Poética de la Penumbra en la Poesía más Reciente de P. Neruda

Hasta *Estravagario* Neruda se reconoce como el poeta de la claridad, entregado a la "luz de la vida", a las alegrías de todos, a "las luchas de cada día". En el poema que separa, en *Tercera residencia*, "Las furias y las penas" de *España en el corazón*, escribe: "...un salvaje/ cereal ha llegado/ a mi devorada noche/ para que junte mis pasos de lobo/ a los pasos del hombre".¹ Desde entonces su poesía enredada en "palomas de luto", "otoños negros", "trenes de cieno" y "grandes cenizas" se abre a una claridad que en *Odas elementales* se define como "mi obligación de luz": "ir y venir por las calles,/ las casas y los hombres/ destruyendo/ la oscuridad. Yo debo/ repartirme/ hasta que todo sea día,/ hasta que todo sea claridad/ y alegría en la tierra" (p. 968). El lobo cede al hombre, la noche, al día, la oscuridad, a la claridad, las furias y las penas, a la alegría. Mucho de la poesía de Neruda posterior a "Las furias y las penas" emerge y se nutre de ese tránsito que en 1951 Amado Alonso describía como "su conversión poética".² En poemas como "Reunión bajo las nuevas banderas", "Explico algunas cosas", "Nuevo canto de amor a Stalingrado", "Alturas de Macchu Picchu", "El poeta", "Carta a Miguel Otero Silva", "A Rafael Alberti" y en general a lo largo de toda su obra, Neruda ha explicado el sentido y alcance de esa conversión. En el último de los poemas mencionados, escribe:

Los pinares del Sur, las razas de la uva
dieron a tu diamante cortado sus resinas,

¹ Pablo Neruda, *Obras completas*, Buenos Aires, 1962, pp. 250-251. Los números de página en las citas subsiguientes siguen esta edición. Aquí y más adelante los subrayados son nuestros.

² Amado Alonso, *Estilo y poesía de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1951. Véase cap. VIII, "la conversión poética de P.N.",

y al tocar tan hermosa *claridad*, mucha *sombra*
de la que traje al mundo, se deshizo.

(p. 585)

En la sección "Yo soy" de *Canto general*, reitera

La *sombra* que indagué ya no me pertenece.
Yo tengo la alegría duradera del mástil,
la herencia de los bosques, el viento del camino
y un día decidido bajo la *luz* terrestre.

(p. 668)

En la ciudad muerta de Macchu Picchu, Neruda encuentra la circunstancia apropiada para cantar los abismos de su propia muerte: "... sin lámpara, sin fuego,/ sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,/ rodé muriendo de mi propia muerte" (p. 315). Pero Macchu Picchu es también el "alto arrecife de la aurora humana" y desde esa "rosa de piedra" el poeta proclama el nacimiento de un continente y su propio nacimiento:

Sube a nacer conmigo, hermano.

(p. 323)

En la España de la guerra primero, en las ruinas de Macchu Picchu después, en las minas de Chile más tarde,³ Neruda contrae su compromiso con el hombre y sus luchas, con la claridad y la alegría. "El hombre invisible" es tal vez la mejor exégesis de ese compromiso poético. Neruda abre el poema afirmando el valor de toda poesía, aun de aquélla que se regodea y agota cantando "el tiempo y el agua, el cielo y la manzana, el luto y su metal dorado":

.....
yo adoro toda
la poesía escrita,
todo el rocío,
luna, diamante, gota
de plata sumergida,
que fue mi antiguo hermano,
agregando a la rosa,
.....

(p. 935)

³ Véase "Carta a Miguel Otero Silva" en *Canto general*.

La última alusión es una referencia a su poesía anterior a la conversión que, a pesar de las supuestas "renegaciones y reprobaciones", Neruda continúa reconociendo como materia de "su rosa", como parte inseparable de su mejor poesía. Pero tras esta primera aceptación, la oda toda dibuja un interrogante de reserva hacia "los viejos poetas", hacia "los poetas malditos" que "llevan con gran dificultad la cruz de las *tinieblas*" y que

siempre dicen "yo",
a cada paso
les sucede algo,
es siempre "yo",
por las calles
sólo ellos andan,
o la dulce que aman,
nadie más,
no pasan pescadores,
ni libreros,
no pasan albañiles,
nadie se cae de un andamio,
nadie sufre,
nadie ama,
sólo mi pobre hermano,
el poeta,
a él le pasan
todas las cosas

.....

