

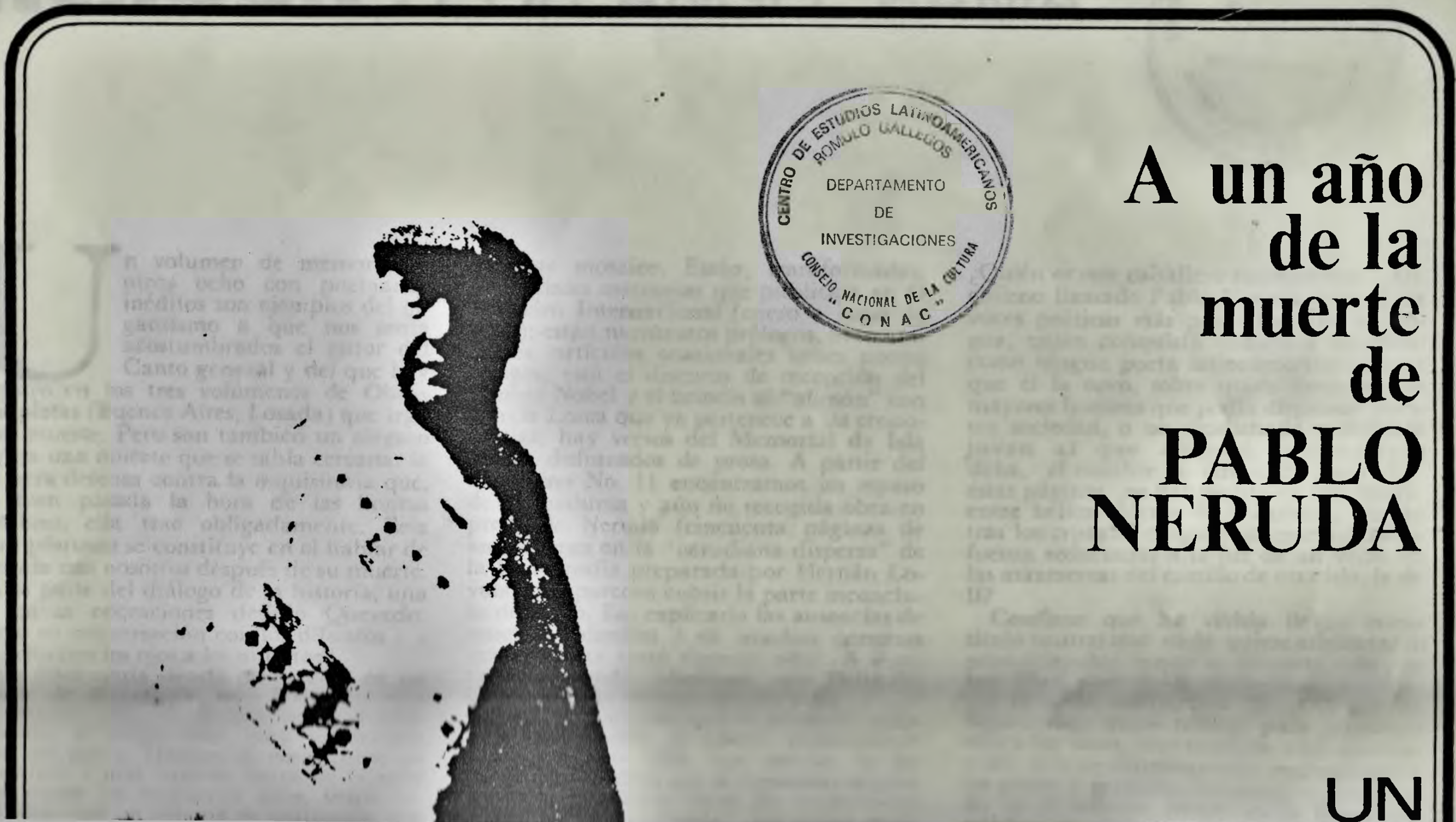
C51c11

La Cultura en México

Suplemento de Siempre!



A un año
de la
muerte
de
**PABLO
NERUDA**



UN

UN
ENSAYO
DE
ANGEL
RAMA



**PABLO
NERUDA**

**EL RETORNO
DEL CONDE
DE MONTECRISTO**

POR ANGEL RAMA



Un volumen de memorias y paciente mosaico. Están, transformadas, ¿Quién es este caballero memorialista? ¿Un

Un volumen de memorias y otros ocho con poemarios inéditos son ejemplos del gigantismo a que nos tenía acostumbrados el autor del Canto general y del que hay registro en los tres volúmenes de *Obras completas* (Buenos Aires, Losada) que legó a su muerte. Pero son también un alegato contra una muerte que se sabía cercana: la primera defensa contra la requisitoria que, no bien pasada la hora de las honras fúnebres, ella trae obligadamente. Esta obra póstuma se constituye en el hablar de Neruda con nosotros después de su muerte. Ya es parte del diálogo de la historia, una de cuyas operaciones definió Quevedo: "vivo en conversación con los difuntos / y escucho con los ojos a los muertos".

La obra venía siendo preparada, en un alarde de desmesura, para los homenajes universales que, inspirados por Salvador Allende, se preparaban para los setenta años del poeta. Habían de constituirse en la última y más ruidosa fiesta de la serie que, desde los cincuenta años, venía rodeándole con un sistema de exaltación que ya no era del tiempo nuestro. Reiteraba una muy antigua y extinguida concepción del "poeta laureado" a la que él se plegó, quizás por gusto personal, pero también para reivindicar su profesión. Sabía que desde hacía un siglo esa profesión estaba condenada al ostracismo: "he hecho respetar el oficio del poeta, la profesión de la poesía" dice en sus memorias.

Poesía y prosa memorialista recorren los mismos asuntos, comparten las mismas decisiones últimas. A ambas las signa la flagrante percepción del autor de que está escribiendo en los lindes de la vida (supiera o no que su enfermedad era mortal) y de que la muerte es, aún más que el vino, la que administra el ingrediente "verdad" en el mensaje que se lega a los prójimos. Es preferentemente en la prosa donde se explya tal voluntad declarativa. Su libro de memorias no es, ni pretende ser, una contribución a su naturaleza de poeta, sino un libro sobre el hombre que escribió una obra que desafía los reinos ya bien establecidos de Darío, de Vallejo, o de Drummond de Andrade. Su interés está en lo que muestra de esa persona y en lo que a través de su conocimiento interno permite saber de las tensiones secretas que gobernaron su poesía. Por ese camino algo podríamos entender de las claves de su imperio sobre los hispanoamericanos.

