

NERUDA: SUS CRÍTICOS Y SUS BIÓGRAFOS

Nicolás Salerno

Concisa reseña de la bibliografía nerudiana y de los estudios biográficos sobre el poeta, que desemboca en dos de los hitos más importantes en este año de su centenario: la compilación de artículos realizada por el crítico Federico Schopf: *Neruda Comentado*, y la polémica biografía: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, del profesor David Schidlowsky.

1. El poeta comentado a través de la historia

El hecho de que hablemos de una “crítica nerudiana” resulta bastante revelador. Gran parte de las opiniones, valoraciones, juicios y mitos acerca de la obra de este importante poeta están, de una u otra manera, mediadas por este enorme y difuso objeto que hemos de llamar de aquí en adelante, ya sin comillas, crítica nerudiana.

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ. Licenciado en Literatura Hispánica y candidato a magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile.

Mas este hecho no resulta suficiente para fijar su origen; podríamos, en un ejercicio de dudosa seriedad, fijar el comienzo de esta compleja relación de Nefthalí Reyes con la crítica literaria en aquella anécdota que narra el poeta en sus memorias, cuando, siendo aún niño, le enseña a su “mamadre”¹ un poema que, como confesaría después, estaba dedicado a ella. Don José del Carmen, aquel “padre inexorable”, intercepta el escrito y, luego de leerlo, sólo atina a preguntarle a su hijo de dónde lo había copiado, dando origen de esta manera a una relación marcada por los excesos y las desconfianzas recíprocas.

Desde el comienzo su relación con la crítica no está exenta de polémica. Neruda publica su primera obra, *Crepusculario*, en 1923. Esta muestra inaugural de su poesía, debido a su carácter marcadamente tradicional, fue alabada por la crítica de la época: tanto Alone, como Mariano Latorre y Ricardo Latchman reaccionarán positivamente ante ella, reconociendo el talento del joven poeta². Entre los artículos sobre esta juvenil obra destaca “El Yo Poético Conmiserativo de ‘Crepusculario’”, del profesor Juan Villegas. Se trata de un estudio breve y conciso, claro y muy bien fundamentado, donde se distinguen algunos de los temas y características recurrentes en la obra temprana de Neruda, tales como su cercanía e identificación con los más desposeídos, el realce del valor de la amistad y el carácter redentor del discurso del hablante lírico, y la resonancia que éstos tendrán en el posterior desarrollo de su obra. Villegas también destaca un aspecto que nos parece particularmente interesante, el hecho de que, pese a tener un estrecho contacto con la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, colectividad de marcada tendencia anarquista por esos años, y de convivir a diario con la miseria urbana, el hablante poético de *Crepusculario* se vuelca más hacia su interioridad que sobre el universo circundante. A partir de tal deducción, Villegas explica la actitud conmiserativa de Neruda, atribuyéndola en gran medida a la herencia del catolicismo. Se trata de un artículo algo elemental; sin embargo, lo acotado del tema le da la precisión y acuciosidad que lo convierte en un referente obligado para el estudio de este primer período de la obra del Nobel.

El caso de los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* (1924), según la mayoría de la crítica especializada su primer libro importante, el mismo que lanzó a la fama al entonces poeta de sombrero alón y capa negra de obrero ferroviario, es muy distinto. La crítica fue esta vez más dura. Muchos de los que aplaudieron su *Crepusculario* le darán ahora

¹ Teitelboim, Volodia: *Neruda*, 2000, p. 26.

² Díaz Arrieta (Alone), Hernán: “Crepusculario”, 1923; Latorre, Mariano: “Los Libros”, 1924, y Latchman, Ricardo: “Crepusculario”, 1923.

la espalda. Se trata de un poemario de pronunciado erotismo, que exalta líricamente valores y prácticas ampliamente condenadas por aquellos años. Alone habló de una falta de hilo conductor y un desorden propio del deliberado afán de novedad por parte del poeta³. Alfonso Escudero y Mariano Latorre se refirieron en cambio a una “carencia de emoción”⁴. La mayoría de los juicios emitidos luego de la publicación del libro evitaron aludir al erotismo de este pequeño conjunto de poemas, haciendo que las razones de su desaprobación parecieran un mero pretexto que encubría las verdaderas causas de la condena, de orden más bien moral.

La mayoría de la crítica posterior ha centrado el análisis, tanto de los *Veinte Poemas* como de *El Hondero Entusiasta* (libro de corte amoroso publicado en 1933, pero escrito en forma simultánea con los *Veinte Poemas*), en la vehemencia del sentimiento erótico y la exacerbación del amor carnal, mostrando el quiebre que provoca esta obra, la más editada (y probablemente la más leída) de Neruda, con la poesía amorosa escrita hasta ese entonces en lengua española. Asimismo, la recepción, el impacto que el libro causó en la juventud de aquel tiempo, es otro tema que suele abordarse con frecuencia. Cabe mencionar entre estos trabajos el artículo “Imagen de la Mujer y el Amor en un Momento de la Poesía de Pablo Neruda” (1962), del profesor Mario Rodríguez Fernández, que muestra cómo el acento que pone el hablante lírico en la mujer y el amor constituye la única respuesta posible a la evidente angustia metafísica que aqueja al poeta. Siguiendo el esquema del psicoanálisis freudiano, Rodríguez afirma que Neruda sublimaría su instinto sexual, elevando su conciencia erótica a un plano cósmico y representativo. La mujer, en ese sentido, sería capaz de ser fuente de goce carnal, instituirse como una potencia derribadora de límites, ser un refugio del poeta contra el dolor y establecerse como un instrumento de revelación de lo ininteligible. El trabajo de Rodríguez Fernández es uno de los más importantes sobre la primera poesía amorosa de Neruda, lo cual no impidió que fuese ampliamente discutido. Alfredo Lozada, en su artículo “La Amada Crepuscular” (1980), donde hace gala de un envidiable pragmatismo crítico, así como de un perverso sentido del humor, analiza cómo se va depurando el ostensible sentimiento de ausencia a partir de una reconstitución cronológica de la escritura de estos textos. Agrega además que en los *Veinte Poemas* no hay celebración del amor carnal, ni historia sentimental que acabe en desengaño, ni menos aún com-

³ Díaz Arrieta (Alone), Hernán: “Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”, 1924. (Reproducido en esta edición en Salerno, Nicolás (Comp.): “Alone y Neruda”.)

⁴ Escudero, Alfonso: “La Actividad Literaria en Chile en 1924”, 1925, y Latorre, Mariano: “Los Libros”, 1924.

OBRAS DE PABLO NERUDA:

- Crepusculario*, Santiago, Ediciones Claridad, 1923.
- Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Santiago, editorial Nascimento, 1924.
- Tentativa de hombre infinito*, Santiago, Nascimento, 1926.
- El habitante y su esperanza*, Santiago, Nascimento, 1926.
- Anillos*, Santiago, Ediciones Claridad, 1926.
- El hondero entusiasta*, Santiago, Nascimento, 1933.
- Residencia en la tierra*, Santiago, Nascimento, 1933.
- España en el corazón*, [s. l.], Ejército del Este, 1938.
- Residencia en la tierra (I y II)*, Madrid, Ediciones Cruz y Raya, 1935.
- Tercera residencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1947.
- Canto General*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
- Los versos del capitán*, Nápoles, L'Arte Tipografica, 1952.
- Poesía política*, Santiago, Editora Austral, 1953.
- Las uvas y el viento*, Santiago, Nascimento, 1954.
- Odas elementales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.
- Viajes*, Santiago, Nascimento, 1955.
- Nuevas odas elementales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.
- Tercer libro de las odas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957.
- Estravagario*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.
- Navegaciones y regresos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959.
- Cien sonetos de amor*, Santiago, Editorial Universitaria, 1959.
- Canción de gesta*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1960.
- Las piedras de Chile*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.
- Nuevos cantos ceremoniales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.
- Plenos poderes*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1962.
- Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964.
- Arte de pájaros*, Santiago, Ed. Soc. Amigos del Arte Contemporáneo, 1966.
- Una casa en la arena*, Barcelona, Editorial Lumen, 1966.
- Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1967.

- La Barcarola*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967.
- Las manos del día*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- Comiendo en Hungría* (con Miguel Ángel Asturias), Ed. Lumen, 1969.
- Fin de mundo*, Santiago, Ed. Soc. Amigos del Arte Contemporáneo, 1969.
- Aún*, Santiago, Nascimento, 1969.
- Maremoto*, Santiago, Ed. Soc. Amigos del Arte Contemporáneo, 1970.
- La espada encendida*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- Las piedras del cielo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.
- La rosa separada*, París, Éditions du Dragon, 1972.
- Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, Qui-mantú, 1973.
- El mar y las campanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- Jardín de invierno*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- El corazón amarillo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Libro de las preguntas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- 2000*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Elegía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Defectos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Cartas a Laura*, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- El río invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- El fin del viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Cuadernos de Temuco*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Pablo Neruda, Prólogos*, Santiago, Ed. Sudamericana, 2000.
- Obras completas*, Hernán Loyola (editor), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999-2002, 5 tomos.

placencia estética. Sí una tensión temática vivida por el poeta que le lleva a contar —poetizar— esta relación ya perdida. Lozada considera los *Veinte Poemas de Amor* como la expresión más lograda del modernismo hispanoamericano, principalmente por la fuerte herencia del romanticismo latente en el conjunto.

Sin duda uno de los textos fundamentales para acercarse a la poesía amorosa del entonces joven poeta sureño es un capítulo del libro *Neruda: 1904-1936* (1972), del crítico chileno Jaime Concha. “Sexo”, se denomina el magnífico apartado que dedica a *Veinte Poemas de Amor* y *El Hondero Entusiasta*. Concha principia su acercamiento afirmando que estos poemas surgen de concretas condiciones históricas y vivencias del poeta. Propone que la omisión del marco social en estas composiciones explicaría, de algún modo, las distintas interpretaciones que se han dado. Argumenta que la capacidad amatoria estaría siempre en pugna con las variaciones históricas y culturales, tratando de imponerse a éstas.

Ante la polémica relativa al carácter de la mujer en los *Veinte Poemas*, Jaime Concha considera necesario describir los distintos tipos de relación amorosa poetizados, distinguiendo tres clases: “la mujer ideal”, imagen subjetiva creada por las fuerzas del deseo, estereotipo recurrente en la poesía modernista que por aquel entonces daba sus últimos frutos. “La enamorada juvenil”, objetivo de sus encuentros en la ciudad, daría algunas pálidas señas de tangibilidad, aunque incompleta y difusa; es parte de un recuerdo irrecuperable. Por último está “la mujer poseída”, pero siempre ausente, evocada en sus silencios (poema XV), constantemente aludida en estos versos; silencios que emergen siempre luego del orgasmo. Esta voluntad del poeta de graficar el amor carnal a través del silencio, la distancia y la muerte sería fruto de su única e indeclinable convicción: la certeza interior.

Para Concha lo que unifica estas tres variedades de la amada es el deseo, como una búsqueda de algo de lo cual se depende, pero que al mismo tiempo resulta mortal. No habría así distintos tipos de mujeres, sino formas diferentes forjadas por la realidad básica del deseo. Pese a saber que lo material (la mujer poseída) es “un silencio poblado de ecos”, el poeta, al no participar de ella, estaría desligándose completamente de la realidad: su alma no resultaría suficientemente fuerte para sobrevivir al anhelo del sexo. Este anhelo es tipificado por Concha como una modalidad de acción que determinaría una avidez sin objeto, sólo consciente de sí misma y de su propia raíz, que residiría en las vivencias del poeta —su niñez, sus circunstancias, su contexto—, aprehendidas de una manera casi infantil: nombrando objetos de manera consciente pero inmediata, sin ahondar en ellos. Es aquí donde comienza el “bombardeo” de aconteci-

mientos históricos y sociales a los cuales está circunscrita la escritura de estos poemas: la mujer vedada por la sociedad, por la familia. Ante estas circunstancias, el poeta sólo podría optar a la mujer-mercancía, la cual también le está prohibida por su pobreza. De esta manera su poesía se erguiría como un intento de asimilar la sociedad, de integrarse a ella, tendiendo a apaciguar su menesterosa condición, puesto que el amor sería un vehículo capaz de equiparar socialmente. Desde esta perspectiva, para Jaime Concha, la sociedad sería un mal extirpado de los *Veinte Poemas*. El crítico afirmará que Neruda forja un verdadero Eros de la pobreza en estos versos, idealizando la condición de la clase media, siempre asediada por las formas de la sociedad burguesa, simbolizadas en muchos casos por las vestimentas y la figura del sastre, muy presente también en las *Residencias*. Neruda representaría así el fin del “anhelo palaciego” del poeta modernista, creando sus propios mitos a partir de su experiencia, sin necesidad de recurrir a la religión o al exotismo; los edificará desde su propia materia y circunstancia, asediando de este modo a su tiempo, sutil y desgarradoramente.

Residencia en la Tierra (1935)⁵ es la primera obra del vate merecedora de un estudio de carácter eminentemente académico⁶, por parte nada menos que del filólogo español Amado Alonso. Autor de una serie de textos fundamentales para los estudios literarios, Alonso publica hacia 1940 su ya clásico *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, que se constituirá durante años en pieza fundamental de la crítica nerudiana y piedra angular sobre la cual se construirán las exégesis residenciarias. Adentrarse en las *Residencias* no es un ejercicio sencillo y son muy pocos los estudiosos que se han aventurado a dar una visión general de esta poesía, asiduamente calificada como “hermética” y “difícil”. Alonso es el primero en hacerlo y su libro posee un valor innegable si se considera la inexistencia en ese entonces de estudios críticos sobre las *Residencias* y la poca distancia temporal con su publicación.