(p. 935)

El "viejo poeta" se siente "profundísimo y tenebroso", "se enreda y desenreda", está obligado a las tinieblas e inevitablemente "se hace *oscuro*". A este poeta que endiosa su yo y cuya sola presencia puebla toda su poesía, Neruda opone el poeta "invisible" que "no tiene tiempo para sus asuntos", cuyo "yo no tiene importancia" y en cuya poesía "todos pasan y todos dicen algo":

cortan maderas,
suben hilos eléctricos,
amasan hasta tarde en la noche
el pan de cada día,

con una lanza de hierro
 perforan las entrañas
 de la tierra
 y convierten el hierro
 en cerraduras,
 suben al cielo y llevan
 cartas, sollozos, besos,
 en cada puerta
 hay alguien,
 nace alguno,
 o me espera la que amo,

(pp. 937-938)

Al final del poema, Neruda reafirma su compromiso hacia el hombre, su fe en la vida, su fidelidad a la alegría, su amistad con la esperanza, su condición de cronista de "las luchas de cada día". No es una casualidad que este poema sea una suerte de pórtico a los cuatro volúmenes de "odas elementales" publicados entre 1954 y 1959: es el resumen más condensado y la mejor definición de su poética de la claridad. Más tarde, en una conferencia de 1964, Neruda describe su empresa como "una larga historia de este tiempo, de las cosas, de los oficios, de las gentes, de las frutas, de las flores, de la vida, de mi visión, de la lucha, en fin, de todo lo que podía englobar de nuevo en un vasto impulso cíclico mi creación".⁴ Desde entonces su poesía ha cumplido esos compromisos con una lealtad comprobable en cualquiera de sus libros posteriores a la conversión. En *La barcarola* (1967), por ejemplo, se autodefine como "Pablo Neruda, el cronista de todas las cosas"⁵ y en *Fin de mundo* (1969) reitera: "Yo soy el cronista abrumado"⁶ y en otro lugar del mismo libro insiste: "Yo soy el cronista irritado/ que no escucha la serenata/ porque tiene que hacer las cuentas/ del siglo verde y su verdura,/ del siglo nocturno y su sombra,/ del siglo de color de sangre" (pp. 159-160). En la misma conferencia mencionada, Neruda ha aclarado más aún esta noción del poeta como cronista: "El poeta" —dice— "debe ser, parcialmente, el cronista de su época. La crónica no debe ser quinta-esenciada, ni refinada, ni cultivista. Debe ser pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana. Debe tener la huella miserable de los días inútiles

⁴ En *Antología esencial* (selección de Hernán Loyola), Buenos Aires, 1971, "Algunas reflexiones improvisadas", p. 327.

⁵ P. Neruda, *La barcarola*, Buenos Aires, 1967, p. 127.

⁶ P. Neruda, *Fin de mundo*, Buenos Aires, 1969, p. 61.

y las execraciones y lamentaciones del hombre".⁷ Este concepto de poesía como crónica se manifiesta en su obra desde el momento mismo de la conversión: Neruda deja de historiar las búsquedas y agonías de su alma para hacer la crónica poética de su tiempo. El cambio responde, por supuesto, a sus nuevas experiencias vividas, primero, en esa España de la guerra donde Neruda "descubre" el mundo de la historia y lo hace ingresar en su vida. Hasta entonces su poesía había seguido una tradición poética europea cuyo centro es el yo del poeta y cuya materia emerge del extrañamiento de ese yo. A esa tradición alude Neruda en "El hombre invisible" cuando habla del "viejo poeta que se declara maldito", y a esa tradición hace referencia en la "Oda a Rimbaud":

Te torturaron
y quemaron tu alma,
te encerraron
en los muros de Europa
y golpeabas
frenético
las puertas.
Y cuando
ya pudiste
partir
ibas herido,
herido y mudo,
muerto.

(pp. 1241-1242)

Formado en esa tradición de la poesía europea moderna, Neruda nos presenta un Rimbaud no diferente al Neruda de *Residencia*, un Rimbaud ahogado en las telarañas y sombras familiares al poeta chileno. Para Neruda esa tradición europea, frecuentemente aludida en su obra como la poesía de "los viejos poetas", representa la oscuridad, un mundo de tinieblas y sombras, de extravíos y angustias, de cuarto cerrado y soledad.

⁷ *Op. cit.*, p. 326. En la misma conferencia, Neruda explica las dificultades que el poeta de las *Residencias* tuvo que enfrentar hasta encontrar ese estilo de crónica: "Mucho me ha sorprendido" —dice— "la no comprensión de estos simples propósitos (el poeta como cronista de su época) que significaron grandes cambios en mi obra, cambios que mucho me costaron. Comprendo que derivé siempre hacia la expresión más misteriosa y centrífuga de *Residencia en la tierra* o de *Tentativa*, y muy difícil fue para mí llegar al arrastrado prosaísmo de ciertos fragmentos del *Canto general*, que escribí porque sigo pensando que así debieron ser escritos. Porque así escribe el cronista". *Antología esencial*, p. 326.

