

Los orígenes*

(La primera infancia de Neruda)

*La blancura es un compuesto de todos
los colores (Newton).*

*El color en sí es algo afín a la sombra
(Goethe).*

Parral es el centro absoluto en la memoria del poeta. La muerte de su madre, ocurrida un mes después de su nacimiento, y su tempranísimo traslado a Temuco echan sobre Parral un velo doloroso, destinado a situarlo fuera del devenir. Muerte y tránsito lo constituyen, de este modo, en un lugar de perduración, en un espacio esencial sin localización geográfica y sin tiempo. Eterno: la muerte lo consagra. Pero la eternidad de esta infancia invisible de Neruda no ha de ser una eternidad vacía, como ésa que surge de concepciones que hacen de la niñez una exigua prolongación temporal de la Trascendencia. No habrá nunca en Neruda ni en su poesía un platonismo de la primera edad que lo lleve a mitificar ese lapso inconocible de la vida. Aquella eternidad será siempre vital, dinamismo efectivo en su desarrollo biográfico y poético, como lo muestra el hecho de que sobre ella se superpongan imágenes claramente evolutivas.

La primera imagen retrata a la infancia como un reino de universal blancura. Lo blanco, en cuanto estado previo a toda determinación cromática, es la representación más perfecta del puro *en sí* de la infancia, de su ser quieto e indiferenciado. Este carácter predomina sobre todo:

* Estas páginas son parte de un libro en preparación sobre el poeta chileno Pablo Neruda.

Hace dieciséis años que nací en un *polvoso*
pueblo blanco y lejano que no conozco aún¹

La blancura del pueblo se impone a todo otro fenómeno en la reminiscencia del poeta. El polvo de sus calles y del aire no la opaca ni la destruye. Tenemos que concebirla, entonces, no como un dato más que coexista con otros en el rostro evocado de la aldea (aunque detalles realistas tal vez estén presentes), sino como una esencia transfenoménica. Mejor, es la esencia como tal. Por eso la relación de lejanía que guarda el poeta con su lugar de origen. No se trata de que este soneto, escrito en Temuco, aumente y extreme el espacio que de él separa a su autor. Ni tampoco únicamente, como es obvio, de una dilatación sentimental de la distancia que existe entre la infancia y la adolescencia. Se trata más bien de un trayecto que no se puede recorrer, de una lejanía insuperable, que coloca al adolescente al margen de la zona blanca de su pueblo y de su infancia. Con todo, este brillo primigenio estará lastrado por la ambigüedad fundamental de que sufre la visión de toda eternidad y que no desaparece con la localización inmanente de ésta en la infancia. En efecto, lo blanco, en cuanto *ausencia* de todo matiz, es *negación* a partir de la experiencia del color y, a la vez, *substancia* que expresa la plenitud unitaria anterior a todas las diferenciaciones cromáticas. Es no-color y pre-color simultáneamente. Por eso, y a raíz de tal tensión, este dominio de blancura conformará una eternidad inestable, en suspensión, pronta a perder su identidad y a generar sus íntimos contrarios.

Entretanto, observemos dos cosas. Primeramente, la natural habilidad fonética para equilibrar dos predicados contrapuestos en el cuerpo sonoro de una palabra. En el sustantivo *pueblo*, ubicado en el vértice de la configuración métrica, se recogen sonidos del atributo *polvoso* y se prepara ya, vívidamente, el nacimiento de su nueva cualidad: *blanco*. Y no son estos pormenores desdeñables. Anuncian que lo que, en retórica tradicional, se llamaría un simple procedimiento de aliteración, representa en Neruda mucho más que eso, una apropiación muy especial que establece su poesía en el campo de las sonoridades.

En segundo lugar, podría pensarse que la atribución de blancura al pueblo natal y a la infancia reproduce, sin enriquecerlo, el uso convencional. Es claro que inicialmente la visión se sitúa en el plano de un

¹ "Sensación autobiográfica" (julio de 1920). Pertenece al "Cuaderno Neftalí Reyes". En: H. Loyola: *Ser y morir en Pablo Neruda*. (Editorial Santiago, 1967), p. 17.

saber poético ya cristalizado. No hay experiencia ni descubrimiento, sino préstamo. Sin embargo, existe, como doble factor de vitalización, la tradición dariana y modernista de la blancura del alma, por una parte y, por otra, la inquietud interior contenida en la misma cualidad. Sólo el futuro tratamiento poético de esta nota distintiva de la primera niñez podrá mostrar su potencialidad específica. Veremos efectivamente cómo, a través de las vicisitudes de lo blanco y mediante las transfiguraciones del color, el poeta despliega ante nuestros ojos una experiencia coherente de su propia infancia.²

En "Pantheos" —el poema más antiguo de entre los incluidos en *Crepusculario*— el sujeto adolescente se autodescribe:

Oh, pedazo, pedazo de miseria, ¿en qué vida
tienes tus *manos albas* y tu *cabeza triste*?

La figura del poeta resulta aquí un híbrido temporal que aúna dos fases contrapuestas de la vida, la infancia blanca y la experiencia otoñal. No nos interesa por el momento la significación que eso tiene para la construcción de la imagen adolescente, esa elasticidad inmortal frente al tiempo que el joven parece poseer. En relación con la infancia, estas *manos albas* aparecen como una encarnación suya, un apéndice corporal que contiene casi el valor de un vestigio. De ahí que sea adecuada la correlación de sentido que se establece en el segundo cuarteto de "Pantheos".

