

introducción al canto general

JAIME
GIORDANO

*A Yo estoy
aquí para
contar la
historia*

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

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

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

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

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

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

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

La lámpara en la tierra, Canto II).

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

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

(...)

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

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

(...)

Amame sin amor, sangrienta esposa

(El gran océano, Canto XXIV).

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

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

(...)

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

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

(La lámpara . . . , Canto VI).

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

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

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

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

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

*B. Estructura
formal a
partir del*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tanto Vallejo como García Lorca y Neruda extremaron en algún momento de su juventud los principios del aislamiento y de la indagación en la subjetividad solitaria sin amor por lo objetivo, en la subjetividad ensimismada. Los tres llegan a un momento en que se confunden con determinadas corrientes de entreguerra. El asombro poético de nuestra época se da en una pléyade mundial de poetas que, entregados al apartamiento, se encontraron a boca de jarro con la realidad, donde menos pensaban. La culminación del momento subjetivista de la poesía es el comienzo de su desenlace en poetas cuya condición y preocupaciones íntimas menos habría hecho sospechar una quiebra de la interioridad y un descubrimiento de lo sustancial y original: el mundo objetivo. García Lorca es tajante en hablar de una lógica poética que nada tiene que ver con la lógica de la realidad. Sin embargo, su lógica poética revienta catastróficamente en *Poeta en Nueva York*. César Vallejo, extremando su personalismo ensimismado hasta el punto de identificar su pasión con la de Jesucristo, encuentra que dicha pasión es la pasión de todos los hombres. En Vallejo, la redención también se realiza en universal y, como en Neruda, este universal es lo creador; sólo que en Vallejo este origen está personalizado en la figura del Padre, del Dios familiar de su infancia, con el cual participa a través de la comuni-

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

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

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

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

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

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

(Yo soy, Canto I).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*La lámpara*. Canto I).

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

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

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

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

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

(...)

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

(...)

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

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

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

(El gran océano, Canto XVII).

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

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

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

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

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

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

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

Las primeras formas concretas de comunión amorosa entre la con-

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

Un golpe de madreselvas en la boca

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

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

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

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

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

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

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

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

(ibídem).

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

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

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

(ibídem).

Y el objeto de ese amor es la

(...) amada

sin nombre, hecha de toda la estructura del polen.

(ibídem).

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

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

Creemos suficientemente expuesto el primer punto que guarda relación con la noción de materia en Neruda, dada dentro de los límites del materialismo dialéctico. Ello implica la afirmación de la contradicción entre una materia universal y otra determinada, en cuanto que esa noción de universalidad no es sólo asimilable abstractamente a la materia en su estrato más genérico, sino a todo objeto concreto considerado como materia (aun cuando determinada). De ahí que no sólo cabe hablar de una materia universal que sea establecida por Neruda como ori-

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

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

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

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

(...)

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

(Yo soy, Canto IX).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Canto General de Chile, "Eternidad")

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

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

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

(La lámpara. . ., Canto I).

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

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

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

(Canto General de Chile, Canto XIV).

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

venías

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

(Yo soy, Canto XI).

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

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

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

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

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

*El jacarandá elevaba espuma
hecha de resplandores transmarinos.*

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

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

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

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

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

*El primordial árbol caoba
desde su copa destilaba sangre*

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

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

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

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

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

Cada día de océano

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

(Yo soy, Canto XXV).

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

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

Compañeros, enterradme en Isla Negra

(Yo soy, Canto XXV).

Yo no voy a morirme

(Yo soy, Canto XXVI).

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

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