La característica principal que visualiza el filólogo en la poesía del vate de La Frontera es que ésta se ancla obstinadamente en el sentimiento, desentendiéndose casi por completo de las estructuras objetivas. Parte su análisis con una caracterización de la lírica anterior a las *Residencias*, señalando que hay en ella una bella tristeza que se complace en sí misma: la melancolía, que a fin de cuentas es un modo de felicidad. En esta

⁵ Para una lectura crítica de *Residencia en la Tierra* es recomendable la edición preparada por Hernán Loyola para la Editorial Cátedra, 1999.

⁶ El primer libro que se publicó dedicado enteramente a la poesía de Neruda fue el de Aldunate Phillips, Arturo: *El Nuevo Arte Poético y Pablo Neruda*, 1936.

“melancolía del perpetuo adiós”, como la llama el crítico, se escaparía Neruda de la angustia, lo cual, sin embargo, no podrá hacer en las *Residencias*, ya que en éstas la angustia todo lo llena.

Lo que sobrecoge a Alonso de esta poesía es la certidumbre de que su atroz sentimiento no es una postura adoptada para la construcción de “hermosa poesía”, dado que respondería a una muy peculiar visión, nítida y desolada, del mundo y la vida. Haciendo gala de su bella y persuasiva pluma, Alonso afirma que los ojos del poeta, incesantemente abiertos, ven la lenta descomposición de todo lo existente, en un gesto instantáneo, como las cámaras cinematográficas; el poeta siente la angustia de ver que lo vivo es vivo sólo por su comezón de vivir.

Esta percepción de la descomposición no procede de una comprensión de índole racional, sino de un sentir, de un sufrir. Según Alonso, lo que se nos presenta en las *Residencias* es la visión alucinada de la desintegración, de la destrucción y de la pérdida de la forma, a través de un léxico plagado de indicadores de estado de pérdida, fruto de una época que tiene voluntad de desintegración. Compara su trabajo con el de Joyce, Proust, Gómez de la Serna y los pintores cubistas, recalcando empero una importante diferencia: que en Neruda esta desintegración es un tratamiento de la realidad, no una parcelación sino un proceso de totalidad: la vida de todo lo vivo es un estarse muriendo.

El gran crítico español distingue dos épocas de *Residencia en la Tierra*: la primera, que va de 1925 a 1931, y la segunda, de 1931 a 1935. En la primera subsistirá la temática amorosa, siendo el instinto amoroso “el espinazo que mantiene desde dentro un mundo que se quiere deshacer”. Así también Alonso destaca el gozo que le produce al vate poetizar, mediante el cual expresaría su ansia de perpetuidad en medio de lo caduco. Los poemas de la primera *Residencia* se articularían sin fe en los valores. Ya en la segunda época, la desintegración y el dolor se han convertido en el tema central. Se trata de un dolor que no se resuelve en melancolía, sino en angustia, angustia de contemplar concretísimamente la perpetua desintegración de todos los seres. Alonso concluye en un punto que será redefinido y considerado central por Jaime Concha: que hay en la poesía de Neruda un carácter metafísico, una angustia metafísica gatillada por la falta de sentido: “el poeta sufre un Apocalipsis sin Dios”.

El libro de Alonso marcó un hito en la crítica nerudiana, creando una especie de “versión oficial” de *Residencia en la Tierra*, cuestión que vino a cambiar recién en 1961, producto de la arriesgada tesis de un brillante alumno de pedagogía en castellano de la Universidad de Concepción, Jaime Concha Díaz, cuya versión resumida sería publicada dos años

después en la revista *Mapocho*⁷. Esta memoria, dirigida nada menos que por Gonzalo Rojas, marcará un antes y un después en la crítica residenciaria. Para Concha, se trata de una obra con hondas resonancias metafísicas que ofrecería una meditación de la totalidad de la vida⁸. Discutiendo los postulados de Alonso, el chileno afirma que la mirada del poeta en las *Residencias* nunca es subjetiva: su intimidad, por el contrario, está plagada de fuerzas de la naturaleza, y que la percepción que tiene el filólogo español de la representación de un universo desintegrado o en constante desintegración sería producto de una lectura superficial. La desesperación que se palpa en la forma la atribuye Concha al ánimo básico que presidiría el canto: la vehemencia por el fundamento. Para el profesor de la Universidad de California, *Residencia en la Tierra* se presenta como una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser. Así, figuras como la noche no representarían necesariamente oscuridad o extravío, sino todo lo contrario: un espacio que traería paz al poeta angustiado. Para el Neruda de las *Residencias* el día constituye un espacio tenazmente sometido a la tiranía del tiempo; la noche es la zona última de la realidad, en la que el lenguaje del poeta adquiere una balbuceante certidumbre: en la representación de este espacio asistimos a la intuición del fundamento o permanencia en que se funda lo existente. Desde este punto de vista la percepción de Amado Alonso resultaría incompleta y unilateral en la medida en que se ocuparía de constatar lo “diurno y sonoro” y no lo silencioso y nocturno, donde, según los códigos residenciarios, se asentaría la germinación de la existencia.

Los símbolos a través de los cuales se constituye este “fundamento”, ya sea la figura de la Noche o el menos constante símbolo de las profundidades del mar, no son vistos por Concha en realidad como tales: tienen gravidez ontológica y son efectivamente el fundamento. La metafísica nerudiana es, pues, una geografía, presentando este fundamento una ubicación espacial que es necesario aceptar en toda su literalidad. Esta visión “positiva” de *Residencia en la Tierra*, como afirma juguetonamente el mismo crítico, está fundada en la lectura de los “Tres Cantos Materiales” como eje discursivo, donde se explicitaría que el *pathos* de la creación residenciaria estaría en el proceso autocreador de la materia. En estos “Cantos Materiales” se presencia al ser que nace (“Entrada en la Madera”), el auge de este ser vivo (“Apogeo del Apio”) y el ser que retorna al fundamento (“Estatuto del Vino”). Se trata de un fundamento que no es

⁷ Concha, Jaime: “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”, 1963.

⁸ Importante antecedente de esta interpretación es Finlayson, Clarence: “Neruda en ‘Tres Cantos Materiales’”, 1938.

intemporal, donde no hay un vínculo permanente entre éste y las cosas. Concha descubre que dentro de la concepción nerudiana la tragedia de este mundo no consiste en la limitación de la existencia temporal, sino en la hondamente sentida imposibilidad de creación cósmica; el fundamento no es fundante, adolece de una general esterilidad, se forma de lo que se destruye, siendo depósito de todo lo que muere. En esta metafísica, eminentemente materialista, el fundamento se presenta como un estadio en el cual cesa el sufrimiento del poeta, profundamente decepcionado de la sociedad moderna y de sus principales divisas y elementos constituyentes (la vida urbana, la familia, etc.). Así, la experiencia vivida no puede ser integrada creadoramente, lo cual detona una innegable poetización del recuerdo, un afán de conquistar en el pasado los sucesos olvidados; la verdad yace olvidada y sólo bajo la forma del pueblo podrá el poeta recuperar al hombre en su anchura inmortal.

Una verdadera constante dentro de la crítica residenciaria radica en inscribir esta fundamental obra en el contexto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Para una revisión sistemática del tema resulta muy útil revisar lo que dice el connotado especialista en el tema: el crítico argentino Saúl Yurkievich. En su ensayo: “‘Residencia en la Tierra’: Paradigma de la Primera Vanguardia” (1984), sitúa el poemario en el contexto de la primera vanguardia hispanoamericana. La obra, según Yurkievich, surge ligada a una crisis generalizada de la sociedad occidental, promueve un corte radical y participa de la renovación profunda de las concepciones, las críticas y las conductas artísticas vigentes hasta ese entonces; en conclusión, se trata de una pieza que da cuenta de la mentalidad que conlleva la crisis radical de los valores. Neruda, precisa el crítico, no adhiere a la lógica del constante avance y renovación de estos movimientos; su modernidad está interiorizada, hay que buscarla en el tumor de su conciencia y en la representación fragmentada de la vida. Es una obra que busca discernir el núcleo impenetrable que se esconde en los antros del ser, el mismo que, tal como lo afirmara Concha, tan sólo llega a palpar, a intuir. El poeta se moviliza en la superficie, en “la cáscara de la extensión fría”, víctima de un tiempo inconducente y absurdo. En la poesía de las *Residencias* opera un descenso desublimante, donde encontramos aquella estrecha visión de la vida que queda de manifiesto en el tratamiento de tres temas: la ciudad⁹, donde el sujeto se presencia a sí mismo como un ser gregario en medio de una

⁹ Interesante es la perspectiva de David Gallagher, para quien la experiencia urbana es decisiva en la configuración de la voz poética de Neruda, desde la etapa de *Veinte Poemas de Amor*, y muy similar a la que experimenta Vallejo al arribar a Lima. Véase Gallagher, David: “Pablo Neruda”, 1973, p. 40.

multitud anónima. La crudeza somática, en la medida que en Neruda operaría un rebajamiento, una ampliación descarada del declive corporal, así como una identificación con las actividades humanas desprovistas de prestigio social. Y finalmente en el trato de las materias de desecho, que revelan la carencia de entidad del sujeto que en ellas se reconoce, actuando como intercesoras de lo oscuro, de lo “abisal entrañable”.

En *Residencia en la Tierra*, advierte Yurkievich, los signos se liberan del yugo referencial, abriendo el texto a un “más acá” literario; la realidad exterior y la interior interpenetradas constituyen una misma mezcla incierta. La realidad deja de ser materia dada, no tolera asentamiento mental ni establecimiento seguro; por un lado opera un éxodo categorial y por el otro una situación simbolizante autónoma, ligada a la experiencia material, que extraería la materia prima de su entorno inmediato para crear símbolos crudos y frescos. Es precisamente en este punto donde está la vanguardia, en la eliminación de toda norma relativa a la construcción poética, ya sea formal o temática. Todo aquí es licencia para Yurkievich: fusión de fragmentos de realidades absolutamente disímiles que Neruda aprehende de su experiencia intercontinental, en lo que el crítico califica como un periplo transcultural y translingüístico del poeta.

Yurkievich concluye su artículo afirmando que Neruda dismantela el sistema literario del modernismo hispanoamericano con un arte radical, de negación, agresivo y sombrío, lleno de una imperiosa angustia que no acepta ser mediatizada por una transfiguración estética: “*hablo de cosas que existen, Dios me libre / de inventar cosas cuando estoy cantando*”¹⁰.

Para lograr un acercamiento que nos dé una perspectiva amplia a *Canto General* (1950), conviene revisar la ya clásica “Introducción a ‘Canto General’”, escrita por el crítico y profesor chileno Jaime Giordano, publicada el año 1964 en la revista *Mapocho*. Un punto interesante de este artículo es la continuidad que establece el autor con la “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’” de Jaime Concha, postulando una línea de encadenamiento entre las *Residencias* y *Canto General* (1950). Giordano afirma que Neruda es un “poeta de imaginación”, que no obstante quiebra con la alienación, a la cual, con placer o dolor, estaban sometidos los poetas anteriores (Vallejo, Lorca, etc.). Esto no significa que tal superación pase por la aceptación de un realismo ingenuo; el plano evocado por Neruda es real, el poeta describe lo que ve y luego lo canta, empero no se trata de una realidad estática o arquetípica, sino de una realidad en tránsito dialéctico. De este modo las imágenes que se nos describen están lejos de no poseer

¹⁰ “Estatuto del Vino” (*Residencia en la Tierra*).

un orden, mas tal orden no sigue criterios esteticistas. Se nos exhibe el rostro del hombre alienado y a la sociedad como un árbol torcido, no caído, lo que desde ya implica la posibilidad de redención.

Esta posibilidad de redención tampoco impide ver en *Canto General* un sentido en lo oscuro, de hecho es en este punto donde Giordano establece la relación de perfecta continuidad con las *Residencias*. El crítico afirma que el contenido temático de la poesía de Neruda responde a una cabal visión del cosmos, en el tiempo y el espacio, que surge de una radical y persistente fe en la naturaleza. La poesía del vate, como ninguna en Latinoamérica hasta entonces, posee marcadas características cognoscitivas; la actitud del poeta es la de conocer, observar y, más aún, predicar. Sin embargo no se trata de un conocimiento racional *a priori*, sino uno de carácter más libre, dominado por la imaginación y alimentado permanentemente por la intuición. Al conocimiento de Neruda no parece asustarle la contradicción y la paradoja, como una forma de verdad dinámica, en trance de desarrollo dialéctico. La estructura poética no es prioridad, el relato está sujeto al curso de los acontecimientos, ya sean éstos objetivos u subjetivos, descritos tal cual se presentan a los ojos del poeta. De esta manera Giordano afirma que la forma está sujeta al contenido, su mundo poético no estaría esclavizado a la palabra. Neruda opone al subjetivismo alienado y al objetivismo ingenuo un objetivismo dialéctico, cuya objetividad se daría desde nuestro conocimiento, adscrita a nuestra dignidad y fundamentalmente a nuestra experiencia: la imaginación del poeta nace ante el deslumbramiento de la primera imagen genérica, realizando aquí el crítico un parangón con la forma de aprensión que tienen los niños, eminentemente afectiva. Sin embargo, lo que hace Neruda, según Giordano, no es una representación de la materia según el concepto marxista de materia. Pues de lo contrario el crítico no podría afirmar, como lo hace, que *Canto General* es la más alta profundización poética del materialismo dialéctico. Neruda, afirma el crítico, alude a la materia, la muestra a través de signos y señales, de elementos deícticos y pronominales. Así, el enigma nerudiano, esta oscuridad a la cual alude, se debería fundamentalmente a la imposibilidad de representar la materia universal con una imagen concreta.