Hasta *España en el corazón*, su poesía crece estimulada por esa tradición. Un poema como *Tentativa del hombre infinito* (1925) está construido sobre dos motivos centrales de esa tradición que Baudelaire inaugura y que desemboca en el surrealismo,⁸ y en una carta de 1929 a Héctor Eandi, Neruda escribe: "*Residencia en la tierra* es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterios y dolores como los hacían los viejos poetas".⁹ En las *Residencias* Neruda alcanza un modo poético que mejor representa esa tradición, pero vista desde la nueva perspectiva del poeta "convertido" esa poesía reemerge como "un nimbo oscuro": "Los antiguos poetas/ me prestaron anteojos/ y junto a cada cosa/ *un nimbo oscuro*/ puse,/ sobre la flor una corona negra,/ sobre la boca amada/ un triste beso." ("Oda a la alegría", p. 946), y a veces como una noche ausente de visiones proféticas y solamente poblada por una oscuridad de muerte:

La noche
me golpeó la nariz
con esa rama
que yo tomé por una
criatura excelente.
La *oscuridad* es madre
de la muerte
y en ella
el poeta perdido
navegaba
hasta
que una estrella de fósforo
subió o bajó —no supe—
en las tinieblas.

(p. 1169)

En el mismo poema —"Oda a don Diego de la noche"— menciona dos poetas en cuya obra se sostiene esa tradición poética contra la cual Neruda se vuelve en su nueva poesía: "En el infierno,/ como dos lechuzas,/ Baudelaire y Edgar Poe,/ tal vez/ ignorarán mi nombre!" (p. 1169). La poesía de Walt Whitman, en cambio, representa para Neruda esa

⁸ Esos motivos son "el viaje" y "el infinito" cuyo tratamiento en *Tentativa* hemos intentado estudiar en "El surrealismo de *Tentativa del hombre infinito*", *Hispanic Review*, vol. 40, No. 1, Winter, 1972, pp. 31-39.

⁹ Citado por Margarita Aguirre, *Las vidas de P.N.*, Santiago 1967, p. 181.

geografía de la claridad de cuya luz surge el Nuevo Mundo como de un nacimiento:

.....
 tú
 me enseñaste
 a ser americano,
 levantaste
 mis ojos
 a los libros,
 hacia
 el tesoro
 de los cereales:
 ancho,
 en la *claridad*
 de las llanuras,
 me hiciste ver
 el alto
 monte
 tutelar...

.....

(p. 1276)

Su "Oda a Walt Whitman" no es sino una reafirmación de un reconocimiento ya presente en las páginas de *Canto general*: "Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado/ Walt Whitman, y las graves/ raíces de tu rostro/ para cantar estas reconstrucciones!" (p. 540). Whitman ofrece a Neruda una poética más en armonía con sus nuevos deberes de poeta y su "obligación de luz", una poética que abandona los viejos cantos y las antiguas soledades de la poesía para enfrentar el destino irrevelado de América. Una paráfrasis más explícita todavía de esa poética aparece en los comentarios hechos por Neruda en Nueva York a propósito de Whitman:

Poetry in South America is a different matter altogether. You see, there are in our countries rivers which have no names, trees which nobody knows, and birds which nobody has described. . . Our duty, then, as we understand it, is to express what is unheard of. Everything has been painted in Europe, everything has been sung in Europe. But not in America. In that sense, Whitman was a great teacher. Because what is Whitman? He was not only intensely

conscious, but he was open-eyed! He had tremendous eyes to see everything—he taught us to see things. He was our poet”.¹⁰

Whitman significa para Neruda una ruta ya abierta para llegar a esa América no descubierta y una alternativa a la tradición europea. En la misma entrevista, Neruda reconoce el alto valor de esa tradición y su poesía pero, como en la oda “El hombre invisible”, expresa sus reservas:

Mallarmé is a very great French poet. I have sometimes seen photographs of his room—they are full of little beautiful objects... “abanicos”... fans—he used to write beautiful poems on fans. But his rooms were stuffy, all full of curtains, no air. He is a great poet of closed rooms and it seems that many of the new-world poets follow this tradition: they don't open the windows and you not only have to open the windows but come through the windows and live with rivers and animals and beasts. I would say to young poets of my country and of Latin America—perhaps this is our tradition—to discover things, to be in the sea, to be in the mountains, and approach every living thing.¹¹

A la oscuridad enrarecida del cuarto cerrado Neruda opone la luminosa claridad de la llanura y la luz reverberante del océano, a la vieja tradición europea, una nueva poesía de sabor americano que tiene en Whitman su poeta. No se trata de una influencia literaria. Cuando Neruda retorna a Whitman es ya un poeta que ha encontrado su nueva voz. Para Neruda, Whitman representa la realización de una poesía americana que sin prescindir de la tradición europea da expresión a esa realidad auroral del nuevo mundo, de un continente descubierto pero aun innominado.