Sin saber qué *pan blanco* te nutrió, ni qué *duna*
te envolvió con su arena, te fundió en su calor

La blancura es una substancia imperiosa que se manifiesta tanto en la corporalidad del poeta como en la materia nutricia de la niñez. Por otra parte, y en estrecha conexión con esto, asoma de nuevo en este poema la dualidad del soneto anterior, que era allí decisivamente sobrepasada. Pues esta *duna* que envuelve *con su arena* es sin duda una metamorfosis de ese polvo que habitaba en su aldea natal. La escisión ya se ha producido. Y aunque para la estructura poética de la adolescencia los contrarios poéticos se mantienen todavía yuxtapuestos, desde el punto de vista de la infancia la *duna* expresa el principio de tempo-

² Cf. mi trabajo "El tema del alma en Rubén Darío". En: *Diez estudios sobre Rubén Darío*. (Zig-Zag, 1967), pp. 49-71.

ralización. Más precisamente, es ella misma tiempo acumulado —acumulado sobre la cabeza cansada del poeta— que contradice la quieta pureza de lo blanco.

Pero también desde otro respecto son estos versos significativos. En la medida en que se establece entre las manos y el pan una relación de nutrición, pasa la infancia a ser dependiente de una materia exterior. Con este lazo genético pierde desde la partida, la infancia su milagrosa autonomía. No es hija del cielo, sino producto del trigo y, más tarde, de la naturaleza en su plenitud. En cuanto blancura asimilada, blancura que sólo se ha obtenido desde fuera, la de la infancia pasa a recibir en su interior al contrario determinante. Es exterioridad interiorizada. De este modo, la escisión se ha profundizado. Ya no es sólo la contraposición mantenida como exterior (blancura-polvo), sino algo que irrumpe en el seno de la blancura, verdadera autoescisión (pan blanco).

Las consecuencias no se hacen esperar. En un poema que sólo incluyó Neruda en la segunda edición de *Crepusculario* (1926) y que, desde esa fecha, encabeza definitivamente el libro, leemos estos versos que ya poseen un singular movimiento dialéctico:

Oloroso pan prieto
que allá en la infancia blanca entregó su secreto
a toda alma fragante que la quiso escuchar.

El contrario material exterioriza ahora su carácter en su cromatismo: pan *prieto*, y ya no blanco. Es éste el germen soterrado tras la apariencia de la niñez siempre inmaculada. El resultado de esta alianza contradictoria entre la materia y la eternidad se hace entonces presente: es el *alma fragante*, cuya condición traspone y espiritualiza la cualidad bruta del pan: *oloroso*. . . Es decir, observamos aquí, por primera vez abierta y desplegada, la capacidad de Neruda para conducir los contenidos quietos de un conjunto hacia un desarrollo cualitativo. El objeto inicial, con sus atributos, vuela como sobre dos alas, una de las cuales se abate pronto para dar paso a su negación, mientras la otra es recogida y sobrepasada en el resultado. En consecuencia, la mentalidad dialéctica funciona desde ya como transposición en la sintaxis poética de un movimiento objetivo de transformación. Así, la historia del alma que se eleva desde el pan y desde la blancura infantil se articula exactamente con la sucesión de los versos y la interpretación sintética de las cualidades.

La primera imagen de Parral y de la infancia se agrieta, como vemos, en el comienzo de *Crepusculario*, en sus dos primeros poemas: "Esta

iglesia no tiene" y "Pantheos". Tendremos que volver necesariamente a ella, pues estimula en forma conflictiva la experiencia del primer libro de Neruda, que es, en gran medida, desde la perspectiva de la biografía poética de su autor, la tematización adolescente de su propia infancia.

Meses después de la aparición de *Crepusculario*, se publican dos textos prácticamente desconocidos por la crítica y de extrema importancia para nuestro objeto: "Las anclas" y "Figuras de la noche silenciosa".³ Transcribimos íntegro el primero:

Desde la eternidad navegantes invisibles vienen llevándome a través de atmósferas extrañas, surcando mares desconocidos. El espacio profundo ha cobijado mis viajes que nunca acaban. Mi quilla ha roto la masa movible de icebergs relumbrantes que intentaban cubrir las rutas con sus cuerpos polvorosos. Después navegué por mares de bruma que extendían sus nieblas entre otros astros más claros que la tierra. Después por mares blancos, por mares rojos que tiñeron mi casco con sus colores y sus brumas. A veces cruzamos la atmósfera pura, una atmósfera densa y luminosa que empapó mi velamen y lo hizo fulgente como el sol. Largo tiempo nos deteníamos en países domeñados por el agua o el viento. Y un día siempre inesperado —mis navegantes invisibles levantaban mis anclas y el viento hinchaba mis velas fulgurantes. Y era otra vez el infinito sin caminos, las atmósferas astrales abiertas sobre llanuras inmensamente solitarias.

Llegué a la tierra, me anclaron en un mar, el más verde, bajo un cielo azul que yo no conocía. Acostumbradas al beso verde de las olas, mis anclas descansan sobre la arena de oro del fondo del mar, jugando con la flora torcida de su hondura, sosteniendo las blancas sirenas que en días largos vienen a cabalgar en ellas.

Mis altos y derechos mástiles son amigos del sol y de la luna y del aire aromoso que los penetra. Pájaros que nunca han visto se detienen en ellos y después en un vuelo de flechas rayan el cielo alejándose para siempre. Yo he empezado a amar este cielo, este mar... He empezado a amar estos hombres...

Pero un día, el más inesperado, llegarán mis navegantes invisibles. Levarán mis anclas arborecidas en las algas del agua profunda, llenarán de viento mis velas fulgurantes... Y serán otra

³ *Zig-Zag*, 4 de agosto y 20 de octubre de 1923.

vez el infinito sin caminos, los mares rojos y blancos que se extienden entre otros astros eternamente solitarios. . .

Pueden subrayarse las que son las articulaciones más nítidas de esta prosa. Los tres movimientos en que sucede van introducidos por fórmulas que indican los diversos planos y fases recorridos: *desde la eternidad, llegué a la tierra, pero un día. . .* Y veremos que, en su desenlace, estas tres etapas resultan perfectamente sintetizadas.

Por supuesto, el sentido de esta irisada manifestación adolescente no se agota cuando se la considera como testimonio de la infancia, como su conciencia retrospectiva. Aunque hay mucho de confesión poética en este documento, él toca regiones que se sitúan más allá de nuestro actual objeto. Precisamente uno de sus rasgos más ostensibles es ése su carácter de vaguedad, de indeterminación, esa evanescencia tan marcada que presenta. Hay en él una vibración que registra contenidos heterogéneos de realidad, una resistencia a cualquier delineamiento de fronteras temáticas. Por eso su textura se afina hasta hacerse velo de una subjetividad que busca su propia comprensión. Todo esto otorga aún mayor alcance a la firme legalidad imaginaria que preside la construcción de esta prosa nerudiana. De hecho, una vaguedad lírica cierta supone siempre una integrada coherencia imaginativa. Extrapolando al orden de la poesía el conocido aserto kantiano, podría estipularse que la vaguedad sin coherencia es necesariamente ciega, mientras, por el contrario, una coherencia totalmente determinada es algo vacío de substancia lírica.

En el primer movimiento del texto —eternidad en curso— vislumbramos un viaje entre zonas irreales. El poeta lo anuncia: se trata de atmósferas *extrañas*, de mares *desconocidos*. Todo participa entonces de una esencial extrañeza. Los ámbitos distintos que se atraviesan en el viaje: témpanos, bruma, mares, atmósfera luminosa, configuran un paisaje vagoroso, flotante, en que se va pasando con suaves transiciones a través de un medio homogéneo, constitutivamente inmaterial. No hay, entonces, experiencia en sentido propio, pues todas son figuras de una misma identidad no desplegada, sin decurso temporal. La acentuación de los adverbios (*después a veces. . .*) enfatiza justamente esa pseudo-temporalidad que vertebra el texto, creando un espejismo de sucesión, en igual sentido en que aparecen intermitentemente las partes de la misma embarcación: quilla, casco, velamen, anclas.⁴

⁴ Reténgase, además, la imagen de los témpanos *relumbrantes y polvorosos* a la vez. La bella contradicción no hace sino renovar la dialéctica original de la infancia que ya esquematizamos.

De gran proyección es el cierre de este primer movimiento: *Y era otra vez el infinito sin caminos, las atmósferas astrales abiertas sobre llanuras inmensamente solitarias*. En el tránsito de la eternidad a la tierra, nos encontramos con este potente umbral cosmogónico, en que el poeta contempla desde lo alto el paisaje primordial de una tierra desolada. En ella ancla, guiado por una intensa nostalgia de reposo. Y es quizá su antagónica naturaleza subjetiva —su individualidad angélica y el anhelo de renunciar a la ingravidez— lo que señala más claramente que el poeta nos comunica la experiencia de su intimidad infantil (y también adolescente, desde luego).

El asombro, el deslumbramiento todavía extravertido es la primera sensación que invade al poeta ante los colores verosímiles del mar y del cielo. Se trata de un espacio que no le es familiar, que él contempla en calidad de visitante fugaz, de testigo extranjero. Y como se trata al mismo tiempo de una tierra contemplada *sub specie aeternitatis*, se duplica en ella el valor de lo luminoso antes descubierto: *la arena de oro del fondo del mar*. Es decir, la luz es un dato absoluto en este paisaje, pues él sin defecto es totalidad áurea, desde su ápice solar hasta el fondo marino. Con esto advertimos que una contradicción se bosqueja en esta prosa, la contradicción de la unidad y de la no-unidad. Porque si ahora advertimos que el medio luminoso unifica el todo, ya antes, al fin de la primera fase, señalábamos la escisión que se insinuaba entre los dos planos cósmicos, el superior de las *atmósferas astrales* y el inferior de las *llanuras inmensamente solitarias*. En otras palabras, la hendidura abismática que allí se abría resulta ahora transitada por la luz, es ahora la plenitud del fulgor. Y como lo esencial que el texto muestra es la separación y lo inestable, el viaje perpetuo a pesar de que la meta ansiada sean las anclas, en el tercer breve movimiento observamos un nuevo rompimiento de la unidad: "Y serán otra vez el infinito sin caminos, los mares rojos y blancos que se extienden entre otros astros eternamente solitarios..." Como es a primera vista perceptible, no son ahora las llanuras terrestres las solitarias. La soledad y el despoblamiento pertenecen actualmente a la esfera de los astros, se instalan en el círculo de la eternidad. El paso por la tierra, aunque huidizo, no ha sido, sin embargo, completamente inútil. Su fecundidad es destructiva: ha contribuido a deshacer parcialmente el mito subjetivo de la eternidad. Esta, esfera plena hasta el momento, comienza a segregarse su íntimo vacío. En cambio, las anclas empiezan a echar raíces. *Levarán mis anclas arborescidas*. Con esto, el ancla se manifiesta como imagen precursora de la raíz, como su figura idealista.