Si hacemos un resumen del esquema propuesto por Giordano, podemos concluir que la subjetividad del poeta es provocada por lo exterior. Su estado “puro y solitario” es suscitado por la objetividad, hiriendo esta virginidad imaginativa hasta convertirla en los materiales de su primera visión. Sin embargo, ¿de qué virginidad imaginativa se habla sino de la misma esterilidad de la soledad, de la crueldad del deseo que permanece

ensimismado? Esta imaginación que se fragua a través del contacto directo y primordial con la realidad, se forja mediante estas heridas, así el “yo” despliega las distintas formas que le va proporcionando la realidad objetiva. La subjetividad del poeta puede expresarse y buscar nuevas determinaciones, pero ahora sin obtener sus sustancias de ella misma.

A partir de lo anteriormente enunciado, Giordano concluye, en primer lugar, que en la noción de materia en Neruda subiste una contradicción entre la “materia universal” y la “materia determinada”. La primera es asimilable no sólo abstractamente en su estado más genérico, sino a partir de todo objeto considerado como materia. Aun en cuanto “determinada”, la materia no es sólo origen y sustancia común, sino la “materialidad” que constituye a cada objeto en cuanto objeto, desplegándose únicamente en su devenir. En segundo lugar, y a partir de lo anterior, habría una universalización de lo particular. Neruda jamás alude a esta materia universal, todas las imágenes que representa se refieren a objetos concretos, de ahí que el descubrimiento se realiza de lo particular a lo general. Surge entonces la pregunta: ¿por qué es importante el descubrimiento de lo universal a través de los objetos concretos? Giordano responde que es importante en la medida que Neruda es un hombre liberado de la alienación, y que por ende está en condiciones de ir en búsqueda de lo que se le aparece como más necesario, en búsqueda de lo que le confiere cabal y pleno sentido, empero no siempre aquello que le confiere cabal sentido ha sido exterior, usualmente fue todo lo contrario. Lo que busca el poeta no es un sustituto de Dios, sino un vínculo con el mundo objetivo. La otra pregunta que surge es ¿dónde está lo objetivo? Los objetos, dice el crítico, toman su sentido de aquello desde donde emergen, los objetos son una determinación de aquellos mayores, así como nuestros antepasados guardan nuestros secretos, aquello que nos explica.

Después de haber intentado encontrar el centro esencial en las profundidades, emergemos hacia la intemperie infinita, así nuestra vida se nos presenta como necesidad desde el punto de vista de las determinaciones que nos preceden, las cuales nos arrojan al fuego libre de la existencia, y como libertad a partir de nuestra capacidad de amar. Es ésta la que establece el vínculo entre nosotros y la objetividad, nuestro origen, nuestra capacidad creadora. Así cada objeto, cada ser determinado se nos aparece como centro, y es el amor el que nos da el conocimiento de lo objetivo, puesto que supera todos los límites de lo concreto, universaliza y adquiere supremacía de sustancia fundante.

De este modo, para Jaime Giordano, la poesía de Neruda se construye en una sucesiva y sistemáticamente coordinada universalización de los

objetos concretos que observa a través de su capacidad de amar, por la que todos los actos humanos son llevados a la altura del origen, convirtiendo la misma realidad en un mito.

Para quien desee realizar una lectura crítica del *Canto General*, resulta muy recomendable la edición preparada por Enrico Mario Santí para la Editorial Cátedra (2000), probablemente la mejor publicación crítica de esta obra. Nos detendremos aquí en algunos aspectos relevantes de la vasta introducción crítica elaborada por este profesor cubano. Para Santí, el extenso poema no debe ser adscrito al género de la épica, sino que resulta más cercano a la crónica. El hablante-narrador¹¹ del *Canto* posee un carácter eminentemente circunstancial y marginal; por otra parte, su forma es claramente abierta: incluye cartas y monólogos dramáticos, entre otras tantas variantes. Para Santí, quien sigue en esta idea al mismo Neruda, la obra es una crónica marginal de América, incluso afirma que más allá de los principios de la épica, el texto sigue la forma enciclopédica, constituyéndose en un extenso patrón que reúne una serie de episodios alrededor de un tema central, agregando que toda forma enciclopédica sigue, desde luego, un arquetipo: el del libro sagrado o mítico. Esta idea de la enciclopedia tiene un antecedente directo en las *Silvas Americanas* del gran neoclásico hispanoamericano Andrés Bello. A ambos, Neruda y Bello, los une, además del enciclopedismo, el tema americano y el afán didáctico; subyace en ambos una concepción progresista de la historia, de acuerdo con sus respectivas ideologías: en el venezolano, la idea de civilizar, europeizar América, y el americanismo marxista en el chileno. Así, dentro de esta concepción, el poeta se yergue como un editor que junta las voces con el fin de educar al lector en torno a la unicidad del fenómeno americano: la unicidad de su paisaje, fauna, historia y actores sociales. Su afán de representar de manera tan detallista la naturaleza responde a un propósito de reconstruirla a través de la palabra fundadora luego del caos y la devastación a la que ha sido sometida debido a la introducción del capitalismo industrial en el continente; la multiplicidad de las voces sería producto de un deseo del poeta de dar credibilidad a su versión, citando distintas fuentes que relatan la misma historia, y criticar la noción burguesa de autor. Santí afirma que sin duda el propósito de Neruda al escribir el *Canto General* era dar una visión de la historia de América desde el punto de vista del materialismo dialéctico; sin embargo, debido a las circunstancias, lo que realmente hace es apoyarse en los postulados oscilantes de la “guerra fría”; ejemplo de esto es la idealización que hace Neruda de las sociedades precolombinas,

¹¹ Véase Osorio, Nelson: “El Problema del Hablante Poético en ‘Canto General’”, 1975.

viendo a la conquista como una maldición histórica, como el triunfo de la reacción y del mal. El crítico cubano sostiene que un estricto análisis basado en las teorías de Marx y Engels señalaría, como de hecho ellos lo hicieron, la conquista como un hecho positivo, ya que significó el triunfo de un modo de producción, el naciente capitalismo, superior al azteca o al hindú, citando en este punto *The British Rule in India*, de Marx y Engels.

Luego de la etapa épica de *Canto General*, el poeta descenderá hasta el insondable abismo de las cosas, de lo cotidiano, para hablar de lo mundano, utilizando el lenguaje de la tribu. Algunos dirán que el vate sigue las órdenes del Soviet, el cual le ha ordenado acercar su poesía al pueblo. Lo cierto es que, en términos de Neruda, su poesía, que en *Canto General* oscilaba entre la soledad y la solidaridad, se vuelca decididamente hacia la solidaridad en las *Odas Elementales*, publicadas en 1954.

Sobre las *Odas* existen muchos trabajos, aunque quizás no tantos como sobre las etapas anteriores de Neruda, destacándose entre éstos el del crítico Inglés Robert Pring-Mill: “El Neruda de las ‘Odas Elementales’”, publicado en 1971. Este profesor, especialista en poesía chilena y traductor de Neruda al inglés, es quien sugiere que el libro de las *Odas Elementales* es un libro de la solidaridad, en la medida en que el poeta se propone hablar de la intimidad del hombre, no de la propia. Es un texto donde el vate deja de lado toda oscuridad, haciendo que la luz predomine por sobre todas las cosas, que ilumine con su verbo. El profesor de Oxford ve en el poemario alegría, sencillez, múltiples cambios de tono, súbitos accesos de humor, nunca antes vistos en Neruda, como también un dejo irónico bastante distinguible. Pring-Mill reconoce que esta inflexión humorística, esta veta irónica que él bautiza como “guimsicalidad” (definida por el crítico como una forma de humorismo sumamente delicada, con matices de nostalgia agridulce, tanto en las percepciones como en las imágenes), es lo que cautiva al lector británico. Pese a estos rasgos, para Pring-Mill la poesía de las *Odas* sigue siendo una lírica de compromiso, discutiendo en este punto los planteamientos de Emir Rodríguez Monegal, para quien se trata de una poesía que no arranca del compromiso político sino que desemboca en él. Pring-Mill argumenta que es precisamente este posicionamiento ideológico el que permite a Neruda reducir el caos de la experiencia humana en el que se encontraba inmerso. Desde este punto de vista, hay un poema que resultaría fundamental para comprender este nuevo sentir del poeta, se trata de “A mi Partido”, de *Canto General*, donde se encontrarían, de manera casi explícita, las ideas fundamentales de esta nueva estética.

El artículo de Pring-Mill versa sólo sobre el primer libro de las *Odas*, circunscribiendo fundamentalmente su análisis a dos poemas: “El

Hombre Invisible” y “Oda al Hombre Sencillo”. El primero tendría un carácter programático, operando casi como manifiesto. En él podemos distinguir cambios de tono, propios del lenguaje hablado, que le dan al poema una entonación conversacional. Este tono alternaría a su vez con otros que le otorgarían los grados de seriedad necesarios para que pueda ser comprendido más allá de su aparente simpleza, permitiéndonos además constatar la autocrítica que hace este Neruda ya maduro al joven atormentado de las *Residencias*. Empero la crítica que hace el vate no se agota en sí mismo, alcanza también a “los viejos poetas egocéntricos”, cuyo ensimismamiento le parece ridículo a este hablante juguetón y lúdico, quien no intenta ya actuar como tribuno del pueblo sino tomarles un rato el pelo desde su nueva perspectiva; así los viejos poetas —cuya poesía de todos modos ama— serían materia de sonrisa, no de risa. Su crítica tiene como objeto no aquello que la poesía posee, sino aquello de lo que carece. La poesía está lejos de los lugares donde se hacen las cosas, lejos del pueblo, y para el poeta el pueblo es poesía: los poetas son sus portavoces, intermedian entre la poesía que es pueblo y el pueblo que la encarna.

La ironía, como uno de los rasgos principales que distingue Pring-Mill en las *Odas*, no sólo sirve para que el poeta se ría de sí mismo sino para que lo haga, además, de su persona en esta época, y procede a ejemplificar el giro del egocentrismo a la invisibilidad por parte de este poeta que intenta desaparecer él y hacer aparecer todo lo que le circunda. Mas este ocultamiento es tan sólo una nueva toma de posición: el vate no puede hacerse invisible, no puede ocultar su identidad. Este nuevo posicionamiento del hablante lírico está directamente relacionado con los propósitos de esta obra, los cuales son precisados paso a paso por el crítico inglés. En primer lugar, el poeta se olvida de los asuntos personales para fijarse en lo que dicen y hacen los demás. En segundo lugar, las cosas comienzan a tomar fuerza y a pedirle que las cante, erigiéndose el poeta de este modo como el portavoz de las cosas en el mundo, y al mismo tiempo de los hombres que lo habitan: las cosas lo llaman y su deber como bardo es cantarlas. No obstante, la rutina y la vida cotidiana se lo impiden, haciendo que se muestre quejumbroso. Se lamenta de sí mismo, de su pereza y del tiempo, situación que lo abruma, en la medida en que para este Neruda redimido de la soledad y la angustia, la vida sólo es vida en tanto resulte vida en sociedad. Incluso la función de los imperativos, muy presente en “Alturas de Macchu Picchu”, es aquí totalmente distinta, su tono ya no es elegíaco y trágico, sino que se articulan con el propósito de transformar toda la tristeza en esperanza; si bien sabe que la poesía no puede eliminar el dolor, algo puede hacer para aligerarlo, pues como dice Pring-Mill al

respecto, podemos creer en una disposición, mas no en su realización. El profesor británico concluye que Neruda utiliza muchos lugares comunes y finaliza preguntándose hasta qué punto este trabajo habría sido influenciado por la literatura de los países socialistas por los cuales Neruda viajó durante la gestación de esta obra.

Junto con esta lírica sencilla de las *Odas* (1954), Neruda no cesa en su escritura comprometida y publica una serie de libros, entre otros, *Las Uvas y el Viento* (1954) y *Canción de Gesta* (1960), en honor a la revolución cubana. El francés Alain Sicard, uno de los principales especialistas en la poesía del Nobel chileno, es autor de *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda* (1978), un acabado análisis de la obra del vate nacional desde una perspectiva crítica marxista. Organizador de simposios, congresos y homenajes a Neruda, algunos de sus artículos son muy esclarecedores respecto a esta etapa de Neruda. Uno de ellos, "Hijo de la Luna: Crítica y Valoración del Sujeto Poético en la Obra de Pablo Neruda Posterior a 'Canto General'" (1971), es recogido por Federico Schopf en su reciente *Neruda Comentado*. En este texto Sicard discute el planteamiento de Emir Rodríguez Monegal, quien afirma que la lírica de Neruda, luego de la publicación de *Estravagario* (1958), daría un giro hacia su "ser más profundo" después de un largo período de alienación. El crítico francés plantea que efectivamente en 1958, luego de la publicación de esta obra, se inauguraría una nueva etapa en el trabajo literario del hombre de Parral, en la que más bien existiría una posición autocrítica al voluntarismo y a las visiones totalizantes, excluyentes, que abundaban en su obra anterior. Para Sicard, este nuevo sujeto poético que se configura reconoce sus contradicciones y no las suprime de manera voluntarista o abstracta, consciente ya de que tal supresión afectaría sustancialmente su trabajo poético, reduciendo su capacidad de aprehender la realidad y los contenidos de su propia existencia.

Hasta el momento se han publicado ocho libros póstumos de Pablo Neruda, sobre los cuales no existe demasiada bibliografía, al menos no mucha en comparación con la de las restantes obras del vate. Bastante completo, claro y abarcador resulta "Para una Poética de la Poesía Póstuma de Neruda" (1980), de Jaime Alazraki. En esta interesante aproximación, el profesor de la Universidad de Columbia reconoce en estos libros las constantes del poeta: los poemas-diálogo con sus amigos poetas (la mayoría de éstos ya muertos), los libros dedicados a temas específicos, su trato con el mar, los problemas del siglo, su partido y la mujer amada. Sin embargo, lo que aparecería dominante es la línea de introspección que comienza con la edición de *Estravagario* en 1958 y alcanza su punto máximo en *Las Manos*

del Día y Aún (1968), donde el poeta público abre su poesía a la intimidad del “yo” y se vuelve sobre la vieja casa del ser. Para Alazraki, pareciera que todos los caminos conducen inevitablemente al ser. Tanto el tono épico de *Canto General* como el didactismo lírico de *Odas Elementales* ceden a la intimidad reflexiva, la cual se resolvería en interrogantes, símbolos, parábolas y adivinanzas, entre otras estructuras discursivas y artificios lúdicos varios.

En la elección de la imagen del pozo para describir su “yo” existe un esfuerzo tácito de caracterización relacionada con los conceptos de soledad, oscuridad y profundidad; un conflicto que ya se evidencia en *Estravagario*. “¿Debo satisfacer o debo ser?”, se pregunta el vate, quien sabe que está rebajando la poesía al ponerla a trabajar de lavandera, consciente de que la función pública que le ha impuesto a su obra es una forma de enajenamiento de su voz y resulta totalmente pasajera, como él mismo lo reconoce en el prefacio a *Incitación al Nixonicidio* (1973). Su poesía, el mismo poeta lo reconoce, tendrá dos causas: el público, que responde a los dictados de su conciencia social y que encuentra su medio en las claridades de la razón, y la metafísica, ligada a las urgencias más íntimas de su yo, donde la oscuridad es una ruta inevitable, empero se trata de una oscuridad luminosa que no oculta, devela. Toda la poesía nerudiana oscilaría entre estos dos polos, ya en “Alturas de Macchu Picchu” (*Canto General*, 1950), el vate interpola sus propias ruinas a las de estas “soledades coronadas”; poeta y ciudad renacen de las cenizas. De todas formas, reitera Alazraki, el rechazo de su yo como un bulto inservible que se realiza en las *Odas*, comienza su deshielo de lleno sólo en *Estravagario*, donde se vindican la validez de los sueños y el derecho de las sombras como personajes de la poesía. El poemario está marcado por una voluntad de irreverencia y desacato, una necesidad de libertad que se complace en transgredir las normas y reglas de conducta, y una urgencia de regresar a las verdades más oscuras de este yo postergado. Todo esto, señala el crítico, no significa que Neruda reniegue de sus deberes de poeta militante; lo que descubre desde esta colección de extravagancias en adelante es que en su canto también hay un lugar para el no ser de la poesía pública y para el ser de la poesía lírica, que tanto oscuridad como claridad son igualmente condiciones de luz. Desde ahora en adelante su lírica se esforzará por superar estas escisiones maniqueas.

El sujeto que transita por su obra póstuma, afirma Alazraki, sabe que la poesía escapa de la cuadrícula de la razón, que para las preguntas que el hombre se hace a solas no hay respuestas y que la creación es una maravilla que desafía explicaciones.

Alazraki divide las distintas obras de esta lírica ulterior de acuerdo con los temas centrales que ésta aborda. Reconoce en primer lugar “el reencuentro con la soledad”, principalmente en *Jardín de Invierno* (1974). Aquí, Neruda percibiría en la soledad la sustancia de la que todos estamos hechos, ya no se la condena como en las *Odas*, pues se trata de un territorio en el cual el poeta se reencuentra consigo mismo. Es una poesía a media voz, centrada en un ser que reconoce su propia plenitud y que por eso marcha hacia la muerte, pese a que las circunstancias personales (el avanzado cáncer que por ese entonces aquejaba a Neruda) e históricas (la inminente caída del gobierno de la Unidad Popular) no resultaban quizás las más propicias para este ejercicio de introspección, que le da paz al poeta. Alazraki hace un juego entre la soledad y la solidaridad, que el vate reconocía como las parejas medidas de las cuales se constituía su canto, y llama a este nuevo registro “poesía de la penumbra”, donde se incorporan e integran ambas, claridad y oscuridad.

En segundo lugar, el crítico reconocerá el mar, aquel azul que ha acompañado siempre al poeta, esta enigmática creación natural que desafía a la cultura. La poesía es este torbellino de enigmas donde se ahogan todas las explicaciones y naufraga el intelecto, y el poeta es la campana que se declara derrotada frente a estos secretos. La poesía última de Neruda regresa al mar, volviendo a sus propias raíces, al “recinto del ser”, que se define como “una quebrantadura”, un golpe (el mar golpea la piedra —la soledad— a la cual se aferra) en el que el poeta visualiza la totalidad de la existencia.

En esta lírica póstuma, según Alazraki, la poesía sería vista como un arduo proceso de desintegración a través del cual el poeta intenta desarmar el enigma de la creación, para finalmente corroborar que la esencia de su misterio es aquella “unidad donde todo participa de todo”: reconciliación sería el término que mejor define el esfuerzo de la poesía última de Neruda, el regreso al ser, a esta conciencia universal representada por el mar. La estética de *Canto General* cede su lugar a una poesía de imágenes condensadas y comprimidos símbolos que trascienden las contingencias para ofrecernos visiones y entrevisiones en que, como una revelación, el poeta describe nada menos que el acaecer de la vida. Los términos utilizados para estos efectos son propios de las religiones místicas de todos los tiempos, particularmente de los textos del *Vedante*. Neruda, al igual que los antiguos upanishad, busca en la diversidad de las formas identidades de la creación, un principio unificador, y utiliza la imagen literaria para intentar ir más allá de lo efímero y contingente. El mismo tema de la muerte es tratado, desde *Las Manos del Día* (1968), de manera más serena y reflexiva. Morir es

entrar en un mar de claridades, en un mundo inconsciente del cual muy poco sabemos, en el cual nacer y morir se reencuentran y confunden. Así, las referencias místicas estarían principalmente presentes en la idea de integración que Alazraki rastrea a partir de las crónicas escritas por Neruda para el diario *La Nación*¹², desde el Lejano Oriente, donde fue cónsul en los años veinte y treinta.

En tercer lugar, Alazraki se refiere a “la música del silencio”, a propósito del poemario *El Mar y las Campanas* (1973), y específicamente del poema “Perdón por Mis Ojos”, en el cual convergerían los principales motivos de su poesía póstuma: la soledad como inalienable soberanía, el mar como desdoblamiento del secreto ser del poeta, la muerte como unidad conquistada y el silencio que contiene todas las palabras. El silencio que rechaza nombres y formas, para realizarse en una ausencia que, sin embargo, incluye todas las presencias; alude por igual a una vida consumida como a un silencio que guarda todos los cantos. Neruda se desespera ante ese llamado “lenguaje de la comunicación”, que termina incomunicándonos a todos.

Concluye este arriesgado estudio, pero no por eso menos valioso, planteando que la visión de la poesía que en estos textos se sugiere es la de un prisma de función contraria: por un lado intenta reabsorber los colores descompuestos en el espectro para restituir la unidad fragmentada de la luz, y la dispersa gama de tonos recobra así su condición primigenia: luz blanca, unidad reestablecida. Por el otro, Neruda entrevería en el silencio la superación de las limitaciones del lenguaje, una ruta de retorno a esa “palabra inmensa como un sol”, en términos de Octavio Paz. Esta actitud estaría lejos de ser una expresión del nihilismo hacia la poesía: representaría un esfuerzo por recuperar su poderío, una fe en la alquimia del lenguaje, una búsqueda de la unidad perdida en la fragmentación de la palabra y el mundo.

2. Neruda Comentado: La antología de Schopf

Resultaría extremadamente sencillo circunscribir *Neruda Comentado* (2003), de Federico Schopf, a la extensa lista de libros, actas de congresos, compilaciones editadas producto de congresos y homenajes, y ensayos escritos en torno a la vida y obra del más importante poeta chileno del siglo XX; decir, con tono soberbio, que nada nuevo aporta otra compilación de textos sobre Neruda a la inmensa maraña que conforma este corpus que

¹² Véase la compilación realizada por Loveluck, Juan: “Neruda en ‘La Nación’, 1927-1929: Prosa Olvidada”, 1971.

engorda cada año y que éste, el del centenario, amenaza con reventar. Pero ¿qué es lo nuevo hoy?, ¿es en sí la novedad un aporte? Innovador sería ajustar una de las más importantes obras líricas de nuestro siglo a la última moda teórica importada de Europa; ésta —la poesía—, amable, ambigua y sugerente, se dejaría poseer sin levantar queja alguna desde la quietud estremecida de la página. No se trata de clausurar la crítica en torno a Neruda ni descartar de plano la posibilidad de nuevas exégesis en torno a la monumental obra del vate, sino más bien de subrayar que, dada la sobreabundancia de materia al respecto, la tarea de un antologador puede llegar a ser, a estas alturas, tanto o más importante que la de quien aporte una nueva visión crítica al respecto.

Neruda Comentado es una antología, y como tal su antologador debe ser un experto en el tema sobre el cual selecciona. En este caso lo es y en un doble sentido. Federico Schopf no es tan sólo un especialista en la poesía de Pablo Neruda, sino además en la crítica y recepción de la obra del vate de La Frontera. Desde esta perspectiva podemos entender el propósito que se plantea al realizar esta compilación: dar cuenta, en varios sentidos, del desenvolvimiento de la obra de Neruda. Muchos de estos sentidos están claramente definidos por el mismo profesor de la Universidad de Chile, y otros se cumplen casi sin que lo señale de manera explícita en el prefacio, y consisten en dar una amplia perspectiva de la obra de Neruda, su crítica, su recepción y proyección.

En primer lugar, Schopf selecciona un texto correspondiente a cada uno de las etapas más características de la obra de Neruda, textos producidos por quienes él considera los principales especialistas en cada uno de los ciclos de la obra del vate. Para ilustrar críticamente la primera etapa elige a Jaime Concha, puntualmente un capítulo de su célebre libro *Neruda 1904-1936* (1972). Se trata de “Sexo”, apartado al cual ya hemos aludido, uno de los más lúcidos y esclarecedores escritos sobre el tema¹³. Para la etapa posterior, correspondiente a *Residencia en la Tierra*, Schopf recoge la introducción (titulada “Angustia y Desintegración”) del ya canónico *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (1940), del filólogo español Amado Alonso, libro considerado la base sobre la que se ha edificado gran parte de la crítica relativa a esta fundamental obra. La transformación poética de Neruda es graficada mediante el estudio de Mario Rodríguez Fernández, “‘Reunión bajo las Nuevas Banderas’ o de la Conversión Poética de Pablo Neruda” (1964), uno de los pocos artículos que abordan este trascendental hito, decisivo para una cabal comprensión de textos esenciales como *Canto*

¹³ Este capítulo (“Sexo”) aparece en la antología de Schopf con el título de “Sexo y Pobreza en la Primera Poesía Amorosa de Neruda”.

General. Sobre el *Canto* (particularmente complejo de analizar, no tan sólo por la dificultad que presenta en sus aspectos estructurales y de contenido, sino además por su fuerte componente ideológico), obra halagada y vituperada según el ángulo desde el cual se la (ad)miere, Schopf opta por incluir dos artículos: “A propósito de ‘Canto General’ de Pablo Neruda” del novelista y crítico argentino Héctor Murena, publicado por primera vez en la clásica revista *Sur* en el año 1951; el otro, “‘Canto General’ Itinerario de una Escritura” (1999), una cronología de la escritura de este libro (considerado por el propio Neruda como su obra más importante), realizada por uno de los principales albaceas del tesoro nerudiano: Hernán Loyola. El primero es un ensayo breve, que aborda tangencialmente algunas de las características principales del *Canto*, el segundo es un itinerario riguroso, exacto y bien fundamentado, como la mayoría de los trabajos del profesor de la Universidad de Sassari, el cual contiene aspectos esenciales a la hora de iniciar cualquier lectura crítica del poema.

Uno de los textos principales en el amplio catálogo nerudiano lo constituyen las *Odas Elementales*. Schopf incluye aquí una elaborada selección del excelente trabajo del especialista inglés Robert Pring-Mill, “El Neruda de las ‘Odas Elementales’” (1971), en el que el profesor de Oxford desglosa la estructura de las *Odas* desde el reconocimiento de poemas y términos claves. A partir de una argumentación lógica, diáfana y precisa, el crítico devela que el propósito de las *Odas* no consiste tan sólo en llegar al “hombre sencillo”, sino en aprender de él, penetrar en su sistema. Esta apertura hacia esta dimensión de la cotidianidad, según Pring-Mill, estaría detonada por el compromiso político; partiría de él y no llegaría a éste, como lo planteara Emir Rodríguez Monegal.

La producción poética posterior a las *Odas* incluye una serie de libros manifiestamente políticos y otros donde el vate abre su voz hacia un registro más bien autorreflexivo. Esta etapa es cubierta por dos artículos del crítico francés Alain Sicard. En “El Hijo de la Luna: Crítica y Valoración...” Sicard ahonda en las peculiaridades de este registro comprometido en un intento de ver, en perspectiva, sus motivaciones contextuales. En el otro, “Poesía Política en la Obra de Pablo Neruda”, indaga en las características del hablante poético de textos como *Estravagario* y *Memorial de Isla Negra*, en cuya base usualmente querría verse cierto grado de revisionismo o cuestionamiento de las posiciones ideológicas del vate. Sicard sostiene que la autocrítica de Neruda apunta más bien a una visión voluntarista propia de su etapa inmediatamente anterior.

Por último, están los ocho volúmenes póstumos de la obra nerudiana, para cuyo acercamiento Schopf propone un escrito del crítico italiano

Giussepe Bellini, quien realiza principalmente un acercamiento a *Jardín de Invierno*, poemario escrito en las postrimerías de la vida del poeta, cuando se encontraba asediado por la enfermedad y angustiado ante la inminente caída del gobierno de la Unidad Popular. En él, Bellini destaca la permanente contradicción entre la esperanza de acceder a un cambio social que propicie la justicia y la angustia existencial ante la muerte, cada vez más próxima.

La gran mayoría de los artículos seleccionados para este primer propósito de realizar una lectura crítica cronológica de las etapas e hitos más trascendentes de la poesía de Pablo Neruda, son académicamente intachables, ninguno de ellos carece de sustento teórico ni delata un conocimiento epidérmico de su objeto. Tampoco exhiben la cada vez más frecuente obsesión por el afinamiento del instrumento teórico que, a la larga, conduce a perder de vista el objeto que se estudia, lo cual, en vista y considerando los (des)critérios de la crítica literaria en la actualidad, no resulta menor. Sin embargo, éstos no son criterios que resulten suficientes para señalar esta selección como un aporte significativo a la bibliografía nerudiana. Schopf sabe perfectamente el riesgo que corre al trabajar sobre un objeto tan extenso (casi inacabable) como complejo, riesgo que principalmente está relacionado con las exclusiones y vacíos que pueden dejarse en el afán de cubrir un tema casi inabarcable, y más aún si intenta hacerlo desde distintas perspectivas.

A trazo grueso, la selección realizada por Schopf se ajusta bastante al canon de la crítica nerudiana: autores como Jaime Concha, Amado Alonso, Alain Sicard, Emir Rodríguez Monegal y Hernán Loyola son referentes ineludibles. La inclusión del artículo ya mencionado de Mario Rodríguez —sin con esto pretender negar su estatus como destacado especialista en la obra de Pablo Neruda— obedece a la trascendencia del tema que aborda, en la medida en que resulta imposible realizar una lectura crítica de la obra del poeta sin considerar esta bisagra que representa “Reunión bajo las Nuevas Banderas”, hito a partir del cual es posible proyectar muchos de los rasgos definitorios de su creación posterior a este célebre poema.

A nuestro juicio, la selección flaquea principalmente en los artículos escogidos sobre *Canto General*. La reseña de Héctor Murena carece de rigor académico, su acercamiento es cutáneo y la visión del poema pareciera estar subyugada al impacto de la primera impresión, lo cual resulta absolutamente comprensible, puesto que apareció el año 1951, un año después de la publicación del libro. Su valor, entonces, es más que nada documental (y en este sentido sí aporta al proyecto de Schopf de dar cuenta de la obra de Neruda en varios sentidos), constituyendo una espléndida

muestra de la recepción de esta obra por parte de la crítica de la época, más aún si consideramos que la reseña fue escrita para una revista (*Sur*) de las más importantes de Latinoamérica por aquellos años, en cuyo seno editorial no prevalecía precisamente la ideología que trasunta el *Canto*. Pareciera que Schopf apuesta a la ambivalencia del trabajo de Murena para dar cuenta de la recepción de la época y entregar al mismo tiempo una visión crítica contundente, lo cual, sin embargo, no se cumple, primordialmente debido a la ínfima distancia entre crítico y objeto, y a su carácter de reseña. De este modo, la interesante perspectiva que nos abre Murena, respecto a la acogida que tuvo el *Canto General*, provoca al mismo tiempo un vacío que no logra ser suplido por el otro trabajo incluido, el de Hernán Loyola, “‘Canto General’, Itinerario de una Escritura”, dado que se trata este último de un texto básico, muy útil a la hora de llevar a cabo cualquier investigación sobre el *Canto General*, pero que no constituye en sí una exégesis, en la medida en que presenta una cronología y no una interpretación en la que se planteen juicios y visiones sobre la obra. Este vacío no es menor, dada la importancia que tiene el extenso poema, reconocida incluso por Enrique Lihn¹⁴, usualmente reticente a Neruda, como una obra no sólo decisiva, sino a partir de la cual se definirá la poesía chilena e hispanoamericana posterior. Algo similar es lo que sostiene Jaime Giordano¹⁵, quien pensamos podría haber llenado este vacío en la medida en que su “Introducción a ‘Canto General’” da una visión de fondo de este libro, conectándolo con sus motivaciones fundamentales, sin caer en taxonomías totalizantes relativas a su definición genérica, e indagando en los aspectos que le dan cohesión y coherencia.

Distinto es el caso de Amado Alonso, cuyo libro *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (del cual Schopf recoge el capítulo introductorio) es testimonio de la inusual valoración que se le dio a la poesía de Neruda en los círculos académicos españoles¹⁶ e hispanoamericanos luego de la publicación de *Residencia en la Tierra*, constituyendo una exégesis fundacional de la cual partirían todos los intentos posteriores por revelar el trasfondo de esta obra. Sin negar su valor —lo que sería absurdo—, el trabajo de Alonso fue después completado, y en cierta medida superado, por Jaime Concha

¹⁴ Véase Lihn, Enrique: “Veinte Años de Poesía Chilena” (1997).

¹⁵ Giordano, Jaime: “Introducción a ‘Canto General’”, 1964.

¹⁶ No está de más destacar la acogida que tuvo la poesía de Pablo Neruda en España, bastante fuera de lo común, por lo que no deja de llamar la atención que un prestigioso crítico como Amado Alonso dedicase un completo estudio (*Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, 1940) a su trabajo. Recordemos que la figura de Rubén Darío, como renovador de la poesía en español, es reconocida recién por los poetas del 27 (algunos de ellos como Cernuda se resistieron a hacerlo), principalmente por Federico García Lorca. Véase Neruda, Pablo y Federico García Lorca: “Discurso al Alimón sobre Rubén Darío”, pp. 369-372.

en los años sesenta, quien intenta llenar los vacíos dejados por el filólogo, buceando en las profundidades metafísicas de las *Residencias*, exploradas de manera superficial por Alonso. Hoy en día muchos especialistas consideran que la “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”, de Jaime Concha, marca un antes y un después en la crítica de esta obra. Pensamos que la inclusión del estudio de Concha hubiese sido un acierto, en el contexto del organigrama trazado por Schopf en su recopilación, en la medida en que muestra una visión más actualizada de la crítica a las *Residencias*, aún vigente.

Tan importante como el tránsito hacia la poesía políticamente comprometida es la variación de registro que se produce en Neruda luego de *Veinte Poemas*: desde una estética postmodernista, con fuertes resonancias del uruguayo Sabat Erctasy, hasta el vanguardismo interiorizado, en términos de Yurkievich, de *Residencias*. El inicio de este camino hacia el que será considerado su más alto logro poético está marcado por la publicación de *Tentativa del Hombre Infinito* (1926), texto que el mismo Neruda creía fundamental para entender el desarrollo posterior de su obra. Uno de los pocos escritos relativos al tema es el capítulo que le dedica René de Costa al poemario en *The Poetry of Pablo Neruda* (1979), cuya inserción hubiese resultado muy útil en el contexto de una revisión diacrónica de los hitos y períodos fundamentales de su obra.

A partir de este gesto de integrar los artículos de Amado Alonso, Héctor Murena y Enrique Lihn¹⁷, así como del hecho de incluir un capítulo de su propio libro *Del Vanguardismo a la Antipoesía* (2000), específicamente aquel que versa sobre el tema de la recepción, podemos deducir que éste no es un tema menor para Federico Schopf.

La influencia de Neruda, el impacto causado por su poesía desde un comienzo, hasta la influencia que tuvo (y tiene) en las generaciones más jóvenes, es abordado en la antología de Schopf, no tan sólo en el artículo de Antonio Melis “Neruda y la Poesía Hispanoamericana...”, que muestra las diversas reacciones que provocó su controvertida presencia en el mundo hispanoamericano, sino también a partir de la inclusión de tres textos de escritores chilenos que mantuvieron vínculos de distinta naturaleza con el poeta y su trabajo, reflejando así tres maneras diversas de influencia, percepción y valoración. En primer lugar, está Gabriela Mistral, quien con su

¹⁷ El artículo de Lihn “Residencia de Neruda en la Palabra Poética” funciona en dos niveles dentro de la estructura de este *Neruda Comentado*: como testimonio de la recepción crítica de la obra del vate de La Frontera en los años sesenta, puesto que Lihn desarrolló una extensa labor crítica (compilada por Germán Marín en *El Circo en Llamas*), y como testimonio del tipo de influencia que ejerció Neruda en Lihn en cuanto escritor, y por extensión en su generación de poetas, la del cincuenta.

bello “Recado sobre Pablo Neruda” es capaz de visualizar a esta inmensa voz que viene a enriquecer al, por entonces, empobrecido panorama de nuestras letras a través de su sólida prosa, firme y penetrante como su lírica. En segundo lugar, está Enrique Lihn (“Residencia de Neruda en la Palabra Poética”), escéptico a la obra de Neruda, reacio a su canonización y firme partidario de una desacralización que conduzca a una reelaboración del canon nerudiano para definir el real valor de su obra, más allá de las percepciones mediadas por el culto a la figura del poeta. Finalmente, nos encontramos con el testimonio de Jorge Edwards (“Las Conversiones de Pablo Neruda”), amigo cercano del vate, autor de *Adiós, Poeta*, memorias de su experiencia de vida con el ganador del Nobel, quien no por la cercanía que los unió en vida deja de referirse a varios aspectos no siempre mencionados que marcaron la existencia de Neruda.

En conclusión, la compilación preparada por Federico Schopf es un proyecto más ambicioso de lo que parece. Se corre el riesgo de trabajar con un objeto inconmensurablemente discontinuo, que puede convertirse, luego de convivir un tiempo con él, en intratable. Realizar una selección de artículos sobre Neruda es tan complejo como preparar una antología de su poesía: siempre quedarán vacíos. Sin embargo, el esfuerzo que se lleva a cabo por seleccionar textos que se complementen, desdoblen y signifiquen en distintos niveles, adaptándose para dar cuenta de más de un aspecto del dilatado fenómeno nerudiano, es un gesto absolutamente encomiable y novedoso.

Nuestra crítica ha intentado, de manera precaria, como toda crítica (sabemos, como Rilke, que ésta se reduce a un montón de equívocos más o menos felices), ir llenando los espacios en blanco que —de acuerdo con su proyecto de dar cuenta, no de la totalidad de la producción poética de Pablo Neruda, sino de seguir los hitos más importantes de ésta y su desenvolvimiento en más de un sentido— va dejando la selección. Hemos intentado determinar estos sentidos y, a partir de ellos, reflejar las virtudes y defectos de este *Neruda Comentado* que, pese a todo, creemos, puede aportarnos nuevas pistas en este año del centenario.

3. Las vidas de Pablo y la vida de Neftalí

¿De dónde surge la obsesión por la vida de Pablo Neruda? Podríamos responder a esta pregunta aludiendo a su condición como uno de los más importantes poetas del siglo XX. Asimismo, argumentar que se trata de una de las pocas personalidades destacadas a nivel mundial nacidas en

este país, aunque hubo otros líricos tanto o más importantes que él durante el siglo pasado, y este interés por su vida ha trascendido las fronteras de Chile.

Tenemos razones para pensar que tal fijación por su figura nace de sí mismo; la cuidadosa confección de su imagen es algo que él mismo comenzó a elaborar desde su más tierna infancia literaria, construyendo un discurso que resultase coherente con su obra y que mutó tanto como ésta. Los primeros datos que nos entrega sobre su persona los encontramos en el prefacio de *El Habitante y su Esperanza* (1926), su primera y única novela, donde se define como: “un hombre tranquilo, enemigo de las 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”. Esta declaración, propia de un espíritu romántico en constante pugna con los principios de la sociedad moderna, proviene de la herencia del —por ese entonces aún vigente— modernismo hispanoamericano¹⁸ y busca reivindicar la subjetividad del artista, comparándolo con otros excluidos del sistema, en un gesto de rebeldía contra el individuo-masa, nuevo producto social de la época moderna. Este “yo” del artista no sólo se opone a esta concepción homogeneizante, sino que también la niega, construyendo así su identidad.

Es la rabia, el motor de la rebeldía, lo que le impulsa nuevamente a definirse: la rabia que le produce su honor mancillado, los insultos a su obra y los cuestionamientos a su originalidad, luego de los comentarios realizados por Pablo de Rokha y Vicente Huidobro a raíz de la acusación de plagio a Rabindranath Tagore que le hiciera Volodia Teitelboim. “Aquí estoy”, responde furibundo el poeta:

*Tengo llenos de pétalos los testículos
Tengo lleno de pájaros el pelo,
Tengo poesía y vapores
Gente que se ahoga
Incendios en mis veinte poemas
En mis semanas, en mis caballerías
Y me cago en la puta que os mal parió
Derokas patíbulos
Vidobras¹⁹.*

¹⁸ Un buen ejemplo de la visión del poeta modernista respecto a su rol en la sociedad es el relato “El Rey Burgués”, de Rubén Darío.

¹⁹ Citado por Schidlowky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, 2003, p. 226.

El poeta se precipita a defender la autenticidad de su obra, reflejo de la propia y sobre la cual se sustenta su credibilidad²⁰.

Luego de su conversión política, la obsesión por el yo no se atenúa, más bien parece acentuarse, su nuevo rol como poeta público exige una reelaboración de su imagen. No existe una disociación entre vida y obra, pero no porque en esta última esté la máxima preocupación del artista, no se trata de una vida entregada al arte, sino de una poesía al servicio de la ideología que produce esta transformación, con el fin de edificar una imagen pública al servicio de la causa. Su poesía experimenta un cambio, se convierte en un instrumento a favor de fines “superiores” que exigen a su vez individuos superiores para la construcción de una nueva sociedad. De ahí el carácter eminentemente voluntarista de la nueva imagen del poeta, forjada verso a verso en sus trabajos literarios. Es más, se sitúa cuidadosamente como el detonante de este cambio un suceso histórico de fuerza mayor: la guerra civil española, que impulsaría al sujeto a renegar de lo que fue su época de “ensimismamiento”. De esta manera resulta un imperativo moral el que, con fundamento histórico, lo arroja a la realidad:

*Preguntaréis por qué su poesía
No nos habla del sueño, de las hojas
De los grandes volcanes de su país natal?*

*Venid a ver la sangre por las calles
Venid a ver
La sangre por las calles
Venid a ver la sangre
Por las calles*²¹

A partir de este suceso histórico, Neruda se transforma en un decidido actor político, en una figura social relevante, y será, de aquí en adelante, extremadamente cuidadoso con cada línea que escriba sobre sí mismo, consciente del riesgo que corre al construir su subjetividad a partir de una

²⁰ Si bien sabemos lo difícil que resulta un acercamiento a la vida del poeta a partir de su obra, no es precisamente esto lo que nos proponemos, sino mostrar el deliberado afán de Neruda por construir una imagen de sí mismo en su poesía; ver los factores que le llevan a reelaborarla constantemente y como ésta se ha constituido en la que predomina hasta el día de hoy. Si este ejercicio es riesgoso, lo es tanto como el inverso, de interpretar su obra desde una perspectiva biográfica, factor importante, cuando no base de la mayoría de las exégesis nerudianas. Véanse al respecto Concha, Jaime: *Neruda (1904-1936)*, 1972; Loyola, Hernán: *Ser y Morir en Pablo Neruda*, 1966; y Rodríguez Monegal, Emir: *El Viajero Inmóvil*, 1966.

²¹ Neruda, Pablo: “España en el Corazón”, en *Tercera Residencia* (1935).

ficción literaria. En la poesía del vate, desde *Canto General* en adelante, no hay diferencias sustantivas entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación, como podemos apreciar en la sección donde Neruda reconstruye lo que ha sido su vida en el contexto de un poema que, según gran parte de la crítica especializada, tiene características épicas. Aquí organiza su vida antes de la conversión política como un camino de perfección que lo ha conducido por sendas oscuras para luego encontrar la luz en el materialismo dialéctico, la que lo insta a cantar los sufrimientos históricos del pueblo americano.

Este imperativo por redefinirse en función de los “altos propósitos” que ahora lo movilizan va a devenir en una necesidad de abandonar esta posición heroico-hegemónica, conduciendo a Neruda a reformular su “yo” en *Odas Elementales*. Acá lo que intenta es igualarse al hombre sencillo al cual canta, volverse transparente y ser aquella voz que habla sobre sus desventuras, miserias y anhelos; dejará de ser el tribuno del pueblo para convertirse en pueblo, actitud en la que incurrieron muchos escritores y poetas por aquellos años.

Este hecho es bastante más relevante de lo que parece, ya que la disolución de la barrera poeta-persona resulta un arma doblemente beneficiosa para el vate: por una parte su obra será leída principalmente a partir de su biografía, propiciando una lectura unívoca de ésta. Por otra, le permite construirse en tanto individuo a partir de una ficción literaria, y, si consideramos el hecho de que el sujeto que se construye no es un personaje de la poesía de Neruda, sino que la base de la imagen pública de uno de los principales actores políticos del siglo XX chileno, tal ventaja es verdaderamente importante en términos político-propagandísticos.

En este sentido no deja de ser significativo que las primeras memorias del poeta estén escritas en verso: *Memorial de Isla Negra* (1964), donde el poeta revisa nuevamente los acontecimientos memorables de su existencia, convirtiéndolos en material poético. Desprovisto ya de la actitud vehemente de *Canto General*, los versos de *Memorial* muestran una inflexión más suave, crítica y autorreflexiva. Se trata de un Neruda más reposado, que ha asimilado los excesos del estalinismo, admitidos por el mismo Partido Comunista Soviético. En su poema “Los Comunistas” podemos ver muchas de estas transformaciones:

*Los que pusimos el alma en la piedra
En el hierro en la dura disciplina,
Allí vivimos sólo por amor*

*Y ya se sabe que nos desangramos
 Cuando la estrella fue tergiversada
 Por la luna sombría del eclipse*²².

Confieso que He Vivido representa la versión oficial de la vida del Pablo Neruda construida en base a la imagen que por años elaboró sobre sí mismo. El texto no constituye, en ningún sentido, la verdad definitiva sobre la vida del poeta, pues en él se omiten y tergiversan una importante cantidad de datos fundamentales para la cabal comprensión de su existencia²³. Todos los antecedentes que se entregan en estas memorias parecen haber sido meticulosamente seleccionados y organizados de acuerdo con su esquema moral, omitiendo muchas acciones que muestran la contradicción entre éstas y los principios profesados por el autor de *Residencia en la Tierra*. Pese a advertir que se trata de unas “memorias intermitentes”²⁴, la imagen que construye de su persona resulta asombrosamente coherente con la que venía elaborando desde sus memorias para el diario brasileño *O Cruzeiro*²⁵, y las semblanzas poéticas autobiográficas ya mencionadas.

Hasta el momento podemos concluir que al no establecer una separación clara entre vida y obra, el mismo Neruda, en su esfera de hombre público, político, saca provecho de este asunto dejando entrever que la línea de análisis de su obra a seguir debería fundamentarse en su biografía, planteando una absoluta correspondencia entre ambas. Desde esta perspectiva podemos encontrar tres obras particularmente importantes: en primer lugar *Neruda 1904-1936* (1972), de Jaime Concha, que indaga en la vida del poeta en tanto fundamento de su creación, desde su nacimiento hasta el período de las *Residencias*. Se trata de un estudio crítico biográfico que profundiza en sus materias fundamentales, las mismas que considerará como puntos de partida para la elaboración de algunas de las más completas interpretaciones de la primera etapa de la poesía de Neruda.

La obra *Ser y Morir en Pablo Neruda* (1966), de Hernán Loyola, persigue propósitos similares, lo que la diferencia de la de Concha es que sitúa el inicio de su revisión en 1918, año en que el poeta arriba a Santiago para estudiar en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. La

²² En *Memorial de Isla Negra*. Para ver las variaciones en la percepción de Neruda, compárese este poema con “A mi Partido”, de *Canto General* (1950).

²³ La relación de Neruda con su primera mujer, María Antonieta Hagenaar, es apenas mencionada en sus memorias, así como los datos y la visión que se entrega sobre la persecución de la que fue víctima en el período de la “ley maldita” (proscripción del Partido Comunista en Chile). Véase Schidlowsky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, 2003.

²⁴ Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido*, 1974.

²⁵ Neruda, Pablo: “Las Vidas del Poeta, Memorias y Recuerdos”, 1962.

línea es la misma: buscar en la vida, en la experiencia del sujeto los elementos constitutivos de su obra, que la explicarían de manera coherente en el contexto de integración entre ambas, desarrollado por el mismo Neruda. El libro de Loyola es menos penetrante en su exégesis que el de Concha, pero mucho más ordenado y sistemático en el seguimiento autobiográfico y bastante más recomendable para un lector lego en lo relativo a estudios nerudianos.

El tercer texto pertenece a una de las principales voces críticas de la segunda mitad del siglo XX: *El Viajero Inmóvil* (1966), de Emir Rodríguez Monegal. Se trata del ensayo más biográfico de los tres, sin dejar por esto de plantear reflexiones sobre la obra de Neruda a partir de las peripecias de su vida. Considera los hechos históricos desde una perspectiva distinta de la de Concha y Loyola, ideológicamente cercanos a Neruda; liga las transformaciones de su poesía al devenir de la política contingente, constituyéndose en uno de los primeros trabajos que muestra ciertos dobleces en la personalidad del vate, más allá de la anécdota traviesa.

Propiamente biográfico resulta *Neruda* (2000), del novelista y eximio cultor del género Volodia Teitelboim. Publicado por primera vez en 1984, es uno de los estudios mejor fundamentados, sin dejar por esto de ser un libro agradable, que se deja leer fácilmente. Pero es en ésta, su mayor fortaleza, donde paradójicamente hallamos sus principales defectos: su carácter más bien novelesco. La inclusión de *flash-backs*, reproducciones de diálogos y comentarios del narrador le restan claridad y credibilidad a los datos. Producto de estos devaneos estilísticos, la prosa llana y emotiva del autor pierde de vista el objeto al cual se refiere, sumiéndose en una nebulosa que, en muchas ocasiones, cae en el vicio de la hipercorrección. Dijimos que las fuentes de Teitelboim son vastas, sin embargo esto no implica que sean pasadas muchas veces por el filtro, no de la tergiversación, sino de la omisión, lo cual resulta muy comprensible si consideramos la amistad que por años mantuvieron biógrafo y biografado, además de la militancia comunista del autor, quien, a través de una exaltación literaria intenta preservar la imagen pública de Neruda, uno de los principales íconos de la izquierda chilena.

De los libros que de una u otra manera nos ayudan a comprender de modo más profundo la dimensión humana, íntima, de nuestro segundo premio Nobel, junto con los constantes dobleces de su personalidad, nos gustaría destacar dos: el primero de ellos no es un estudio biográfico sobre Pablo Neruda, se trata de *Todo Debe ser Demasiado* (1997), la biografía de Delia del Carril escrita por Fernando Sáez. El tema de los amores del poeta

es tratado en la mayoría de los estudios que hemos revisado, sin embargo en todos se tiende a soslayar el rol de las mujeres en su vida y a abordar con cierta liviandad la infidelidad, el abandono y el hecho de cómo éstas fueron utilizadas por el autor de *Cien Sonetos de Amor*. La virtud que tiene el libro de Sáez es la de subrayar la importancia que tuvo Delia del Carril, tanto para los efectos de su obra poética como para su agitada vida política. A ella —mujer aristócrata y de mundo, veinte años mayor— la conoce en España, en casa del diplomático chileno Carlos Morla Lynch, cuando aún estaba casado con María Antonieta Hagenaar. Será Delia del Carril quien lo introduzca en los círculos intelectuales más influyentes de la península ibérica, y quien lo inicie en el camino del comunismo. Ella será la compañera y gran colaboradora de Neruda en los años de su consolidación poética y política. Su importancia en la constitución y afianzamiento de la imagen pública del poeta fue tal que su posterior divorcio fue resistido por el Partido. Sáez relata las extensas jornadas en las que participaron varios dignatarios de la colectividad en que ambos, Delia y Pablo, militaban. Incluso el entonces secretario general del Partido Comunista chileno, Galo González, intentó convencer a “La Hormiga” de mantener el matrimonio como una fachada, lo que ella rechazó tajantemente. Su divorcio tuvo serios costos para la imagen del vate, incluso amigos de toda la vida como Tomás Lago no volvieron a dirigirle la palabra luego de este incidente. El libro de Fernando Sáez es una muestra de la conflictiva relación de Neruda con las mujeres.

Podría pensarse que *Adiós Poeta* (2000), de Jorge Edwards, entraría en el grupo de aquellos textos que mantienen vivo el mito nerudiano, dada la cercanía del Premio Cervantes con el poeta. La amistad que por años los unió está fantásticamente reflejada en este testimonio, fino e insinuante, lleno de evocaciones desordenadas que nada tienen que ver con la rigurosidad de un estudio biográfico. Aquí vemos a un Neruda íntimo, reconstruido a partir de remembranzas, las mismas que nos van develando su complejo carácter, más allá del lugar común. Se le recuerda equilibradamente en sus grandezas y bajezas, como amigo de sus amigos y cruel enemigo. Rencoroso y caprichoso, capaz de gastar miles de francos en un mascarón de proa y luego ocultarlo de sus “camaradas” comunistas para evitar ser acusado de frívolo y burgués. Estas memorias, tan subjetivas y personales, son las que abren el camino hacia una descanonización de la figura del vate; a partir de la sugerencia, se le muestra humano, portador más bien de dudas y miedos que de verdades y certezas.

4. Las furias de Pablo y las penas de Nefthalí

Ante la nueva biografía de Pablo Neruda, *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo* (Berlín, 2003), del profesor alemán David Schidlowsky, cabe la misma pregunta que nos formulamos sobre la compilación preparada por Schopf: ¿para qué otra biografía? Sin embargo, hay que aclarar que nos encontramos frente a un verdadero hito en el tema, no se trata de otra obra que contribuya al mito, que continúe alimentando el voraz apetito por la deificación del autor de las *Odas*, que ha superado incluso su vida. Tampoco se trata de una descalificación producto de rencillas personales²⁶, sino de un estudio rigurosamente académico, minuciosamente acabado y sólidamente fundamentado de Neruda y su tiempo: la biografía político-histórica de una connotada figura pública como lo fue este ex senador de la República y precandidato presidencial del Partido Comunista.

Su vida pública es bastante más extensa e importante de lo que muchos han querido reconocer. Si revisamos estas *Furias y Penas* encontraremos que la etapa anterior a su designación como cónsul, en la cual escribe su primer libro, *Crepusculario*, y el poemario que le dará fama mundial, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, que comprende 23 años de su vida, es cubierta por 115 páginas, poco más del diez por ciento del primer volumen, que abarca hasta los cuarenta y cinco años de la vida del poeta. Su etapa como cónsul es abordada a través de cuatrocientas páginas: lo que nos deja bastante claro cuáles son las prioridades en este estudio. Lo concerniente a la recepción de sus textos, a sus relaciones amorosas, y los detalles íntimos de su vida, comidillo del cual se han nutrido numerosos libros de testimonios sobre Neruda, no es una preocupación primordial. Nos enfrentamos a un texto que es fruto de una investigación de cerca de diez años, cuyo propósito es indagar en la vida política del vate, ver cómo él, desde su posición ambivalente, se relacionó con su medio en tanto actor social determinante, y cómo el contexto en que le toca vivir influye en su manera de relacionarse con el mundo, principalmente a través de su oficio: la poesía.

Schidlowsky nos presenta la infancia de Neruda marcada por la pobreza, recalcando las peculiaridades de la zona fronteriza donde se crió el poeta, Temuco, que por ese entonces era un poblado recientemente fundado, en el cual vivían personas de distintos orígenes, tanto étnicos como sociales. Era un lugar nuevo, donde todas las familias partían de cero; sin embargo la familia de Ricardo Reyes poco a poco fue quedándose

²⁶ Como lo hecho por Pablo De Rokha en *Neruda y Yo*, 1955.

atrás en la escala social. Las figuras del padre y de la madre no tendrán, en esta biografía, la relevancia de su tío Orlando Masson, fundador del primer periódico de Temuco, quien instó siempre al joven Neftalí a leer y escribir, dándole incluso la posibilidad de hacerlo en su diario. Rápidamente nos saltamos hasta su llegada a Santiago, traslado que tanto ansiaba, puesto que le permitió salir del ostracismo y la mediocridad provinciana, plagada de normas sociales y morales que ya le parecían insoportables al joven Reyes.

Sobre su llegada a Santiago, lo que enfatiza el doctor Schidlowsky es la descripción del contexto sociopolítico chileno: las postrimerías del parlamentarismo y el surgimiento de la figura de Arturo Alessandri Palma. El autor lleva a cabo una completa y extensa contextualización histórica, en lo que será uno de los aspectos característicos de su trabajo, y una muestra más del rigor con que se ha llevado a cabo esta investigación. La inclusión de cartas, informes de Neruda al Ministerio de Relaciones Exteriores o cables del Ministerio al por entonces cónsul honorario, así como documentos oficiales de distinta naturaleza, constituyen la base de todo juicio emitido en esta biografía. Sobre su estadía en Santiago, tampoco se indaga demasiado en sus querellas y disputas literarias, sí en la constante pobreza que sufre el poeta y lo abruma, pese al bullado éxito de sus *Veinte Poemas de Amor*. Según Schidlowsky, esta condición menesterosa que lo lleva a considerar la idea de salir del país corresponde más a una posibilidad cierta de escapar a la miseria que a un anhelo poético por “ver el mundo”. Serán algunos de sus vínculos con la clase acomodada, específicamente con la familia Bianchi, admiradora de sus trabajos literarios, los que le permitan conseguir un consulado en Oriente²⁷.

Su etapa como cónsul se divide en sus estadías en Oriente, en Buenos Aires, luego de un breve retorno a Chile, así como en España y México. Su permanencia en Birmania, Ceilán y Java está marcada por el profundo ensimismamiento que le causa estar aislado en un mundo ajeno e incomunicado, en gran medida, por la barrera del idioma. Neruda se refugia en la experiencia sexual, no tan sólo con la célebre e inspiradora Josie Bliss, sino con una serie de nativas, cuyo sentido de la sensualidad y el goce carnal lo impresionan fuertemente. Neruda, según Schidlowsky, rechaza este universo no sólo por esta lejanía, que él mismo se ha autoimpuesto, sino por encontrarse nuevamente en una paupérrima situación económica y por la aversión que le provoca el sistema de castas existente, cuyos culpables son esos ingleses que todavía odia: vivir en medio de esta pronunciada desigualdad acentúa aún más su conciencia social. Las fuentes a las que principalmente se recurre para dar cuenta de esta época de su vida

²⁷ David Schidlowsky, *Las Furias y las Penas...*, 2003, p. 103.

son las cartas a su amigo Héctor Eandi, a su hermana Laura y a José Santos González Vera, además de una serie de cables enviados por el cónsul honorario Neruda en los que solicita en reiteradas ocasiones su traslado. Su situación económica empeora luego de la crisis económica del año veintinueve, cuando su mísero salario es reducido a la mitad: el poeta se encuentra solo, aislado, desesperado por publicar *Residencia en la Tierra*, y tal como se lo advierte a Albertina Azócar, su enamorada estudiantil, “se casará con cualquiera para no estar más solo”²⁸. Ya en Java, contrae matrimonio con María Antonieta Hagenaar, su primera y la más sufrida de sus mujeres. Posterior a su extensa estadía en Oriente, el poeta vuelve a Chile por un tiempo muy breve, para trasladarse luego a Buenos Aires, donde encuentra un rico ambiente intelectual. En la capital argentina comienza a deteriorarse su relación con su mujer y aquí conoce ciertas amistades que resultan decisivas en su vida: Raúl González Tuñón, compañero de muchas batallas políticas e intelectuales; Oliverio Girando y Federico García Lorca, quien le motiva a desplazarse hacia España, país que resulta ser su próximo destino consular.

Este salto a España es decisivo tanto para su vida como para su obra; allí logra rápidamente el reconocimiento de sus pares, fundamentalmente de los miembros de la llamada generación del 27: García Lorca, Alberti, Aleixandre, Hernández y Altolaguirre, entre otros, con quienes traba estrechos lazos de amistad. Es también en España donde sucede uno de los hechos más oscuros de la vida de Neruda. Luego del nacimiento de su hija Malva Marina, quien padece de hidrocefalia, el poeta comienza a alejarse de María Antonieta Hagenaar. Schidlowsky transcribe cartas de una crudeza escalofriante, en las cuales Neruda se refiere a su hija enferma como un monstruo²⁹. El deterioro de esta relación se ve incrementado por la aparición de Delia del Carril, a quien Schidlowsky no asigna un rol demasiado destacado en otro hecho que marca la estadía de Neruda en España: su conversión política. La guerra civil española cala hondo en el cónsul, quien comienza a participar activamente a favor de la causa republicana pese a estar obligado, en su condición de diplomático, a permanecer neutral. Este hecho marca un giro en su vida y obra, desde este momento su actuación política no cesa sino con su muerte. Participa en la recolección de fondos para la causa republicana, escribe sus primeros poemas político-circunstanciales. Muchos de ellos, que yacían olvidados y que hoy son recogidos en esta biografía, exponen su gran veta como polemista.

²⁸ Carta sin fecha recogida de Fernández Larraín, Sergio: *Cartas de Amor de Pablo Neruda*, 1974, p. 374.

²⁹ David Schidlowsky, *Las Furias y las Penas...*, 2003, p. 245.

Cuando la derrota de la causa republicana es inminente, Neruda, absolutamente distanciado de su esposa, la envía a Holanda, en vísperas de la ocupación nazi, con su hija enferma. Por su parte él consolida su relación con Delia del Carril y trabaja arduamente para conseguir asilo en Chile a refugiados españoles. En uno de los tantos hechos que relata Schidlowsky para sugerir las numerosas actitudes moralmente reprochables de Neruda, está su especial preocupación de no dar visa a anarquistas, tal como lo certifica una carta enviada a José Manuel Calvo, secretario del Comité Chileno para la Ayuda de Refugiados, por no considerarlos un aporte sustancial al progreso de Chile³⁰. La selección que hace es fría y calculada, escoge intelectuales, profesores y técnicos, dejando deliberadamente fuera a muchos de aquellos campesinos que cargaron el fusil contra la bestia fascista, los mismos que protagonizan extensos y heroicos pasajes de su poesía combativa. En España comienza también su acercamiento al comunismo, que se manifiesta en su activa participación en el congreso de intelectuales antifascistas de 1937, eminentemente pro soviético.

Cuando Neruda abandona España ya no es el mismo, su compromiso político lo define, lo que podemos apreciar en el último de sus destinos consulares, México, al cual llega luego de otra esporádica permanencia en Chile, donde funda y preside la Alianza de Intelectuales de este país. En México su compromiso es total, llega consciente de que se trata de su último destino como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores. La segunda guerra mundial es uno de los principales acontecimientos históricos que marcan esta época de su vida; Schidlowsky señala que su vínculo con la U.R.S.S. —expresado en los “Cantos de Amor a Stalingrado” (*Tercera Residencia*, 1947)— y su aversión a los enemigos del Soviet lo llevan a pedir en reiteradas ocasiones al gobierno de Chile, en cartas y discursos pronunciados como presidente de la Alianza de Intelectuales de Chile, que sean cerrados los colegios alemanes por difundir principios que atentaban contra la soberanía chilena³¹. Su compromiso con la Unión Soviética y Stalin es tal que, luego del intento frustrado de David Alfaro Siqueiros, el célebre muralista mexicano, por asesinar a Trotsky, es Neruda quien, como cónsul chileno, visa el pasaporte del pintor, sin autorización, para que éste huya de México con destino a Chile, bajo la excusa de pintar un mural en una escuela de Chillán³². Éste hecho, probado en esta biografía, le costó a Neruda la suspensión por un mes de sus labores diplomáticas sin goce de sueldo. Durante su estadía en México comienzan

³⁰ *Ibíd.*, p. 376.

³¹ *Ibíd.*, p. 328.

³² *Ibíd.*, p. 425.

a llegar las cartas de María Antonieta Hagenaar, quien ruega al poeta le envíe dinero para ella y su hija enferma³³. Neruda hace oídos sordos reiteradas veces. Schidlowsky reproduce un sinfín de cartas de la ex esposa del vate, muchas de ellas verdaderamente impactantes, así como también una serie de cables enviados por el embajador de Chile en Alemania y Holanda, informándole de la precaria condición de su esposa. Luego de la muerte de Malva Marina, a los ocho años, María Antonieta Hagenaar desea volver a Chile, Neruda se lo prohíbe, so pena de despojarla de su mesada, obligando a su ex mujer a quedarse en un país devastado por la guerra³⁴. Otro hecho que destaca el biógrafo es la venta de sus derechos de autor a la Editorial Losada, acaecido durante su permanencia en México, explicando así el silencio que mantendría sobre la dictadura de Perón, debido a los estrechos lazos del dueño de esta casa editorial con el dictador argentino³⁵.

De regreso a Chile, el poeta se convierte en un activo militante comunista, ingresando al partido en 1945. Schidlowsky ve tras este compromiso intereses por ambos lados: Neruda necesita una plataforma que le dé resonancia a su poesía, y para el PC registrar a Neruda se enmarca en una campaña por atraer intelectuales a sus filas y dejar de ser un partido netamente obrero y campesino, con el propósito de captar un mayor espectro de votantes. Neruda no sólo se convierte en comunista, sino también en senador por la desértica provincia de Tarapacá. Desde este momento hasta su exilio en 1949, su actividad es inminentemente política, la poesía pasa a segundo plano. El senador Reyes participa en la emblemática campaña de Gabriel González Videla, apoyado por el Partido Comunista en el contexto de la estrategia dictada desde Moscú, que “sugería” la formación de “Frentes Populares”, lo que implicaba aliarse con partidos pequeñoburgueses y socialdemócratas. Desde este momento Schidlowsky muestra cómo todo el proceder del vate, poético y político, resulta coherente con los dictados del Komintern³⁶. Su actuar está determinado por el fenómeno de la guerra fría, la misma que llevará al presidente radical a expulsar a los comunistas de su coalición, y posteriormente a decretar la célebre “ley maldita”, declarando inconstitucional al PC. Los principales militantes son apresados y llevados a campos de concentración. Neruda, quien no es un militante cualquiera, se encuentra prófugo y debe refugiarse de esta persecución que, como lo aclara el autor de esta biografía destruyendo de paso uno de los

³³ *Ibidem*, p. 503.

³⁴ *Ibidem*, p. 482.

³⁵ *Ibidem*, p. 431.

³⁶ Véanse los comentarios de Neruda sobre la doctrina Browder reproducidos por Schidlowsky, *Las Penas y las Furias...*, 2003, p. 540.

más famosos mitos sobre el heroísmo de Neruda, nunca fue tal. Consciente de que el encarcelamiento de Neruda, una figura de relieve internacional, le traería el rechazo unánime de la comunidad internacional, González Videla ordena buscarlo pero no encontrarlo³⁷. Así el poeta se la pasa en casa de sus amigos, distendidamente, como lo testimonian las cartas de la mujer de Luis Enrique Délano, quien se queja de que los costos de las fiestas que organizaba Neruda en su casa, donde se encontraba “escondido”, tuviesen que correr por su cuenta³⁸. Sin embargo, a González Videla tampoco le convenía que Neruda saliese de Chile, puesto que se expondría a las críticas que podría hacer el vate en el extranjero, y es por eso que a Neruda le cuesta tanto salir. Al final lo logra y atraviesa por el sur del país hacia Argentina desde donde se embarca a Europa.

Una vez en el exilio, Neruda realiza una intensa actividad política. En Europa, donde es constantemente homenajeado por los intelectuales comunistas agrupados en la Alianza de Intelectuales, realiza viajes por Rusia y el resto de las repúblicas socialistas del viejo continente. En esta época se estrecha su contacto con las más altas jerarquías soviéticas que lo llevarán a convertirse en el encargado de informar a los Partidos Comunistas de Chile y Latinoamérica sobre una serie de controvertidas acciones emprendidas por la Unión Soviética durante la segunda mitad del siglo XX, tales como las intervenciones en Hungría y Checoslovaquia. Sorprenden especialmente sus comentarios (1971) en contra de los procesos políticos de Praga, en los que Neruda llama a hacer una “distinción nítida entre lo que puede estimarse como simple opinión disidente y la verdadera subversión, definida como el recurso a la violencia y al sabotaje contra el socialismo”³⁹. Su ortodoxia política le impidió tener una buena relación con la revolución cubana, a la cual mira con sospecha, que resulta ser recíproca, debido a su pasado estalinista y a uno de los peores errores políticos de Neruda: el haber apoyado a Fulgencio Batista cuando éste asumió el poder en Cuba, en los años cuarenta⁴⁰. Existen por lo menos dos discursos de apoyo al ex dictador cubano, recogidos en este estudio, que documentan una de las causas, hasta ahora ignoradas, que nos abren nuevos caminos para entender la raíz de esta desconfianza que alcanzó su punto más álgido en aquella célebre carta de los intelectuales cubanos a Neruda⁴¹, en 1966, donde le enrostran su inconsecuencia, luego de aceptar

³⁷ *Ibíd.*, p. 639.

³⁸ *Ibíd.*, p. 671.

³⁹ *Ibíd.*, p. 1179.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 535.

⁴¹ Véase la Carta en Salerno, Nicolás (compilador): “Retratos, Etopeyas y Hagiografías de Pablo Neruda”, en esta edición.

la invitación del PEN Club norteamericano y la condecoración del presidente peruano Fernando Belaúnde, quien por ese entonces combatía la guerrilla peruana, explícitamente apoyada y financiada por Cuba. Neruda jamás perdonó este gesto, quitándole por siempre el saludo a todos quienes firmaron esa misiva, como Nicolás Guillén, viejo amigo del vate⁴².

La última etapa de la vida de Neruda está marcada por la persistencia de este compromiso, de esta militancia irrestricta, que no se condice con el tono crítico revisionista que adquiere por ese entonces su poesía, tanto así que acepta ser precandidato presidencial del Partido Comunista, pese a encontrarse gravemente enfermo. Luego de la elección de Salvador Allende, éste lo destina como embajador en Francia, donde realiza gestiones con representantes de la U.R.S.S. para conseguir un préstamo que permita sacar a flote la alicaída economía chilena y salvar al gobierno de la Unidad Popular de su inminente caída⁴³.

Los capítulos que abarcan a este Neruda, ya más maduro, guardan estrecha relación con *Adiós Poeta*, de Jorge Edwards, en la medida en que, como ya mencionamos, el libro del novelista chileno es pionero en la descanonización de la figura de Neruda, y versa específicamente sobre la segunda mitad de la vida del poeta. La gran diferencia reside en la naturaleza de ambos textos. El de Edwards es un libro de memorias, sin pretensiones académicas, que no se preocupa de fundamentar sólidamente lo afirmado, en la medida en que transmite experiencias subjetivas. El trabajo de Schidlowsky, por el contrario, recoge muchos de los datos que entrega Edwards y los corrobora, a través de cartas, testimonios y documentos oficiales, dando una sólida fundamentación a todos los datos que entrega.

Creemos que este trabajo no sólo constituye un aporte sino que viene a llenar un importante vacío, en la medida en que se aborda al hombre, más allá de la coraza que representó, y representa aún, su genialidad artística. Estas *Furias y Penas* marcan los contornos para una exhaustivo retrato del hombre público, del político, superando en manejo de fuentes, fundamentación de los datos e información, rigor académico y solidez argumentativa a la mayoría de los trabajos que le preceden, que tienden a la composición de hagiografías sobre este hombre que no fue ningún santo, pero que sí se esmeró mucho en parecerlo. Resulta además un gran aporte en la recopilación de discursos, cartas, y poemas circunstanciales, los que permiten comprender bastante mejor esta estrecha relación que existe entre su poesía y su tiempo, y al mismo tiempo entre su obra y su persona; entender su vida y su vivir, que nos parece aún una incógnita, como lo

⁴² Edwards, Jorge: *Adiós Poeta*, 2000.

⁴³ Schidlowsky, *Las Penas y las Furias...*, 2003, p. 1150 y 1171.

afirma Schidlowsky al final de sus mil doscientas treinta y tres amables páginas: “Neruda no fue un gran hombre ni pretendió ser un gran poeta; la vida lo transformó en un hombre simple, buscador de intereses y un poeta sobresaliente en un mar de soledades. Su vida es una incógnita, o mejor: su incógnita es su vida.”⁴⁴

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime: “Para una Poética de la Poesía Póstuma de Pablo Neruda”. En Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Taurus, 1980.
- Aldunate Phillips, Arturo: *El Nuevo Arte Poético y Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Zig Zag, 1936.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): “Crepusculario”. En *La Nación*, 2 de septiembre de 1923. [Reproducido en Nicolás Salerno (compilador), “Alone y Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).]
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): “Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”. En *La Nación*, 3 de agosto de 1924, Santiago. [Reproducido en Nicolás Salerno (compilador), “Alone y Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).]
- Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1940.
- Alonso, Amado: “Angustia y Desintegración” [1940]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Bellini, Giuseppe: “La Poesía Póstuma de Pablo Neruda: Entre la Angustia y la Esperanza” [1976]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Concha, Jaime: “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”. En *Mapocho*, tomo I, N° 2 (julio de 1963), Santiago.
- Concha, Jaime: “Sexo y Pobreza en la Primera Poesía Amorosa de Neruda” [1972]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Concha, Jaime: *Neruda (1904-1936)*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- De Costa, René: *The Poetry of Pablo Neruda*. Harvard University Press, 1979.
- De Rokha, Pablo: *Neruda y Yo*. Santiago: Editorial Multitud, 1955.
- Edwards, Jorge: “Las conversiones de Pablo Neruda” [1984]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Edwards, Jorge: *Adiós Poeta*. Barcelona: Editorial Tusquets, 2000.
- Escudero, Alfonso: “La Actividad Literaria en Chile en 1924”. En *Atenea*, año II, N° 1 (marzo de 1925), Concepción.
- Fernández Larraín, Sergio: *Cartas de Amor de Pablo Neruda*. Madrid: Ediciones Rodas, 1974.
- Finlayson, Clarence: “Neruda en ‘Tres Cantos Materiales’”. En Clarence Finlayson, *Poetas y Poemas*. Santiago: Editorial Revista Universitaria, 1938.
- Gallagher, David: “Pablo Neruda”. En David Gallagher, *Modern Latin American Literature*. Oxford University Press, 1973.
- Giordano, Jaime: “Introducción a ‘Canto General’”. En *Mapocho*, Tomo II, N° 3, 1964, Santiago.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1233.

- Latchman, Ricardo: “Crepusculario”. En *El Diario Ilustrado*, 31 de octubre de 1923, Santiago.
- Latorre, Mariano: “Los Libros”. En *Zig-Zag*, 16 de agosto de 1924, Santiago.
- Lévy, Isaac y Juan Loveluck (editores): *Simposio Pablo Neruda. Actas*. Columbia: Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Lihn, Enrique: “Residencia de Neruda en la Palabra Poética” [1973]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Lihn, Enrique: “Veinte Años de Poesía Chilena”. En Enrique Lihn, *El Circo en Llamas*. Compilación de Germán Marín. Santiago: Editorial Lom, 1997.
- Loveluck, Juan (compilador): “Neruda en ‘La Nación’ (1927-1929): Prosa Olvidada”. En *Anales de la Universidad de Chile*, “Estudios sobre Pablo Neruda”, N° 157-160 (enero-diciembre de 1971), Santiago.
- Loyola, Hernán: *Ser y Morir en Pablo Neruda*. Santiago: Editora Santiago, 1966.
- Loyola, Hernán: “Canto General”, Itinerario de una Escritura” [1999]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Lozada, Alfredo: “La Amada Crepuscular”. En Emir Rodríguez Monegal y Mario Enrico Santí (eds.), *Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Taurus, 1980.
- Melis, Antonio: “Neruda y la Poesía Hispanoamericana: Una Presencia Polémica”. En Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Mistral, Gabriela: “Recado sobre Pablo Neruda”. En *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de abril de 1936. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003). [Reproducido también en Nicolás Salerno (comp.), “Retratos, Etopéyas y Hagiografías de Pablo Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).]
- Murena, Héctor: “A Propósito de ‘Canto General’ de Pablo Neruda” [1951]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Neruda, Pablo: “Las Vidas del Poeta, Memorias y Recuerdos”. En *O Cruzeiro Internacional*, ediciones del 16 de enero al 1 de junio de 1962, Río de Janeiro.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1935]. Estudio preliminar y notas de Hernán Loyola. Madrid: Editorial Cátedra, 1999.
- Neruda, Pablo: *Canto General* [1950]. Estudio Preliminar y notas de Enrico Mario Santí. Madrid: Editorial Cátedra, 2000.
- Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido* [1974]. En Pablo Neruda, *Obras Completas*. Cinco tomos. Barcelona: Editorial Galaxia y Gutemberg, 2001.
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*. Cinco tomos. Barcelona: Editorial Galaxia y Gutemberg, 2001.
- Neruda, Pablo y Federico García Lorca: “Discurso al Alimón sobre Rubén Darío”. En Pablo Neruda, *Obras Completas*. Tomos I, II, III, IV y V. Barcelona: Editorial Galaxia y Gutemberg, 2001.
- Osorio, Nelson: “El Problema del Hablante Poético en ‘Canto General’”. En Isaac Lévy y Juan Loveluck (editores), *Simposio Pablo Neruda. Actas*. Columbia: Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Pring-Mill, Robert: “El Neruda de las ‘Odas Elementales’”. En Alain Sicard, *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-americanes, 1971. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Rodríguez Fernández, Mario: “Imagen de la Mujer en un Momento de la Poesía de Pablo Neruda”. En *Anales de la Universidad de Chile*, N° 1, 1962.

- Rodríguez Fernández, Mario: “‘Reunión bajo las Nuevas Banderas’ o de la Conversión Poética de Pablo Neruda” [1964]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Rodríguez Monegal, Emir: *El Viajero Inmóvil*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.
- Sáez, Fernando: *Todo Debe Ser Demasiado: Biografía de Delia del Carril*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1997.
- Salerno, Nicolás (comp.): “Alone y Neruda”. En *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).
- Salerno, Nicolás (comp.): “Retratos, Etopeyas y Hagiografías de Pablo Neruda”. En *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).
- Schidlowsky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*. Berlín: Editorial WVB, 2003.
- Schopf, Federico: “Recepción y Contexto de la Poesía de Pablo Neruda” [2000]. Reproducido en Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Schopf, Federico: *Del Vanguardismo a la Antipoesía*. Santiago: Editorial Lom, 2000.
- Schopf, Federico: *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- Sicard, Alain: “‘El Hijo de la Luna’: Crítica y Valoración del Sujeto Poético en la Obra de Pablo Neruda” [1971]. Reproducido en Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Sicard, Alain: “Poesía Política en la Obra de Pablo Neruda” [1991]. En Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.
- Villegas, Juan: “El Yo Poético Conmiserativo de ‘Crepusculario’”. En Juan Villegas, *Estudios de Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Nascimento, 1980.
- Yurkievich, Saúl: “‘Residencia en la Tierra’: Paradigma de la Primera Vanguardia”. En Saúl Yurkievich, *A través de la Trama*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. □