En “El hombre invisible” escribe Neruda: “Yo quiero/ que todos vivan/ en mi vida/ y canten en mi canto” (p. 938) y esta exhortación a sí mismo ha sido para su poesía algo así como una declaración de principios de su obra posterior a la conversión. Para cumplir tal cometido, la claridad es una condición: “mi obligación es ésta:/ ser transparente”, proclama en la “Oda al hombre sencillo” y a lo largo de su poesía posterior a *España en el corazón* ha formulado una verdadera poética de la claridad. Pero la claridad ha sido siempre la ambición de toda poesía. Cuando la poesía se oscurece es porque, como explica Jean Royère, “siendo como es la historia de un alma busca expresar el misterio

¹⁰ “An interview with Pablo Neruda by Robert Bly” en *Twenty Poems of Pablo Neruda* (tr. by J. Wright and R. Bly), The Sixties Press, 1967, pp. 102-103.

¹¹ *Ibid.*, p. 104.

de esa alma—pero esta oscuridad es luminosa”¹² Es verdad que la nueva índole de la poesía de Neruda ha obligado al poeta a la claridad —un cambio que no ha sido fácil para el autor de *Residencia*—¹³ pero, al mismo tiempo, es evidente que los nuevos temas de su poesía han facilitado esa tarea. Condenar la Falange, hacer la crónica de América, celebrar la alcachofa con temas que, sin duda, ponen a prueba hasta a un poeta de la estatura de Neruda, pero esos temas se salvan de la inevitable ambigüedad que genera toda poesía que intenta comunicar los incommunicables misterios de un alma. ¿Hasta qué punto Neruda ha renunciado a ese segmento de su poesía, hasta qué medida ha puesto una sordina a la intimidad de su propia voz para que en ella se escuchen las voces de todos, hasta dónde ha postergado “sus asuntos” en favor de los asuntos de todos? Son preguntas que Neruda se plantea sin reticencias y a las cuales responde sin ambages en “El hombre invisible”. A mitad del poema, sin embargo, chicotea “una ola” que Neruda conoce demasiado bien pero que contiene y sofoca bajo el peso de sus claros deberes de poeta comprometido:

Es verdad que de pronto
me fatigo
y miro las estrellas,
me tiendo en el pasto, pasa
un insecto color de violín,
pongo el brazo
sobre un pequeño seno
o bajo la cintura
de la dulce que amo,
y miro el terciopelo
duro
de la noche que tiembla
con sus constelaciones congeladas,
entonces
siento subir a mi alma
la ola de los misterios,

.....

(p. 939)

Hasta *Estravagario*, Neruda levanta un muro de contención que retiene esa “ola de misterios”. Para el poeta de las “odas elementales” esos mis-

¹² Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, New York, 1950, p. 111.

¹³ Véase nota 7 del presente trabajo.

terios forman "una noche oscura", un ámbito cerrado cuyo centro es el yo, casi un lujo que se identifica con la oscuridad y, por tanto, prohibido para el poeta de la claridad. En "Oda a la claridad" explica:

Yo soy,
yo soy el día,
soy
la luz.
.....
Hoy no puedo
estar contigo, debo
cumplir mi obligación
de luz:
ir y venir por las calles,
las casas y los hombres
destruyendo *la oscuridad*. Yo debo
repartirme
hasta que todo sea día,
hasta que todo sea claridad
y alegría en la tierra.

(p. 968)

A partir de *Estravagario*, sin embargo, el poeta realizado en la luz cede a los contornos indefinidos de la sombra. En ese libro, los misterios que han golpeado siempre la frente del poeta encuentran una primera puerta donde se los acoge y escucha. Neruda ha atenuado su atención a esos temas generalmente asociados a la "intratable" oscuridad al otorgar a la poesía de *Estravagario* un tono sardónico que domina todo el poemario. Desde el título mismo se advierte un esfuerzo evidente por evitar una ruptura demasiado brusca con su poesía anterior. Como si nos dijera: "el poeta comprometido con la claridad se permite una extravagancia". Medio en broma y medio en serio, