad: en el pueblo inauguran la campana anhelada, el patrón consigue por fin comprar la vela para su barca, apuntan de improviso los senos de la muchacha, o bien llega una carta con buenas noticias, el amigo mejora de salud o encuentra habitación, “la casa pobre tiene una flor en ese día tranquilo” y los enamorados un lugar en donde amarse.

A esta actividad voluble del tiempo circular el hombre sólo puede oponer la *espera* (¿acumulación de tiempo progresivo?). Pablo intenta superar este límite a través de su discurso de observación y de “alabanzas del día mejor”. El texto introduce, si se lo compara con el afín “Primavera de agosto” (1924), una modificación destinada a acentuarse: el enigma por descifrar no es aquí la circularidad de las estaciones o de las jornadas (naturaleza) sino la relación entre el tiempo circular y el mundo de los hombres.

8. *Artistas o criminales*. El moroso intimismo de *Tentativa del hombre infinito* (sedicente *poema*) aspiraba a significar tropismo, desplazamiento,

¹¹Cfr. la prosa “Alabanzas del día mejor”, en *Anillos*.

viaje, mientras el narrador de *El habitante y su esperanza* (sedicente novela) declara en el prólogo que “no me interesa relatar cosa alguna”¹². El texto contiene sin embargo una escueta intriga. Personajes principales son el narrador-protagonista y Florencio Rivas, dos amigos al margen de la ley: ambos son cuatrereros, ladrones de caballos que actúan en sociedad. El narrador ama a Irene, mujer de Florencio. Este asesina a Irene y huye. La obsesión de venganza asedia al narrador, pero en el momento mismo en que puede cumplirla su mano retrocede, es incapaz de actuar. Historia sólo en apariencia movida, pues su despliegue textual se apoya morosamente sobre los ‘tiempos débiles’ de la acción¹³.

¿Por qué cuatrereros? ¿Y qué relación hay entre el narrador-protagonista de *Habitante* y la figura de Pablo? Volvamos al prólogo: “Como ciudadano soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales”. En cuanto profesión de fe anarquista, esta declaración constituye uno de los raros momentos, antes de *España en el corazón*, en que la posición política del joven Neruda se articula explícitamente con su escritura literaria. Al mismo tiempo, la asimilación “artistas o criminales” autoriza a proponer una lectura de *Habitante* como metáfora de la condición del poeta, esto es, como tentativa de autorrepresentación.

9. *Triángulo*. El sistema Noche-Sur ha clarificado la identidad nocturna de Pablo¹⁴ y lo ha instalado en un espacio de refugio y restauración (*Tentativa*). Pero esta situación ha agotado sus estímulos y al evidenciar sus límites ha devenido espacio de la inmovilidad y de la insatisfacción. Superar esta nueva parálisis es el sentido de la aventura que emprende Pablo al inicio de *Habitante*, en una doble cifra: 1) como desplazamiento desde la aislada vivienda-refugio hacia la casa de Irene en el pueblo; 2) como práctica del abigeato.

¹²*El habitante y su esperanza* (novela) (Santiago: Nascimento, 1926), prólogo.

¹³Cfr. Sicard, *op. cit.* (nota 2), p. 86.

¹⁴El narrador-protagonista no revela en el texto su propio nombre. Aquí lo llamo Pablo porque bajo máscara narrativa continúa la aventura del hablante (yo enunciador-protagonista) nerudiano. Menos evidente es la relación entre el nombre (y la figura) de Florencio Rivas y el seudónimo *Lorenzo Rivas* que Neruda usó a fines de 1924 para firmar una serie de poemas de temática cívica y rural, publicados en *Claridad* números 125 (septiembre 1924) y 129 (enero 1925). Dos de esos seis poemas fueron recogidos en: Neruda, *El río invisible* (Barcelona: Seix Barral, 1980), pp. 123-124.

En otros términos: *Habitante* es el relato del proceso de superación del tiempo circular para ingresar en los riesgos del tiempo progresivo. La nocturnidad –cuya incidencia positiva sobre Pablo han registrado *Veinte poemas*, las primeras prosas de *Anillos* y *Tentativa*– ha terminado por cambiar de signo al devenir ámbito de la “indolencia”, del aislamiento y de la repetición. Se trata entonces de recuperar el sentido productivo de la noche. *Habitante* narra los sucesivos intentos de solución que emprende Pablo hasta que, tras un último fracaso, lo encontramos a la orilla del Día después de haber atravesado (e interiorizado) la Noche. Los vaivenes del protagonista, sus repechadas y caídas, aluden a la circularidad por superar. Pero el relato asume una progresión *en espiral* que desembocará en la final venganza fallida: fracaso sólo aparente (como al final de *Veinte poemas*) que en realidad rompe el cerco y reabre definitivamente el proceso hacia *Residencia*.

Al comienzo la narración propone un movimiento que se expande en círculos para después recogerse sobre sí mismo. El primer círculo es el exterior de la vivienda-refugio, donde Pablo, sentado sobre un tronco, puede abarcar con la mirada tanto el mar adentro como el camino. El segundo círculo alcanzado es el ámbito de la relación amorosa con Irene, en el pueblo. El tercero es el espacio de la camaradería con Rivas, tierra adentro. Estos tres anillos establecen el sistema base de oposiciones: casa / camino, verano / invierno, tierra / mar, indolencia / esperanza, cuyos primeros términos apuntan hacia la circularidad, mientras los segundos hacia la progresión del tiempo.

El triángulo Pablo-Irene-Rivas diseña así una tentativa ambivalente de fuga de la prisión de la indolencia (la casa del habitante) para alcanzar la esperanza. De nuevo Pablo se autorrepresenta en dependencia e inferioridad respecto a fuerzas y actividades ajenas (las de Irene y Rivas), lo cual termina por anular el impulso liberador haciendo retroceder al narrador-protagonista hacia la prisión originaria, tanto en el plano de la acción (el calabozo de Cantalao, IV-V) como en el plano del amor (el sombrío reencuentro con Irene en el crepúsculo, VI).

10. *Espiral*. Al asesinar a su mujer Florencio Rivas bloquea a Pablo el camino de regreso a la unilateralidad del eros (VII-VIII). Rivas realiza en acción lo que Pablo no logra comprender: la imposibilidad del retorno. Los capítulos siguientes desarrollan la *espiral* de los intentos de Pablo por

superar la catástrofe: la acción sustitutiva e impropia (la tienda, la fuga), el amor sustitutivo (Lucía), la tentativa de venganza.

La figura del relato se cierra al final sobre sí misma, reproduciendo *a otro nivel* la situación inicial: Pablo de nuevo en su vivienda. Pero si en el capítulo I la casa era la prisión de la indolencia, apenas en grado de empujar a Pablo hacia el afuera inmediato y sentarlo sobre un tronco a mirar el mar y el camino, ahora, en V, la casa logra incluir en su interior al mar mismo, es decir, al estímulo por excelencia: “He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar”. Lo cual implica una importante modificación: la casa ya no se opone al camino, ni la tierra al mar.

Producto de la venganza fallida, la superación definitiva de las experiencias conexas a Irene y de Rivas supone en Pablo el englobamiento o interiorización de Irene y de Rivas, esto es, la unificación de los principios femenino y masculino del propio yo, la integración en el sujeto de los sistemas Sexualidad-Palabra (Irene) y Amistad-Acción (Rivas).

En *Habitante* Pablo realiza de veras el viaje nocturno, la travesía de la noche ensayada sin éxito en *Tentativa*. La desembocadura de esta fatiga es el abandono de la Noche en cuanto alvéolo protector, es decir en cuanto tiempo circular, para abrirla en cambio al riesgo, al tiempo progresivo. La Noche entra así con Pablo en el Día –el espacio de *Residencia*–, lo cual significa la aceptación de la funesta dureza de la realidad y del movimiento, sin más apoyo ni estímulo que el mar. Es por esto que la acogida de Pablo al alba –que emerge desde el agua– ocurre en una atmósfera de temor y de llanto (el clima recuerda el final de *Veinte poemas*):

Ahora estoy acodado frente a la ventana, y una gran tristeza empaña los vidrios. Qué es esto? Dónde estuve? He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar, como saliendo de una gran valva oceánica, y donde estoy inmóvil. Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos: la noche titila en una punta con colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua.

La situación de Pablo ha cambiado radicalmente durante la travesía de la noche. Con su estructura en espiral el relato reproduce la gradual derrota de la circularidad: las peripecias y malaventuras se agregan en anillos expansivos hasta que la acumulación determina el paso a otro nivel de la espiral. He aquí una categoría esencial que *Residencia* heredará: la acumu-

lación, el crecimiento, ambivalente resorte de la vida y de la muerte, del gozo y del dolor en el tiempo progresivo¹⁵.

11. *Lo que la oscura noche preserva*. Hay en *Residencia*¹⁶ una zona, anterior a “Galope muerto”, reconocible por su residual propensión nocturna. Prolongación del lenguaje y del significado de *Tentativa* es en efecto “Serenata”, el más antiguo de los poemas de *Residencia*, que especialmente en su versión original (*Zig-Zag* 1086, 12. XII.1925) se identifica aún con la declaración “no sé hacer el canto de los días/sin querer suelto el canto la alabanza de las noches” (*Tentativa*, 6: 1-2).

El texto es una verdadera oda a la Noche, desde la perspectiva de un sujeto que en el espacio nocturno vive, se siente cómodo, protegido y estimulado: “Al hombre apasionado en tu altura de pronto / lo sobrecoge tu alegría planetaria / oh noche soltera y alegre tu vestidura es mía / pegado a tus embarcaderos mi corazón quiere soltarse”. Así rezaba un fragmento desechado de la versión original. El texto definitivo de *Residencia* preferirá dejarla sólo como experiencia ya distante y madurada (“El joven sin recuerdos te saluda, te pregunta por su olvidada voluntad”, etcétera) pero sin alterar la sustancia del significado. No cambiará por ello la invocación final, revelando que al momento de la modificación y fijación del texto la imagen de la noche ya no llega a Pablo con aire ligero y desenvuelto, pero sí, todavía, con aura de poder: “Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta / desesperadamente a ti por el metal que necesita”. La noche resta fuente de fuerza (metal).

“Madrigal escrito en invierno” (versión original: “Dolencia”, en *Atenea*, julio 1926) evoca por su lado la función de la noche como sustentadora de identidad, en asociación con la memoria: “Ahora bien, en lo largo y

¹⁵Sobre la elección del *presente* como tiempo verbal dominante, y sobre otros aspectos constructivos de *Habitante*, ha gravitado sin duda la atracción del modelo narrativo-poético de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, texto del cual Neruda tradujo un fragmento (desde una versión francesa): ver *Claridad* 135 (octubre-noviembre 1926). Al respecto, cfr. mi artículo “El habitante y su esperanza: relato de vanguardia”, en Mátyás Horányi, ed., *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánico-Budapest 1976* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), pp. 195-204, después reproducido en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, 2-3 (1980), pp. 213-222.

¹⁶*Residencia en la tierra 1925-1931* (Santiago: Nascimento, 1933); *Residencia en la tierra 1925-1935* (Madrid: ed. Cruz y Raya, 1935), 2 vols.

largo, / de olvido a olvido residen conmigo / los rieles, el grito de la lluvia: / lo que la oscura noche preserva” (texto original: “lo que de noche queda fuera de las cosas”). La noche subsiste para preservar la continuidad del yo precisamente cuando Pablo está por ingresar en una extensión de ruptura e incertezas (“en lo ilimitado / en lo sin orillas”, decía la versión original). Otra noche, una diversa oscuridad expande su hostil dominio en el nuevo territorio, como lo declara algunos meses más tarde el poema “Fantasma” (original: “Tormentas”, en *Atenea*, diciembre 1926): “Mientras tanto crece a la sombra / del largo transcurso en olvido / la flor de la soledad, húmeda, extensa, / como la tierra en un largo invierno”. Ese nuevo infinito territorio de sombras y olvido es el Día (es decir, el tiempo progresivo).

Probablemente de fines de 1926 es también “Alianza (sonata)”, poema nocturno por excelencia, pero que, a diferencia de “Serenata”, sitúa ya el discurso de Pablo en la aventura diurna que caracteriza a *Residencia*. Colocado inmediatamente después de “Galope muerto”, el texto se configura como homenaje de *despedida* a la Noche en cuanto espacio de habitación-refugio: “Oh dueña del amor, en tu descanso / fundé mi sueño, mi actitud callada”. La declaración se refiere al pasado. En el presente, resta sin embargo un pacto de fidelidad entre Pablo y la Noche, como el que ligase a un novel caballero andante con su soberana y alta señora. Esa es la *alianza* a que alude el título del poema.

Lo novedoso del texto es que ahora la Noche no viene representada como dominio sacro y aparte, como espacio divinizado de refugio o como *otra* dimensión. La noche no es, tampoco aquí, la obvia región de los sueños en oposición al prosaísmo diurno. El poema parte describiendo a la noche en función del día, resultante del desgaste y de la usura del día: “(Estás hecha) De miradas polvorientas caídas al suelo / o de hojas sin sonido y sepultándose. / De metales sin luz, con el vacío, / con la ausencia del día muerto de golpe”. La noche no es zona de evasión ni territorio de la diversidad, sino fase integrante del metabolismo del día: “Teñida con miradas, con objeto de abejas, / tu material de inesperada llama / precede y sigue al día...”.