Es un libro incompleto, que la muerte le sacó de las manos cuando se apresuraba para llegar con él a los homenajes de su aniversario, un libro apresurado e incompleto al que la devoción de Matilde y la amistad de Miguel Otero Silva dieron forma definitiva, pero donde los lectores atentos del poeta reconocerán múltiples materiales antiguos dispuestos como en un

paciente mosaico. Están, transformadas, las iniciales memorias que publicara en *O Cruzeiro Internacional* (enero a junio de 1962); están numerosos prólogos, presentaciones, artículos ocasionales sobre poetas amigos; está el discurso de recepción del Premio Nobel y el brindis al "alimón" con García Lorca que ya pertenece a las crestomatías; hay versos del *Memorial de Isla Negra* disfrazados de prosa. A partir del Cuaderno No. 11 encontramos un repaso de la vastísima y aún no recogida obra en prosa de Neruda (cincuenta páginas de anotaciones en la "nerudiana dispersa" de la bibliografía preparada por Hernán Loyola) que parecen cubrir la parte inconclusa del libro. Eso explicaría las ausencias de muchos episodios y de muchas personas que el poeta trató durante años. A otras razones puede obedecer que Delia del Carril sea sólo mencionada de paso.

Hace veinte años que el proyecto autobiográfico ronda al poeta; exactamente desde que, en 1954, con motivo de los festejos universales que se organizaron para sus cincuenta años, dictó las conferencias sobre "infancia y poesía" que serían semilla de múltiples textos posteriores, de los cuales los principales se cobijaron en el *Memorial de Isla Negra* (1962). La convicción de que su vida pueda decirnos algo que no estuviera ya dicho en su obra es vana tratándose de un poeta de tan acendrado oficio, donde la actividad poética hizo del vivir mera materia de la creación, fijando una indisoluble simbiosis: "vida y poesía". Pero en cambio puede ser útil la precisión que arroje sobre su manera de ver esa vida y esa poesía, dada la cualidad abarcadora del género memorias. Estas postulan una revisión de la totalidad desde la perspectiva fronteriza: el inminente pasaje por esa segunda línea de sombra donde la historia aspira a cancelarse en la eternidad. Esa cualidad sintetizadora es más urgente cuando se trata de un poeta que ha viajado acompañado del más vasto follaje que haya conocido la poesía latinoamericana. Puede aplicársele lo que él dice de Víctor Hugo: "Es un pulpo tentacular y polimorfo de la poesía". Cuando ya está a punto de zarpar, él vuelve a percibirlo con total acuidad, así como percibe su instalación en un trono de poder que le permite comportamientos únicos:

Soy en este sin fin sin soledad
un animal de luz acorradado
por sus errores y por su follaje:
ancha es la selva: aquí mis semejantes
pululan, retroceden o trafican,
mientras yo me retiro acompañado
por la escolta que el tiempo determina:
olas del mar, estrellas de la noche.

(Jardín de invierno)

1.- MORAL: el retorno del Conde de Montecristo.

¿Quién es este caballero memorialista? ¿Un chileno llamado Pablo Neruda, una de las voces poéticas más prodigiosas de la lengua, quien conquistó audiencia universal como ningún poeta latinoamericano antes que él la tuvo, sobre quien llovieron los mayores honores que podía dispensar nuestra sociedad, o un desdichado y doliente joven al que amparó, como una condena, el nombre de Edmundo Dantés? Y estas páginas, ¿se han escrito en Isla Negra, entre bellos objetos de la cultura, viendo tras los cristales el opulento mar austral, o fueron redactadas a la luz de un velón en las mazmorras del castillo de otra isla, la de If?

Confieso que he vivido llevan como título neutral que nada quiere adelantar ni presumir sobre lo que ha sido esta vida y es este libro, pero desde el comienzo lo inflama la onda vindicativa. Es el Conde de Montecristo quien retorna para juzgar no sólo a los vivos, sino también a los muertos y ahí se le ve distribuyendo recompensas a los puros y generosos amantes, y hundiendo en el infierno (léase: en la ignominia pública, en el deshonor social) a los ingratos, los pérfidos, los envidiosos, quienes no reconocieron la bondad de este corazón que, tal como ahora se nos ofrece desnudamente, pertenece a un niño. Es un niño que ha atravesado un erial de setenta años para llegar al Premio Nobel y a la muerte y que no puede olvidar la larga serie de agravios padecidos.

En su último poema, la imagen de la esposa-madre-amiga-consuelo-protección, aparece envolviéndolo, cobijándolo, como al niño que ha crecido sin dejar de ser tal:

El mundo es más azul y más terrestre
de noche, cuando duermo
enorme, adentro de tus breves manos.
(El mar y las campanas)

Cuando su grandeza había sido consolidada por las circunstancias de su muerte y se le había visto morir en su Chile, casi de la mano de Salvador Allende, el poeta y el político inmolados en la salvaje carnicería de los militares chilenos, he aquí que en sus últimas páginas descubrimos al niño celosamente custodiado, aquel que en el rincón donde le han dejado sin postre, imagina gloriosa compensación a su infortunio. Esa ensoñación compensatoria pudo tornarse realidad, no por obra de los bienes terrenales (de los que nunca disfrutó sino en la magra cuota que la sociedad consiente a un poeta, así sea el mayor de la lengua, dicho sea contra las acusaciones de quienes han creído, no obstante titularse marxistas, que hedonismo es sinónimo de burguesía) sino mediante el instrumento de oro que en sus manos puso la poesía.

Ahora nos es claro que el furor vindicativo del Canto general es, evidentemente, una hirsuta rebelión de la conciencia moral, pero también que lo enciende una

CONAC

subjetividad que gusta transmutar el conflicto histórico en venganza personal. Podemos atribuir a aquella conciencia rebelde los trances de poesía empinada y a esta venganza la caída sobreviniente por la ladera antipoética, explicándonos así la desconcertante ambivalencia artística de la poesía comprometida de Neruda. Pues ahora reencontramos el mismo instrumento de oro (menos reluciente porque no es sino llana prosa) que, reemplazando a los dictadores sobre quienes arremetía su poesía política, se ejerce sobre poetas, intelectuales, burócratas grandes y pequeños de esos que al tropezarse con él lo pisaron en alguna de las calles del mundo.

El poeta evoca la lección unamuniana sobre la "envidia hispánica", ese legado del tronco español del cual tantos poetas han rendido testimonio: "Una gran cordillera de odio atraviesa esos países de habla española: corroe las tareas del escritor con afanosa envidia". Ese legado, sin embargo, guarda estrecha relación con otro que lo perfecciona: el "rencor hispánico". Son términos que casan entre sí componiendo una estructura de significación. Se igualan por nacer de situaciones de desequilibrio, vividas con oscuro e intenso padecimiento (constancia de un desbalance entre dos seres y/o sus posesiones) pero los contraponen la inmotivación de la envidia (gratuita, mórbida, inextinguible) y el riguroso régimen de motivaciones del rencor, el cual opera sobre un sistema retributivo (Código de Hamurabi o Antiguo Testamento, lo mismo da). Si la envidia centellea en un mundo mítico, el rencor es hijo del universo moral, presupone código, violaciones, reparaciones y hasta el derecho del agraviado a erigirse en juez y aun en verdugo. Un universo moral primario, claro está, una supervivencia anacrónica se diría, pero ella es la que irrumpe en estas memorias del primer poeta de la lengua, develándonos un sustrato de eticidad primaria. Nada que se parezca a la eticidad cristiana de Martí, sino, en una suerte de regresión, un estrato anterior, pero ya desvinculado del mito y ya afincado en un universo moral.

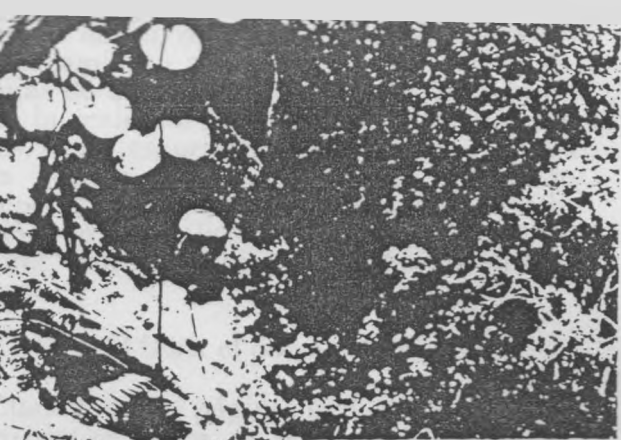
Un ejemplo. De la conocida carta de los intelectuales cubanos contra Pablo Neruda, lo que éste resintió sobre todo fue su primera firma, la de su amigo Alejo Carpentier, quien nunca explicó su adhesión a un documento que fue injusto y torpe como concluyeron reconociendo tácitamente quienes lo redactaron. Retornado a París como embajador del gobierno socialista de Allende, Neruda no escatimó ocasión para humillar públicamente a Carpentier, quien se desempeñaba como agregado cultural de la embajada de Cuba en Francia. El Conde de Montecristo lo provocaba, postulándolo cobarde. Llegado el minuto de las memorias, cuenta parsimoniosamente el episodio de la carta, da a entender que las firmas fueron impuestas



por los dos o tres jóvenes que la redactaron y a quienes acusa de trapisondistas y no dice palabra de Carpentier. Pero evocando el París de la preguerra, cuando la inminente invasión nazi, hace repentinamente esta anotación: "Allí vivía el escritor francés Alejo Carpentier, uno de los hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima a París como lobos hambrientos".

¿Qué es lo desalentador del sistema? Poco importa la pelea, así sea entre los escritores mayores de los dos países socialistas de América Latina, pues luego de la disputa chino-soviética ese "internacionalismo proletario" parece bien deteriorado. Sí importa el nivel de la disputa, abastecida en el "rencor hispánico" y en sus oscuras pulsiones afectivas, confiando que "de las emociones confusas puedan nacer ideas claras". Si en su momento fue desalentador el documento donde intelectuales socialistas sustituían las ideas con las injurias, no es mejor este ojo y este diente con que se les responde. Ambos se instalan en un campo ético. Les parece el adecuado al debate. Ostensiblemente renuncian a las ideas. Es asombroso referido a socialistas, y podemos preguntarnos acerca del marxismo de los marxistas latinoamericanos, pensando sobre todo en esa izquierda que viene sustituyendo los cuerpos ideológicos, a los que ha degradado, por untuosas moralinas. Estas comprimen las mentalidades revolucionarias en moldes intelectuales atrasados, notoriamente más arcaicos que los ejercitados por el pensamiento de la derecha. Quizás sea ésa una de las explicaciones de por qué sigue dominando el equipo de la derecha. Hace algunos años, Hanna Arendt (en *Sobre la violencia*) atribuía estas desubicaciones a "la ignorancia y la nobleza de sentimientos de personas expuestas a acontecimientos y cambios sin precedentes, que carecían de los medios para manejarlos mentalmente y que por eso reavivan de una manera tan curiosa las ideas y las emociones de las cuales Marx quiso liberar a la revolución de una vez para siempre". No deja de resultar inquietante reparar cómo los dos mayores escritores socialistas de América Latina, Pablo Neruda y Alejo Carpentier, responden a ese premarxismo que abastecía las novelas de Eugenio Sué.

Desde esta perspectiva adquiere otra significación el género "memorias", predilecto del temperamento hispánico, pues



aprece como un retrospectivo "ajuste de cuentas". La única memoria segura que reclama es la de los agravios padecidos. En este libro, junto a Vicente Huidobro (de quien se evoca un episodio nimio pero humillante para el poeta de Altazor) desfilan los innumerables seres menores, los cónsules, los burócratas, los desconocidos. El rencor alterna dos prácticas simétricas e inversas: si se trata de alguien conocido medianamente en la República de las Letras se olvidará ostensiblemente su nombre (Ribeyro en vez de Paseyro, Perico de los Palotes en vez de Pablo de Rokha) y cuando se trata de alguien desconocido e insignificante, se utilizará su nombre completo: Joaquín Fernández, el elegante Arellano Martín, el cónsul Mansilla. El procedimiento ya era de uso entre las damas del Faubourg St. Germain, según Balzac, y ni el siglo transcurrido ni el cambio de sexo y nacionalidad de los ejercitantes, lo ha mejorado.

Si sólo hubiera vindictas no estaríamos frente al Conde de Montecristo. Este no sólo desenmascara a los malos, sino que además premia a los buenos. Confieso que he vivido implica un reparto de condecoraciones: es el mismo sistema que rige a los castigos salvo que aquí los nombres son pregonados sobre los terrados y las acciones nechas a escondidas puestas a la luz. De la teoría de personajes que ascienden a la gloria, ninguna imagen más precisa que la de José Rodríguez, el rico hacendado chileno que contribuyó a su salida del país (cuando González Videla le quitara la inmunidad parlamentaria) de quien se evoca que "ordenó abrir sesenta kilómetros de camino en la selva virgen para que un poeta alcanzara su libertad".

Sería difícil extraer de estas operaciones un código que las respalde, visto que premios y castigos responden exclusivamente a comportamientos tenidos por otros con el poeta. Como Vallejo, a él también todos le daban duro con el palo sin que él les hiciera nada. Como Darío, la "selfpity" inunda la revisión de vida emprendida, aunque el nicaragüense, en su *Autobiografía*, prefiere planear victorioso y olvidadizo sobre los agravios padecidos ("melificó toda acritud el arte") en tanto el chileno no hace sino reconocerse como un objeto inerte: recibe el amor y el odio de los demás, quienes actúan siempre gratuitamente, porque tienen amor u odio en sus corazones, exactamente como le ocurrió a Edmundo Dantés. "De todas maneras me

parece que yo no nací para condenar sino para amar” comenta Neruda (p. 63) y en el mismo renglón agrega: “Aun hasta los divisionistas que me atacan, los que se agrupan en montones para sacarme los ojos y que antes se nutrieron de mi poesía, merecen por lo menos mi silencio”. Ese silencio es clamoroso: llena el volumen.

El uso de una justicia distributiva de tipo personal nos devela un comportamiento psicológico que juiciosamente se puede situar dentro de la reinstauración de la óptica de infancia que fue propia, como lo percibió T. W. Adorno, de la cosmovisión surrealista del XX, si al mismo tiempo la conectamos con una perspectiva populista afin: dificultad para la comunicación social adulta, para la objetivación de sí mismo dentro de la colectividad, para las relaciones humanas marcadas por el régimen de prestaciones a las que se siguió manejando con tesisuras subjetivistas. (¿Sería ese acaso el único campo que el desarrollo de las ciencias humanas dejarían a la literatura?) Compensó ese infantilismo —lo que es comprensible— una aguda sensibilidad para situarse dentro del reino inanimado, que si en los surrealistas europeos introdujo la cosificación del entorno cotidiano, en los hispanoamericanos permitió retomar el canto a la naturaleza americana que heredamos de Bello. La libre y caprichosa articulación de los elementos de la naturaleza, que fue propiciada por la estructuración surrealista del discurso poético, permitió la expansión confiada de la personalidad dentro de un escenario que, ancilarmente, se plegaba a sus impulsos. ¿Resabio romántico, oscuro rechazo de la modernidad, terco afán de un estado de libertad y de poder omnímodo?

Siendo un complejo plural y confuso, permite dibujar los límites de una intrarrealidad latinoamericana que por lo común esconden sus orgullosas metrópolis modernizadas pero cuya vigencia es mayor de lo que se acostumbra a reconocer. Eso explica el éxito popular de los procedimientos surrealistas: antes que los escritores los asumieran, ya se estaban transmitiendo a las masas por los sistemas paralelos del teatro y del cine (comicidad del absurdo, arbitrariedad de la aventura sentimental, etc.) llevando a la luz el manejo de un lenguaje soterrado. En otros términos, eso implica: el manejo popular de una cosmovisión infantil que es prolongada a la vida adulta gracias al estancamiento de las sociedades latinoamericanas, a su vetustez económica y al paralelo rechazo de una evolución social; gracias a los regímenes paternalistas que custodian y consolidan ese infantilismo; gracias a la parafernalia de culpas y castigos como las que discernía el príncipe Rodolfo en *Los misterios de París* proponiendo una sustitución humanizada, pero no menos despótica y magnífica, de la justicia divina.

reciente, de la justicia divina.

Cuando el poeta apela a una eticidad subjetivizada y primaria, responde armoniosamente a una tácita demanda de su público. Ambos coinciden en la expectativa del superhombre de que hablaba Antonio Gramsci ("ser 'justiciero implacable' es la aspiración del hombre influido por Montecristo") y la intensidad de tal sentimiento se patentiza porque, habiendo supuestamente nacido de la situación inferiorizada de una clase (de un hombre) sometida, pervive aun cuando desaparezcan las originarias condiciones que lo motivaron, y sigue rigiendo la estructura íntegra de la personalidad. Al final de su vida de triunfos y honores, encontramos que el mayor poeta de América Latina sigue moviéndose sobre tales sentimientos.

Pero más importante que ese caso individual, visto su éxito sobre los lectores, es lo que nos dice sobre "la masa de sentimientos y de concepciones del mundo que predomina en la muchedumbre silenciosa"

IV

porque, como el mismo Gramsci recuerda: "¿Qué hombre de pueblo no cree haber sufrido una injusticia por parte de los poderosos y no fantasea acerca del castigo que hay que infligirles? Edmundo Dantés les ofrece el modelo, los embriaga de exaltación, sustituye el credo de una justicia trascendente en la cual ya no creen de un modo sistemático". Pablo Neruda tipifica esa sustitución para su público latinoamericano porque la ha hecho previamente en sí mismo por el artilugio del instrumento de poder que fue la poesía: en él se pasa de la situación inferiorizada a la de dominación pero ello no acarrea que desaparezcan las situaciones inferiorizadas ya, sino que se inviertan los términos en que estaban situados sus respectivos ocupantes. En definitiva hay aquí una soterrada historia de sometidos que no pueden dejar de ser sometidos todavía, así ejerzan la dominación, porque ésta no es suficiente para descargarlos de una demasiado larga humillación padecida desde siempre. Por eso funcionan sobre el esquema dicotómico de "envidia-rencor", o "pecado-castigo" cuya característica es engendrar repeticiones idénticas hasta el infinito. Es probable que su origen deba buscarse en la persistente enseñanza religiosa que viene desde el pasado, pues la desacralización contemporánea no la ha afectado sino de un modo malo: ha contribuido a disolver el principio del perdón que era el instrumento con el cual se buscaba paralizar la sucesión infinita, pero en cambio dejó intacto el dilema dicotómico que se engendra eternamente a sí mismo. Como si la irreligiosidad contemporánea nos hubiera retrotraído simplemente a un instante anterior al Sermón del Monte, en vez de proyectarnos hacia un futuro más rico desde un punto de vista ético.

En su estudio sobre los mitos de las comunidades indígenas peruanas, José María Arguedas puso en claro una relación proporcional entre el estado de opresión en que vive una determinada comunidad indígena y los mitos reivindicadores que genera respecto a sus dominadores hispanoamericanos. A mayor grado de sometimiento corresponden operaciones intelectuales muy simples: los indios se limitan a sustraer a sus dominadores los esquemas interpretativos ideológicos que utilizan, a los cuales no son capaces de alterar y sí sólo de invertir en sus términos. Así, los indios siervos repetirán las interpretaciones religiosas generadas por sus amos (las cuales remiten al "más allá" las reivindicaciones posibles) y su única intervención creadora consistirá en invertir el signo: imaginarán un paraíso exclusivamente para indios, colocado por encima de un infierno donde se quemarán eternamente los "mistis". En cambio, los indios que disponen de alguna libertad, los integrantes de los "ayllus" o comunidades libres, los que viven en situaciones sociales de transculturación incipiente, serán capaces de generar mitos propios que ya no repiten mansamente el esquema del dominador sino que lo sustituyen o le introducen correctivos de importancia. Así, situarán sus reivindicaciones en el "más acá" y por lo tanto manejarán el factor tiempo como un elemento favorable.

Además resucitarán viejos mitos culturales pre-hispánicos a los que conferirán virtudes presentes y los completarán con sus propias utopías.

Comportamientos semejantes podrán pesquisararse, ya no entre los indios respecto a sus amos blancos, sino entre estos blancos respecto a las estructuras oligárquicas de dominación, nacionales o extranejas. Salvo que los mitos son aquí reemplazados por las obras literarias. Estas nos demuestran que también los orgullosos blancos dominadores siguen moviéndose en estados de dependencia, no sólo económica o social, sino también espiritual. Así se desprende

del uso de esquemas interpretativos que son muy antiguos, que fueron fraguados por los señores para convalidar su dominación y que aún son aceptados pasivamente con la sola modificación de su signo para reconvertirlos a una función más favorable. Sobre los hombres latinoamericanos sigue ejerciendo poderosa influencia la tradición religiosa y sus mecanismos interpretativos, aun entre aquellos que dicen oponérsele. Continúan ejerciéndose sus afectos constrictivos sobre las mentalidades, paralizando la capacidad para generar concepciones menos marcadas por ese emocionalismo que las viejas doctrinas desarrollaron como parte de su dominación, dificultando el acercamiento a estructuras más objetivas, hijas de una libre investigación intelectual de la realidad. A la rémora que implican los viejos esquemas espirituales y morales es posible que debamos esa demasiado repetida y trágica confusión entre la medición de la realidad y los "wishfull thinking" con que subjetivamente se la enmascara.

2.- POLITICA: el poeta celebrante.

Cuando en las páginas de *Confieso que he vivido* se busca al político se encuentra siempre al poeta. Es difícil haber imaginado libro menos político, ni encontrarse con hombre menos afín a la cosa política, a los aparatos ideológicos que ella moviliza, a las posiciones sociales sobre las cuales se levanta, a las doctrinas y a sus esgrimas, incluso a las consignas, y a las operaciones de combate. Como si hubiera previsto tal impresión, anota Neruda: "Mucha gente ha creído que yo soy o he sido un político importante. No sé de dónde ha salido tan insigne leyenda" (p. 423).

El poeta de estas memorias maneja ciertamente un repertorio de ideas destinadas a la acción política. Pero ellas resultan parientes cercanas de Víctor Hugo. Son sus apelaciones a la libertad, al pueblo, al amor humano, a las luchas sociales y apenas si es corregido su espiritualismo con una defensa raigal del materialismo y el hedonismo terrenales, los que alcanzan acentos categóricos en los poemas de *El mar y las campanas* o *Jardín de invierno*, donde avizora la muerte.

donde avivara la muerte.

Un ejemplo. La explicación de su ingreso al partido comunista es emocional: meneja como elemento decisorio la discordancia con los anarquistas pero nada dice sobre eventual coincidencia de ideas, ni sobre previsible familiaridad entre la doctrina del partido y su pensamiento poético, ni sobre su adhesión a un determinado corpus ideológico y a una correspondiente praxis política. Este hecho capital en la cultura latinoamericana (su más renovador poeta ingresa a un partido marxista) queda en la misma imprecisión y reitera la misma confusión que, un par de décadas antes, la incorporación de Pablo Picasso al comunismo luego de la lectura del excelente y crítico libro que le consagrara Max Raphael. Ambos hombres hicieron una opción política que de algún modo dio prueba de sus sentimientos de justicia social, de su oposición crítica a la sociedad burguesa en que vivían e incluso contribuyeron con su participación a la credibilidad de una doctrina especialmente resistida en el área hispánica. Pero la importancia de estas adhesiones derivaba de que las habían hecho dos grandes artistas y no simplemente dos ciudadanos, por lo cual podía esperarse que se fundamentaran en las eventuales relaciones de sus estéticas con la doctrina que hacían suya, y así lo propagaron los partidos de la época. Sin embargo el punto no fue debatido por ellos ni tuvo tampoco la proba atención que merecía de los tratadistas de estética, aunque sí la obtuvo en un nivel político inmediato, donde resultaba flagrante la contradicción

entre la estética del *Guernica* o de *Residencia en la tierra* y las primarias tesis artísticas de Zhdanov, quien pontificaba en la época sobre estética marxista, traduciendo a ese plano el deformado marxismo del stalinismo.

Si Picasso y Neruda murieron sin procurar establecer una fundada conexión entre arte y política (en lo que esto puede implicar de corregir uno u otra si hay discordancias, a los efectos de fijar la coherencia de una teoría y una praxis, o, al contrario, evidenciar su legítima coordinación y por lo tanto condenar el arte programático que los países socialistas cultivan a nombre de una teorizada conformidad con el marxismo) al menos Neruda en ese trance de muerte de sus últimas obras ha dicho públicamente lo que venía diciendo en privado acerca de la pintura soviética (véase el delicado retrato de Jorge Edwards en su libro *Persona no grata*) y se ha desolidarizado de una orientación estética acerca de la cual guardó silencio en público, probablemente por las no escritas normas de la solidaridad grupal, pero que empezó a resultar una tácita convalidación del "realismo socialista" desde que Aragon se alejó del grupo en su famoso "Discurso de Praga".

En el último poema del libro póstumo *Elegía*, que está consagrado todo a su amor a los países socialistas, habla, ya despidiéndose, de una pintura que con la primera nieve de la Revolución de Octubre emigró a los países europeos occidentales, y describe la que quedó dentro de Rusia:

Mientras tanto Moscú guardó en su
caja,

en el Manège de las caballerizas,
una pintura muerta, los desvanes
de la pequeña burguesía, los
retratos de héroes y caballos
tan delicadamente bien pintados,
tan heroicos, tan justos, tan sagrados
como estampas de libros religiosos
en antesalas de hospital, gastados
por la rutina de pintores muertos
que continuaron vivos todavía.

Es una confesión tardía (después de la larga serie de enjuiciamientos de los comunistas occidentales, Luis Fischer y Roger Garaudy a la cabeza, tras los teóricos italianos marxistas) pero es una confesión importante para América Latina. Se suma al muy poderoso dictamen de Ernesto Che Guevara en su carta sobre *El socialismo y el hombre en Cuba* de hace una década (1965) acerca de las estrictas correspondencias entre el arte llamado "realista socialista" en la Unión Soviética y las opciones estéticas de los funcionarios simplificados. En la frontera de las despedidas, Neruda reconoce esa contradicción que ha desgarrado a los intelectuales del XX entre un pensamiento social que los aproximó a los países socialistas y a los partidos que se reclamaban de un socialismo revolucionario, y el arte que ellos practicaban y que resultaba negado por esos mismos países y partidos quienes lo definían como "decadentismo burgués". Y a sus autores, salvo que se hubieran inscrito en el partido, "pequeños burgueses". Invirtiendo los términos, es Neruda quien ahora llama "arte pequeño burgués" al que en la Unión Soviética y en los países socialistas que han venido imitándola, se ha llamado arte "realista socialista" o "arte revolucionario", con lo cual corrobora por una parte el dictamen de tantos artistas e intelectuales latinoamericanos que habiendo puesto su esperanza en el socialismo, entendieron siempre que no había correspondencia entre esa doctrina y el lamido academicismo de los soviéticos, y por otra parte viene a salvar su propia creación artística de la peligrosa expropiación oficialista que se le avecina.

Neruda ha dejado en claro que su adhesión social y política al socialismo no

implicaba su adhesión a la estética oficial soviética (En los hechos ésta no hizo sino oficializar el arte de la pequeña burguesía de los tiempos zaristas, entendiendo que esa era la expresión correcta y la expresión demandada por los nuevos cuerpos burocráticos del estado socialista que dentro de él cumplieron las indispensables funciones administrativas. Los funcionarios culturales que, como bien decía Guevara, sólo entienden las simplificaciones, exigieron un arte didascálico, que resolvieron imponiendo temas “revolucionarios” a formas “burguesas”: “una apropiación del presente socialista y del pasado muerto”). Por lo mismo ha dicho que no hay conexión entre su arte y el de los funcionarios del “realismo socialista” o del “arte revolucionario”, pero no ha dicho si su creación artística responde al espíritu del socialismo. Se ha argumentado que el poeta no estaba capacitado para hablar del marxismo, pero siempre podía haberse esperado de él lo que ningún especialista marxista, por sabio que fuera, podía decir en su lugar: en qué

modo su prodigiosa experiencia poética se acomodaba a una filosofía y a una praxis inspirada por el pensamiento de Carlos Marx.

Esa falta de rigor explica la ausencia del hombre político en estas memorias. Volvemos a encontrarnos con un modelo de poeta que ya había sido fijado por el modernismo hispanoamericano: aquel, sostenido por una corriente, un partido o un gobierno, de los cuales es cantor, voz poética, clarín o incensario, pero dentro de los cuales no participa como miembro que contribuye a fijar un pensamiento y una orientación, como el hombre de partido que cumple una praxis que podrá servir para determinar de algún modo su teoría y su poética, como el ciudadano que se desempeña en el seno de un movimiento colectivo del cual surge a una lucha que él traduce a su registro específico, el poético. No encontramos al político, en ningún momento. Encontramos al poeta que cumple, magníficamente, el encargo de quienes conforman el partido y construyen





su política. Es Darío escribiendo su "Canto a la Argentina" o su "Oda a Mitre"; es Neruda escribiendo sus cantos a la Unión Soviética, sus vindictas sobre los dictadores americanos. Ha cambiado el signo de la emisión del mensaje, pero no la situación del poeta y su dependencia de un dictamen que hace suyo sin haberlo construido.

El poeta vuelve a ser instrumento que sirve a la transmisión del mensaje político pero no lo crea ni lo vive como experiencia intransferible. Con lo cual nos sigue rehusada esa experiencia nueva del arte en que se fundirían internamente la acción política y la creación estética. Nos queda en cambio una serie de consignas sobre el poeta "al servicio de" las masas que, por un previsible deslizamiento ya teorizado por Lenin, se convierte en el poeta "al servicio del partido". Tanto puede ser el poeta genial (Neruda) que pone su prodigioso instrumento poético al servicio de las consignas partidistas que él no elabora, como el oportunista que aprovecha la contradicción consentida por ambas partes cuando el artista y el partido entran en la incoherencia por motivos ocasionales o por intereses bastardos. (Para citar un caso de actualidad, no hay manera de incorporar al socialismo y a la revolución, —yendo desde el Bolshoi hasta el ballet de Alicia Alonso—, el arte de las cortes aristocráticas zaristas prerrevolucionarias). ●

Se ha argumentado que gracias a esa contradicción, el poeta ha podido desarrollar su arte libremente, sin la coacción doctrinal de un partido o de una filosofía. Aparte de que no está demostrado, ni mucho menos, que el marxismo implique una coacción creativa (y bastaría con repasar algunos textos definitivos de Adolfo Sánchez Vázquez), aparte pues de que el manejo libre del marxismo es tanto o más creador de arte y de poesía que cualquiera otra filosofía, esa ambigua situación ha contribuido a mantener al poeta en un sitio ceremonial por encima de los mortales. Los movimientos políticos o los gobiernos han estado dispuestos a concederle libertad respecto a las "formas" artísticas en la medida en que ellos se abstienen del ejercicio de la crítica, de la participación viva y creadora en un proceso político,

reduciéndose en cambio a ser megáfonos líricos de los mensajes políticos que se les dictaban. Con lo cual se lo ha remitido a una función enteramente decorativa, restándosele la posibilidad del ejercicio de la razón y del criterio sobre los diversos asuntos, y no sólo políticos sino incluso los de su exclusiva competencia estética como quedaría demostrado con los treinta años de silencio nerudiano acerca del "realismo socialista" del cual sólo se ha apartado ahora, "en la hora de nuestra muerte".

Seguimos sin contar con ese arte nuevo que haga la experiencia de una praxis revolucionaria donde la creación sea el anillo que enlaza un pensamiento y una acción. Se ha intentado, vanamente, sustituirlo con los ejemplos de una llamada literatura militante, la cual se halla desvinculada de la estructura de pensamiento y de la participación viva en ese proceso. Su lectura nos remite por lo común a las cansinas morales neoburguesas o a confusas zonas de una sensibilidad también pequeño burguesa y, a través de ambas, a un pensamiento inarticulado. La ausencia del político, en estas memorias, ratifica el equivoco en que se mueve el socialismo respecto a los intelectuales, en esta etapa, a quienes convoca como celebrantes pero no como constructores de una praxis. Esta fue la gran ilusión del surrealismo y fracasó. A ella siguió la era de los funcionarios y los celebrantes y, enfrentándose a ellos, una fatal y rabiosa heterodoxia.

3.— POESIA: el tacto de lo real.

Pero la contribución más positiva de este libro de memorias, la palabra más justa y lúcida, no es la que se refiere a moral o a política, sino la que se reduce a la esfera particular de la poesía, cuando el escritor examina su propia obra pero sobre todo piensa algunas escasas, como vagas y esfuminadas cosas acerca del arte poético. Y a este hombre que parece un poeta amodorrado, incapaz de percibir la vibración de lo real, se le ve saltar alerta sobre ese confiado insecto fugaz que pasa a su lado y atrapararlo vivo en pleno vuelo. Sobre todo porque en esos momentos deja caer las máscaras de la cortesía, de la diplomacia,

de las relaciones públicas, de los agradecimientos y las condenaciones, para enfrentarse al hecho poético mismo. Sus buenos lectores reconocerán muchas de las cosas que aquí dice porque ya aparecieron como apuntes marginales en prólogos, declaraciones o páginas sueltas, salvo que ahora aparecen reordenadas y permiten seguir un itinerario poético que si tuvo etapas diferentes y contradictorias, ahora todas ellas son vistas como las necesarias instancias de un solo impulso. El poeta las justifica a todas y desde la última línea de sombra las engloba a todas en una sola: "Cuidado con separar estas mitades de la manzana de la creación porque tal vez nos cortaríamos el corazón y dejaríamos de ser" (p. 396). Este hombre que con tanta decisión se define en lo político y en lo moral, no quiere ser definido, ni mucho menos etiquetado, en lo poético, y reclama ardientemente su derecho a la contradicción, al cambio, al uso alterno de todas las posibilidades, a la convivencia con Whitman o con Lautréamont, indistintamente, y cuando parece que en un texto se inclina soberanamente hacia una escuela no deja de abrirse rápidamente una pequeña salida lateral para no quedar preso en ella.

Sin embargo los diversos textos, en especial los de su Cuaderno No. 11, contribuyen a evidenciar que ha sido en la poesía y sólo en la poesía donde este hombre se ha desprendido de los viejos esquemas éticos o de las convencionales formas de participación política, para ser audaz, innovador, creador y, más que nada, anunciador de nuevos tiempos. Es en su campo específico donde está viviente un Neruda que ha ido descubriendo un universo moderno, siempre nuevo y siempre auténtico, donde ha sido capaz de aventurarse solo y descubrir la maravilla de lo real. No me refiero a los tres volúmenes de papel biblia de sus **Obras completas**, porque veremos derrumbarse gran parte de esa montaña de papel roída por el comején retórico, sino a la orientación de un poeta, a la trayectoria que recorre a lo largo de una vida consagrada a su oficio y que es como el transporte de la mítica antorcha para dejarla en otras manos. Y de ese camino, una serie escogida de poemas quedarán señalando las constantes alteraciones y cambios de ruta, la apertura de las sendas dentro del bosque de que hablaba Heidegger, esas sendas que se construyen con la misma madera de los árboles derribados. Sobre todo porque Neruda definió un comportamiento poético que no fue característico de las artes hasta este siglo XX y que tampoco ha logrado expandirse entre la mayoría de los creadores actuales: el poeta y la poesía en constante movimiento que existen en la medida de su voluntad de cambio, que lo es de adaptación al imperativo nuevo (o más bien futuro) que lo rige. El mismo rasgo que define insólitamente a Picasso en relación a los pintores del siglo XX, que consiste en tener etapas, épocas, eras, en todo caso vivir el tiempo y sus novedades, es el que gobierna el arte de Neruda, de tal modo que su entendimiento profundo no

La Cultura en México

Suplemento de Siempre!

Director General: José Pagés Llergo

Consejo de redacción:

Jorge Aguilar Mora, José Joaquín Blanco,

Rolando Cordera, David Huerta,

Héctor Manjarrez, Carlos Monsiváis,

Carlos Percyra y Vicente Rojo

México, D. F. a 25 de septiembre de 1974 N° 659

radica en descubrir el significado de sus diversos momentos, sino el sentido de su moverse incesante, la clave de su desplazamiento por la poesía, construyéndola y destruyéndola en las mismas operaciones duales. Por eso sigue siendo certera la percepción de Juan Ramón Jiménez cuando hablaba del torrente de barro: él lo contraponía a las pepitas de oro, pero pudo haber avanzado un poco más (difícil cosa para un poeta preso del modernismo) y reconocer que ese barro era la poesía misma en una nueva instancia y que era barro en movimiento, río de barro, alimento terrestre.