Nota dominante de este poema en prosa es su rica matización, su aspecto de juego iridiscente. Estamos ante una gama móvil, que aspira no a establecer un cromatismo atomizado en entidades irreductibles, sino que introduce armónicos del color, continuidad y grados, hasta llegar a la fuente original del fenómeno, el foco solar y la luz. La prosa está orientada por este tropismo hacia el punto natal del color. Pero, por supuesto, en la medida en que este despliegue está iluminando un paisaje irreal, él mismo resulta la materia de la irrealidad. La herencia de la niñez entonces, en estas líneas, en una irrealidad materializada. La luz y su espectro aparecen como los vestigios flotantes de la desintegración de la blancura infantil, entrevistados por una subjetividad adolescente que se sitúa más acá del esplendor destituido de la infancia y antes de un arraigo efectivo en la vida.

Si fuera posible filiar esta página en el desarrollo de la lírica chilena, sería fácil pensar en Vicente Huidobro y en Pedro Prado como en sus antecedentes de mayor afinidad. El poema en prosa había sido cultivado por Prado desde 1912 con singular fortuna. *La casa abandonada*, libro de ese año, lleva por subtítulo *Parábolas y pequeños ensayos*. Justamente, tanto en esta obra como en *Los pájaros errantes*, el poema en prosa mostraba en Prado una fuerte tendencia alegórica, que lo convertía en meditación acerca de la subjetividad creadora. Esto, unido al motivo del viaje y del vuelo —que en el texto de Neruda se transforma en el navegar de la embarcación poética— crean en la poesía chilena de la segunda década del siglo una extensa corriente de reflexión sobre la esencia de lo lírico.⁵ *Las anclas* participa todavía de esta orientación, aunque con marcadas y visibles diferencias de elaboración, desde luego. Al perfil y nitidez de los poemas de Prado se oponen aquí una cierta aglutinación de elementos, un dinamismo imaginativo más absorbente y substancioso.

En cuanto a la relación con Huidobro, creemos que es, si no inexistente, muy epidérmica. Hay apenas un uso de materiales comunes, que más bien prueba la distancia específica que separa esta prosa nerudiana de los poemas franceses de Huidobro. Que Neruda conocía muy bien estos poemas, no cabe duda por un fragmento crítico publicado en la revista *Claridad*. Aunque aparecida en junio de 1924, esta "Defensa de Vicente Huidobro" supone un conocimiento de esta poesía que debía datar de algunos años atrás: "Su poesía extrañamente transparente, in-

⁵ Cf. mi artículo "Muerte y canto en Angel Cruchaga. *Las manos juntas*". *Estudios Filológicos*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Austral de Chile. 4, 1968.

geniosamente ingenua. Con esa fuerza del viejo *lied* del Norte, motivo desnudo, de realización sumaria. Creación, creacionismo, estética nueva, todo eso es fórmula, garabatos, ropa usada. Lo único es el poeta y el camino desde él a su poema. Huidobro, qué fresca sensación infantil, de juego atrevido, mezcla del extático *bay-kay* con el crepitante traqueteo de Occidente".⁶ Como se ve, en lo fundamental esta *Defensa* quiere librar la poesía de Huidobro contra las amenazas que vienen del propio poeta, de su afán teorizador y de su fárrago de manifiestos, que oscurecía y borraba tantas veces la gracia evidente de su obra. Al mismo tiempo, es necesario valorar el seguro sentido que muestra el joven poeta para aquilatar una peculiaridad poética, en este caso lo específicamente huidobriano. Hay un ojo certero en este poeta incipiente que sabe ya discernir con desenfado. Si bien rechaza paradójicamente esa presunta *estética nueva* como *ropa usada*, también capta la esencia contradictoria de la poesía de Huidobro mediante una fórmula admirable: *mezcla del extático bay-kay con el crepitante traqueteo de Occidente*. Con rigor intuitivo coge aquí Neruda la impresión más verídica que suscita toda la gran poesía de Vicente Huidobro anterior a *Altazor* (1931): esa especie de inmóvil materia de sus poemas, su apariencia *ártica*, en fecunda tensión con su aspecto cosmopolita, poblado de figuras veloces y futuristas.

En el mismo número de *Claridad* en que Neruda escribe estas líneas definitorias, se publican algunos poemas de *Automne Régulier*, libro que sólo aparecerá en 1925. Este hecho nos indica el cuadro de la poesía huidobriana que Neruda debía conocer en ese entonces. Comprende probablemente, además de las obras pre-creacionistas, todos los renovadores libros que van desde *El espejo de agua* (1916) hasta los poemas más recientes de Huidobro, los últimos conocidos en Chile. Ahora bien, el sentido de la cosmicidad que presenta, por ejemplo, esta fase poética huidobriana es de signo totalmente contrapuesto al que Neruda exhibe en "Las anclas". El constante juego entre lo cósmico y lo doméstico, tan agudamente advertido por Eduardo Anguita, está en los antípodas de la actitud nerudiana que, aunque ahora se mueve en zonas de irrealidad, contiene ya una vivacidad orgánica, algo así como una anticipación de su asombrosa conciencia posterior de la fertilidad vegetal.

Por encima de estos contactos con la obra de algunos chilenos, la prosa poética de Neruda se vincula de un modo mucho más substancial

⁶ *Claridad*, núm. 122, junio de 1924.

con las grandes figuras del simbolismo francés. La influencia de su profesor Eduardo Torrealba, la lectura sostenida de la antología de Enrique Díez-Cañedo (editada por primera vez en 1913), iniciaron tempranamente al poeta en los secretos de la lírica moderna. Y en ella ve a Baudelaire, tal vez, como al artífice supremo. En su artículo "Figuras en la noche silenciosa", al que pronto nos referiremos, manifiesta conocer con hondura su obra poética y sus escritos autobiográficos. En los *Cuadernos Nefthalí Reyes* se incluyen, traducidos, tres poemas de "Las flores del mal", con lo cual se favorece a su autor por sobre todos los demás poetas de quienes se consignan allí versos.⁷ De algún modo, entonces, es lícito conectar "Las anclas" con el ideal artístico postulado por el francés en la dedicatoria de sus *Pequeños poemas en prosa* a Arsène Houssaye: "¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?"⁸

Pero hay algo más, que se suma a esta fuente estética baudelaيرية. La figura en que se corporiza el extraño viaje que describen "Las anclas" es la figura de una embarcación, de un velero. Resurge en ella un duradero tópico del Modernismo hispanoamericano, que persiste, transformado, en la nueva poesía de vanguardia. El *esquife* dariano, en que el nicaragüense simbolizaba su aventura poética, se hace fragmentario y mágico en el primer poema de *El espejo de agua* (1916).⁹ Neruda retoma el tópico en "Las anclas", pero lo sitúa en una sensibilidad de impronta francesa, quizás concretamente de cuño rimbaldiano. Anna Balakian, en sus *Orígenes literarios del surrealismo*, señala la mutación que experimenta el símbolo del viaje en la moderna poesía francesa, desde Baudelaire en adelante. Escribe: "El disgusto inicial por el viaje tradicional había sido evidenciando en el 'Voyage' de Baudelaire, que desdeñaba para siempre el relato trivial de los *parcoureurs du monde* y su glorificación de la realidad exterior. En vez del viaje común, él había imaginado uno nuevo: *Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile*. Como vemos, Rimbaud y Mallarmé atacaban los atributos finitos del

⁷ H. Loyola, *op. cit.*, p. 243.

⁸ Traducción de E. Díez-Cañedo. (Buenos Aires. Colección Austral, 1948). p. 11.

⁹ Sobre Darío, cf. mi trabajo "Rubén Darío... *huérfano esquife, árbol insignie, oscuro nido...*". En: *Darío*, Departamento de Extensión Universitaria, Universidad de Chile, 1968, pp. 42-66.

movimiento. El viaje para Rimbaud había significado un barquito infantil flotando casi inmóvil en una laguna estancada".¹⁰ Aunque las consecuencias que de ésta y de otras constataciones deduce la investigadora sean discutibles —la noción de *misticismo de la materia* es en sí misma problemática e incluso aberrante— el pasaje nos importa porque coincide con el carácter esencial del viaje nerudiano de "Las anclas", al par que confirma el núcleo infantil del testimonio.

El otro texto mencionado, casi contemporáneo, es "Figuras de la noche silenciosa", que lleva por subtítulo "La infancia de los poetas". En él se refiere Neruda al sentimiento que algunos poetas y escritores han expresado acerca de su niñez. Las figuras que desfilan son las de Giovanni Papini, Baudelaire, Octavio Mirbeau, Valdelomar y Romeo Murga, en un movimiento centrípeto que comienza en Europa, llega a América del Sur y finaliza muy cerca de la individualidad del propio poeta. Del primero de ellos dice: "De suerte que al niño lo amamantó la soledad de su campiña toscana y hasta el fin de su vida sella su corazón aquella infancia sola y desesperada, invadida de *oscuros* ensueños, *manchada de tinta* y de dolores". El sentimiento constante que descubre en la infancia de los poetas es la soledad. Pero esta conciencia del desamparo está captada aquí de peculiar manera, insistiendo sobre todo en aspectos que adhieren en la oposición a toda blancura. Y es éste precisamente el rasgo que siempre retorna en la descripción de la soledad infantil. "Es el *mosaico negro* que reaparece a cada mirada, la *solitude* exasperante, la raíz húmeda que, enterrada en la infancia, sobrelleva y sostiene el hastío imperial del dandy Charles". Y de su compañero Murga escribe, luego de citar algunos versos: "Es aún la soledad, la *solitude*, *mariposa* oscura que se posa en la frente de esos recién nacidos y los hace jugar toda la vida entre sus dos alas". ¿Qué ha producido tan decisivo vuelco en la consideración de la infancia? Porque vemos claramente que las fuerzas de la soledad son las fuerzas de lo anti-blanco, aquéllas que hacen de la blancura de toda infancia una infancia negra —ennegrecida por la *tinta*, los *oscuros* designios y un *húmedo* desamparo. De hecho, lo que ha cambiado esencialmente es el ángulo temporal de la visión. En los poemas inmediatamente procedentes de *Crepusculario*, la infancia era una reliquia atesorada por el adolescente, una zona pretérita conservada apenas como débil fulgor. Incluso cuando se adelantaban algunos resquicios de sombra, surgían más bien para exaltar la blancura predominante:

¹⁰ Trad. del inglés de Charles y Olga Burlacov. Zig-Zag, 1957, p. 152.

Penetra tu mirada en los rincones,
y si así lo deseas yo te doy mi alma entera,
con sus blancas avenidas y sus canciones.

Los *rincones* no son aquí repliegues sombríos, sino serviciales realizadores de la siempre aristocrática blancura. Por eso hay algo femenino en esta concepción poética de la infancia; se trata de algo así como la mitad materna de toda niñez.

Dadas las circunstancias biográficas de su infancia, es comprensible que, en Neruda, esta visión no haya tenido larga duración. Desterrado en su mismo nacimiento de *ese país quieto y adormecido de donde brotamos*, el poeta transformará el abandono en oquedad dolorosamente creadora. Por eso los materiales de la negrura son los materiales y los símbolos de la poesía: la tinta de Papini, el mosaico tenebroso de Baudelaire, la mariposa oscura sobre el rostro de su amigo. Se ve el cambio: no estamos ya ante una niñez retrospectiva y complacientemente mirada desde la adolescencia, sino ante una infancia que progresa, manchándose, hacia la poesía.

La variación del enfoque implica también una reducción en la perspectiva. En efecto, no interesa ya la infancia en general, sino únicamente la infancia poética. Que el cambio no es desdeñable, puede comprobarse fácilmente teniendo en cuenta la nueva temporalidad que instaura, pues convierte la esencia póstuma que era la infancia en incubación de futuro.

Este proceso imaginativo, tan tempranamente observable en la obra nerudiana, manifiesta y despliega la interna contradictoriedad de esa blancura infantil, simple sólo en apariencia. Blancura absoluta en el soneto de los *Cuadernos*, blancura condicionada en "Pantheos", blancura determinada por su contrario en "Esta iglesia no tiene", ella se niega íntegramente en "Figuras de la noche silenciosa". De substancia que era se ha convertido en negación pura. Su eternidad pre-temporal se ha vaciado de contenido y se revela inversamente, y ya en definitiva, como un espejismo póstumo. La infancia se hace, entonces, noche precoz del poeta, silencio envolvente. De este modo, Neruda puede cerrar su meditación hablando en secreto de sí mismo: "A través de los campos; junto a las ventanas donde cantan y sollozan *las lluvias australes*; abandonados en la seca campiña florentina; olvidados en la Bretaña acre: en el Perú soñoliento, *en Chile*. En todas partes el niño entristecido que no habla, el hombre que ha de decirnos más tarde con la mano en la frente, recordando: *non, io vi ripeto, non ho avuto fanciullezza...*"

Cuando Neruda publica esta página, está a casi dos años solamente de la aparición de su primer poema residenciario, "Galope muerto".¹¹ El poeta va a cruzar con increíble celeridad la distancia que va desde la sensibilidad de *Crepusculario* hasta su gran testimonio de *Residencia en la tierra*. El texto de 1923 representa, en relación con él, una conciencia de la infancia que será invisible en la obra misma, a causa de la ingente naturaleza y del trasfondo social que constituirán su panorama dominante. Especialmente en el fragmento que se refiere a Baudelaire, hay frases y pasajes altamente proféticos: "Es una palabra en Baudelaire que torna y retorna de continuo: la soledad. Lo acompaña esa viajera alucinada y es la quimera que le picotea la espalda". Y antes ya citábamos esa imagen de la soledad en que ésta aparecía como "la raíz húmeda que, enterrada en la infancia, sobrelleva y sostiene..." No sólo crea aquí Neruda una especie de retrato casi-prometeico de Baudelaire y de todo poeta —Prometeo de la ciudad moderna y del ensueño, no ya encadenado, pero acosado por su propia soledad; no sólo prepara el terreno para la expansión de esa demencial *flor de la soledad* que impregnará de un perfume siniestro el aire de *Residencia de la tierra*, sino también desarrolla la idea latente en "Las anclas", de la infancia como raíz, como humus de arraigo para el crecimiento de la existencia poética.

Un texto posterior muy divulgado es "Infancia y poesía" (1954). En él el poeta nos informa principalmente sobre aspectos de su infancia temuquense. Así, en apariencia, esas páginas sólo contienen un conjunto de recuerdos infantiles que, o se relacionan con el nacimiento de la poesía, o conllevan un particular valor poético. El poeta parece haber practicado entonces una selección de sus experiencias infantiles para mostrar únicamente aquéllas que poseían una significación poética presente o futura. En seguida, las ha narrado, organizado en un decurso anecdótico que despliega ante los oyentes el tesoro de los recuerdos.¹²

Es innegable que esa base selectiva y este ordenamiento narrativo existen. Representan la necesaria armazón del texto. Sin embargo, no deben impedirnos observar otros medios de organización, más significativos, de ese importante testimonio nerudiano. Neruda lo escribe y lo lee a los cincuenta años de edad. Está, pues, en la plenitud de su ma-

¹¹ Se publica por primera vez en el mes de julio de 1925 en la revista *Claridad*. V. Margarita Aguirre: *Genio y figura de Pablo Neruda*. Eudeba, 2ª ed., 1967, p. 8.

¹² Es una conferencia leída en la Universidad de Chile. De este modo, los poderes oficiales de la nación desagradiaban al poeta de la persecución a que lo había sometido el gobierno anterior.

durez vital y poética. Hace escasos años ha terminado el *Canto general*, una de las obras más grandiosas de la cultura hispanoamericana, en la que concentra su visión de poeta y de militante. A él se refiere sobre todo Jaime Giordano cuando ve en Neruda "la más alta profundización poética de la visión cosmogónica del materialismo dialéctico."¹³ Un nuevo sentido de la historia ha aparecido en su poesía, que le permite encarar en forma más extensa y decisiva su primera edad. Es en este momento cuando se interesa en hablar de su infancia. Volcará íntegra, por lo tanto, a la intelección de ella, su experiencia humana y su experiencia como creador.

Ya el título de la conferencia es sugestivo. "Infancia y poesía" recuerda el gotheano *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y verdad), que ponía en el centro de la autobiografía del artista la verdad de la fantasía. En la infancia nerudiana vista desde la madurez subyace también esa perspectiva. Pues en su visión de ella están estrechamente unidos la autenticidad evocativa y el moldeamiento creador de lo evocado. De ahí que esta poesía de la infancia sea, en el fondo, la actualización de la infancia de esa misma poesía.

La lectura más superficial del texto deja ver su construcción por correspondencias, un juego de afinidades que crea una textura secreta, más allá del dibujo lineal de las anécdotas. Hay resonancias, ecos, hay transfiguraciones. Todo ello nos permite ver la gracia natural con que el poeta busca *encantar* su propia infancia y darnos una imagen encantada de ella. Un ejemplo magnífico es la ilusión volátil que forja con un loro verde nacido y perdido en el espacio fantástico de estas páginas. Primeramente, es una simple imagen coloreada de papel: "Había en mi casa también un baúl con objetos fascinantes. En el fondo relucía un maravilloso loro de calendario. Un día que mi madre revolvió aquella arca sagrada yo me caí de cabeza adentro para alcanzar el loro".¹⁴ Pero un poco después es un sombrero, un cuerpo palpable, el sombrero de hule verde de su padre que el niño exhibe ante sus compañeros de curso. Finalmente, como cumplimiento de su destino fantástico, el sombrero vuela y se pierde para siempre: "Esta vez llovía implacablemente y nada más formidable que el sombrero de hule verde que parecía un loro. Apenas llegué al galpón en que corrían como locos trescientos forajidos, mi sombrero voló como un loro. Yo lo perseguía y cuando

¹³ Ver "Introducción al *Canto General*", en: *Mapocho*, 3, 1964, p. 226.

¹⁴ *Obras completas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, p. 11.

ya lo iba a alcanzar volaba de nuevo entre los aullidos más ensordecedores que escuché jamás... Nunca lo volví a ver".¹⁵

Si se compara esta prosa con esa de 1923 que hemos transcrito, "Las anclas", se aquilatará la distancia recorrida por el poeta. Sólo en aspectos formales de organización se hace ya comprensible ese avance. Han desaparecido las articulaciones nítidas de las frases y la contraposición algo rígida entre esa nitidez y la tendencia aglutinante de los segmentos menores. Hay ahora un desarrollo vívido, plenamente libre, exento de toda arista. Baste mirar los puntos de intersección en que finaliza un párrafo y comienza otro, momentos claves en el trabajo de la prosa poética. En ellos se juntan, como resulta claro para todo aquél que tenga trato artesanal con la construcción prosística, todas las dificultades de realización: los problemas de la entonación y del ritmo, la necesidad de fluidez y de transiciones, el torneamiento general del movimiento de lenguaje, el dominio de los nexos lógicos, etc. El párrafo tercero de "Infancia y poesía", que comentaremos muy pronto desde otro respecto, concluye con el recuerdo de los antepasados muertos en tierras de Parral. Y el que sigue inmediatamente, comienza: "Mi padre murió en Temuco, porque era hombre de otros climas. Allí está enterrado en uno de los cementerios más lluviosos del mundo". Es decir, el traspaso geográfico se logra haciendo habitar la muerte en esa mínima intersección, muerte, eso sí, de gran vitalidad póstuma, ya que permite la rememoración de las actividades del padre, de su existencia entera como trabajador.

No es éste un momento aislado ni casual en estas páginas. Un poco más adelante el poeta recordará la figura del palanquero Monge, que buscaba para él, cuando niño, los tesoros naturales de la selva. El párrafo termina precisamente con su muerte: "Tampoco he olvidado a aquel amigo... Mi padre me contó su muerte. Cayó del tren y rodó por un precipicio. Se detuvo el convoy, pero, me decía mi padre, sólo era un saco de huesos. Lloré una semana".

También el episodio del cisne moribundo imita este modo de conclusión. Las formas de la muerte son muchas en estas páginas infantiles. Puede ser —ya lo vimos— ese sombrero verde de su padre que se pierde definitivamente. Es lo irrecuperable: *Nunca lo volví a ver*. O la muerte de las casas en la conmoción violenta del incendio: "Tal vez el recuerdo más remoto de mi propia persona es verme sentado sobre unas mantas

¹⁵ *Ibíd.*, p. 12.

frente a nuestra casa que ardía por segunda o tercera vez". Y el párrafo que sigue se inicia con la esperanza segura de una nueva casa: *Pero los aserraderos cantaban*. O, en suma, es también la muerte como lugar absoluto. Un párrafo entero se remata así, maravillosamente: *Los cementerios eran frescos*.

Resulta claro, a la luz de estos pasajes, que la mayoría de los párrafos son anécdotas o episodios que se cierran con valor de desenlace, desenlace que, al encadenar las renovaciones, manifiesta su contenido de perduración. El palanquero Monge, llorado por el niño, reaparecerá en el rostro de Gabriela Mistral.

Desde la partida, Neruda presenta sus recuerdos como reproduciendo el más concreto desarrollo dialéctico, desde los fondos acuáticos de la vida hasta el ápice de la hominización social: "Tengo que empezar así esta historia de aguas, plantas, bosques, pájaros, pueblos, porque es eso la poesía, por lo menos mi poesía". Estos momentos dialécticos materiales jalonarán el texto, de modo explícito o secreto, confiriéndole una unidad fundamental. Habrá, entonces, el momento de las aguas, el de los bosques, y así sucesivamente.

A Parral se lo sitúa en un tiempo biográfico y en un espacio concretos: es la tierra de los antepasados y es, al mismo tiempo, *el centro de Chile*. De él nos trae dos determinaciones principales, que serán constantes en su recuerdo: el vino y el polvo —viejas señales familiares en el rostro provinciano y paupérrimo del pueblo. De sus antecesores escribe: "Siempre produjeron vino, un vino intenso y ácido, vino pipeño, sin refinar. Se empobrecieron poco a poco, salieron de la tierra, emigraron, volviendo para morir a las tierras polvorientas del centro de Chile". La presión sabia del lenguaje exprime tres veces el mismo líquido y diseña el ciclo cierto de la vida y de la muerte en el doble sonido de la palabra *tierra*. Surge así una impresión uniforme y homogénea, una continuidad de viñas bajo el polvo, de viñas enterradas, en que ambos elementos intercambian sus valores. Habrá desde ahora en adelante un territorio preciso desde donde brota el vino, y eso hace que, literalmente, la eternidad haya fermentado, se haya convertido en fuente efectiva de vida. En este desarrollo en profundidad de la familia, que hace de los muertos vínculos fecundos con la naturaleza, coadyuva sin duda el efecto prodigioso de la palabra Parral.¹⁶ El poeta recorre en su

¹⁶ Esta línea poética, que da dimensiones insospechables al mundo familiar, será continuada por Efraín Barquero. Cf. mi breve artículo "La poesía de Efraín Barquero", en: *Poesía chilena* (1960-1965). Ediciones Trilce, 1966.

imaginación el camino que principia en el nombre y se detiene en el crecimiento de la vida, en la presencia abundante de las parras. Su camino es inverso al de los fundadores.

Con esto el poeta, a través de esta imagen tardía y condicionada por nuevas fases de su desarrollo lírico y personal, conquista una visión más plena de su lugar de nacimiento. Parral ha llegado a ser un espacio social y una geografía palpable. La impasible blancura del pueblo adolescente ha dejado paso ahora a su verdad natural y humana, casi inseparables en nuestros países: la humilde tierra del trabajo que es, por eso mismo, la tierra de la muerte y de la vida. La aldea blanca y lejana de antaño, con toda la irrealidad de lo no conocido, desapareció para dar cabida a un Parral cercano y real, fundado ahora y edificado en su presencia polvorienta.

No debe sorprender entonces lo que Neruda resalta como último vestigio de su primera niñez. Como desde el fondo auroral de su infancia, el poeta nos cuenta el conmovedor regalo recibido de la mano anónima de un niño, allá, en el patio de su casa: "Era la mano pequeñita de un niño de mi misma edad. Cuando acudí no estaba la mano porque en lugar de ella había una maravillosa oveja blanca. Era una oveja de lana desteñida. Las ruedas se habían escapado. Todo esto la hacía más verdadera. Nunca había visto yo una oveja tan linda. Miré por el agujero, pero el niño había desaparecido. (...) Nunca más vi la mano ni el niño. Nunca tampoco he vuelto a ver una ovejita como aquélla. La perdí en un incendio. Y aún ahora en este 1954, muy cerca de los cincuenta años, cuando paso por una juguetería, miro muy furtivamente a las ventanas. Pero es inútil. Nunca más se hizo una oveja como aquélla".

Hé aquí que en este misterioso retroceso en pos de la infancia, el más pleno intentado por el poeta, resurge lo blanco. No es ya, sin embargo, la blancura universal de otro tiempo. Concretado, materializado en un minúsculo juguete, lo blanco se ha hecho singular. Junto a él, las manos de la niñez, de la más temprana niñez, reiteran su albura esencial. Estamos, pues, ante presencias conocidas. Y es que en las extremidades de "Infancia y Poesía", pese a estar estas páginas referidas principalmente a Temuco, se renueva la conciencia de Parral, primigenio e inaccesible. El círculo de sus días temuquenses contiene otro círculo, más secreto y primordial, cuyo centro está constituido, como siempre, por la coexistencia de dos notas, el polvo y la blancura. Pero su sentido ha cambiado. Lo hemos visto: ya no existe la duna irreal de otro tiempo ni el polvo es tampoco esa excrecencia totalmente heterogénea al brillo del

reino infantil. Es pura sustancia terrestre, que atesora en su interior al vino, el producto ejemplar de la sociabilidad chilena. Lo mismo el juguete, aunque blanco, es algo imperfecto: *maravilloso*, sí, pero *deseñado* y hasta deteriorado. Con ella se alcanza la verdad de esa infancia blanca que, luego de pasar por todas las transfiguraciones del color, manifiesta su sencilla y contradictoria esencia: ser simultáneamente plena e incompleta, pura y sucia a la vez.

Más que en ningún otro, en este episodio es posible observar la modulación imaginaria que el poeta ejecuta sobre la experiencia. La situación entera vibra con una increíble franja de sugerencias. Es una escena inaugural, poéticamente preparada. Ha sido ensayada varias veces en el mismo texto, con la misma ambientación de patios y de cercos, con el mismo decorado del fondo de las casas. La blancura de la lana del juguete ha sido precedida, anunciada casi, por la *felpa blanca* de los almendros. Y es todavía más relevante que el instante del despojo consista precisamente en un incendio, en que el poeta ha reconocido uno de sus recuerdos más originarios. La blancura retrocede nuevamente, por lo tanto, pero ahora singularizada y concretísima, a su estado anterior a toda experiencia de la realidad. Y es que

el niño había desaparecido.

Octubre de 1968.

JAIME CONCHA

Universidad de Concepción, Chile