La perspectiva de Pablo ha cambiado: al interior de la economía general del tiempo progresivo (en el que noche y día se reconocen), la noche cumple sí un rol de restauración y –sobre todo– de preservación de estímulos, sueños y nutriciones *para la travesía del día*:

- 7 Tú guardabas la estela de luz...
 (...)

 12 Los días acechando cruzan en sigilo
 pero caen adentro de tu voz de luz.
 (...)

 18 detrás de la pelea de los días blancos de espacio
 y fríos de lentas muertes y estímulos marchitos,
 siento arder tu regazo y transitar tus besos

 21 haciendo golondrinas frescas en mi sueño.

12. *Galope muerto*. El verdadero objeto del discurso de *Residencia* es entonces, más allá de la aceptación, la difícil *afirmación* del Día. No porque Pablo busque de nuevo el espacio de la luz y de la claridad¹⁷, como antes de *Veinte poemas*, sino simplemente porque el Día, con su ambigüedad y su tristeza, es el espacio de la Realidad y de la Vida. Residir en la Tierra es, ante todo, residir en el Día.

“Galope muerto” es el poema que inaugura esta nueva fase del discurso de Pablo y por ello Neruda, consciente, lo situó al comienzo del libro¹⁸. En su escritura el extraordinario texto emerge de pronto, con la fuerza confusa de una erupción que brota desde zonas profundas de reflexión y desconcierto. Es una primera tentativa hacia la configuración directa del tiempo progresivo en sus encontradas connotaciones de acumulación perdida, de inmovilidad y movimiento, de silencio y sonido, de crecimiento y putrefacción, de lentitud y rapidez, de desorden y unidad, de sol y hielos, de alturas y abismos, de luz y sombras, de vida y muerte.

Todas estas instancias acuden al texto sin precisarse. La imagen tiene la borrosidad de una panorámica torpemente enfocada, pero la intensidad y la eficacia de ésta irrupente aproximación son asombrosas. En el tiempo progresivo lo real es “como cenizas, como mares poblándose, / en la sumergida lentitud, en lo informe”, y el Día mismo aparece a Pablo como “aquello todo tan rápido, tan viviente, / inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma, / esas ruedas de los motores, en fin”.

¹⁷ Por ahora la Noche es para Pablo el verdadero espacio de la luz y de la claridad (y del movimiento), mientras el Día es espacio de sombras (y de inmovilidad).

¹⁸ “Galope muerto” fue publicado originalmente en *Claridad* 133 (agosto 1926).

Al mismo tiempo el texto introduce un momento de *ars poetica* correspondiente a la nueva etapa del discurso de Pablo: “Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir, / entonces, como aleteo inmenso, encima, / como abejas muertas o números, / ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar, / en multitudes, en lágrimas saliendo apenas, / y esfuerzos humanos...”. La visión de lo real ha cambiado, pero la función que Pablo atribuye a su nuevo discurso es en definitiva un ulterior *aggiornamento* de la tenaz tarea de proponer una representación del mundo (y sobre todo de sí mismo como parte del mundo) que revele y descifre su sentido.

El afán descifratorio, como siempre, tiende a configurarse como acción, esto es, responde a la necesidad de Pablo de situarse en el mundo como sujeto activo. Su actual deber es “deteniéndose, percibir”: en lo inmóvil distinguir y registrar “acciones negras descubiertas de repente / como hielos, desorden vasto, / oceánico, para mí que entro cantando, / como con una espada entre indefensos”. Dura obligación la de documentar el rostro negativo del Día, apenas endulzada por el propio impulso indagador (“es que de dónde, por dónde, en qué orilla?”) y por indicios de respuestas escondidas: “Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas / que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca húmeda?”. Los interrogantes son el signo de la tarea de descifración que ha asumido el poeta. Individuar las preguntas es en efecto más importante que las respuestas que Pablo puede por ahora ofrecer.

“Galope muerto” textualiza el momento en que Pablo abandona el privilegio –pero también los límites– del recinto nocturno para asumir en cambio el Día –la Realidad– así como éste es, con su ambiguo “rostro inaceptable”. En este riesgo el yo nerudiano se reconoce finalmente, se acepta, y es por ello que “Galope muerto” significa el ingreso en una etapa de real madurez del discurso de Pablo y de su sistema de autorrepresentación.