A pesar del brindis al "alimón" con García Lorca y de la amistad pregonada con poetas españoles, el punto de partida nerudiano, incluso en esa influencia secreta de su primera época (la del uruguayo Carlos Sabat Ercasty) a causa de la cual fue postergada la publicación de *El hondo entusiasta* (p. 69-70), fue la instalación americana. Si bien ha sido apuntada muchas veces en relación a sus asuntos (inmensidades presuntamente americanas, cordilleras, océanos, bosques, selvas) lo ha sido menos en relación a la lengua, al manejo de esas palabras que son la única clave de la creación ("Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan") y que ya en la época del *Canto general* lo había llevado a interrogarse sobre el significado de la conquista de América. Porque el poeta vive en la descendencia del conquistador, en sus palabras, acechando el momento en que esas palabras (la semántica y la sintaxis hispanoamericanas desarrolladas junto a la constante invención lexical) comienzan a hacer su propia guerra de independencia. Neruda llegó a las palabras en ese momento, que es el posmodernista, y fue uno de los capitanes de la cruzada americana de independencia que venía a hacerse a un siglo largo de la independencia política: "Entre americanos y españoles el idioma nos separa algunas veces. Pero sobre todo es la ideología del idioma la que se parte en dos" (p. 356). Es discutible su división de los americanos, mejor dicho su tendencia a considerar a los "preciosistas" americanos como huecos, pues la experiencia histórica dice casi lo contrario, que no ha habido en España nunca "preciosistas" de tan alta y acendrada audacia creativa como los hispanoamericanos (Herrera y Reissig, Eguren, Ramos Sucre, Lezama Lima), pero en cambio es comprensible su voluntaria instalación en una dimensión sudamericana de la lengua poética ("una solagota de vino de Martín Fierro o de la miel turbia de Gabriela Mistral").

En ese punto de partida (que implica infancia en Temuco, padre ferroviario, pueblo chileno y la fidelidad a muchas cosas verdaderas) también estaba prevista otra coyuntura que resultaría capital: "La multitud humana ha sido para mí la lección de mi vida" (p. 451), tema sobre el cual las memorias abundan contando diversas experiencias. Todas ellas se sintetizan en esta comprobación: "Un poeta que lee sus versos ante ciento treinta mil personas no sigue siendo el mismo, ni puede escribir de la misma manera después de esa experiencia" (p. 420) de tal modo que las diversas etapas, virajes y movimientos de esta obra podrían ordenarse en dos grandes experiencias cruciales: las de su subjetividad solitaria y las de su comunicación multitudinaria. Así al menos lo siente Neruda que una y otra vez, en sus diversas páginas sobre la poesía no ha hecho sino debatir esas dos maneras. Prácticamente todas sus anotaciones sobre poesía responden al funcionamiento de esos dos polos que, de conformidad con su afán englobador, quisiera reunir armoniosamente, pero



que en su vida constituyeron el centro de sus principales y diferentes experiencias creadoras. Lo que dice sobre la originalidad, sobre la poesía civil, sobre la alegría, sobre el realismo, todo eso responde a lo que determinan uno y otro polo.

Nacido dentro de la órbita vanguardista en sus diversas modulaciones pero buscando siempre el restablecimiento de una comunicación directa con el lector (¿qué es la experiencia de la poesía sentimental que hace muy joven en los *Veinte poemas?*), obediente en sus mejores momentos (aunque en sus memorias trata de eludirlo) a la influencia del surrealismo, su peculiaridad es el abandono de ese origen, que sin embargo siguió alimentando siempre sus raíces creadoras, a la búsqueda de un lenguaje poético que resultara paralelo a una doctrina social en desarrollo. Cuando llega a afirmar que "el poeta que no sea realista va muerto, pero el poeta que sea sólo realista va muerto también" (p. 361) no hace sino desarrollar las posibilidades de una poética que es respaldada por una situación histórica particular: "La burguesía exige una poesía más y más aislada de la realidad. El poeta que sabe llamar al pan pan y al vino vino es peligroso para el agonizante capitalismo". Por las mismas razones ha de criticar el culto del poeta maldito en el cual él se formó y si bien su enjuiciamiento peca de simplista por cuanto piensa que el concepto de que "el poeta debe vivir desesperado, debe seguir escribiendo la canción desesperada" es "la opinión de una capa social, de una clase", es cierto que él inicia la ruptura de una verdadera convención en que había caído la preceptiva poética del "moderno". Si bien la gran poesía del "moderno" (Rimbaud en adelante) nació de la obligada heterodoxia a que una sociedad burguesa condenó al artista, posteriormente esa misma sociedad asumió y comercializó esa heterodoxia y aun la deificó, de tal modo que la nueva heterodoxia que se le abría al poeta moderno para continuar su línea desenajenante y liberadora, su gran esfuerzo crítico, consistió en reconstruir comunicaciones con los grupos sociales pasibles de destruir el orden burgués: es el intento de

Rimbaud en la Comuna de París, restablecido por los surrealistas en el XX y retomado por sus disidentes aunque con sucesivas rendiciones y fracasos. Si en muchos casos, sobre todo en Latinoamérica, ha provocado una regresión poética, llevando al más generoso poeta imaginable a reconstruir un canto viejo y obsoleto con el cual contribuye a la esclerosis de la clase social a la cual dice o cree interpretar, en otros casos, y es parcialmente el de Neruda, permitió abrir una eventualidad creadora.

Lo más fíme y nuevo de esa vía es la recuperación del realismo, sobre todo habida cuenta de que el realismo (postulado en la estética de Baudelaire) condujo a las posiciones regresivas y antimodernas de fines del XIX y comienzos del XX y fue luego anegado por la pasmosa creatividad del surrealismo. "El reencuentro del poeta con la realidad", sería mejor fórmula que "el redescubrimiento del realismo", sobre todo porque en el caso de Neruda significa haber vencido alguna dificultad constitutiva que en él paralizaba la percepción prístina de lo real. Es sabido que su poesía es aceitosa, reiterativa, que trabaja por aproximaciones morosas, por matices acometidos una y otra vez para que ellos conformen un panorama dentro del cual puede situarse su descubrimiento emocional, de tal modo que en él la realidad se constituía en el sueño que ella provocaba en el poeta. Su progresiva agilidad, su percepción directa, su despojamiento y libertad de movimientos, todo eso es parte de una batalla personal y él lo dice, de paso, en este libro: "el debate entre lo real y lo subjetivo se decidió dentro de mi propio ser". Esa fue la principal batalla del poeta, aquella en que efectivamente optó por el adulto y no por el niño, por el universo auténtico y no por el soñado, por la funcionalidad de lo real y no por los ensueños compensatorios de viejos esquemas morales. Es en esa batalla, en buena parte ganada como algunos bellísimos poemas de los libros póstumos comprueban, donde está la aportación central de Neruda, donde se nos define como poeta futuro.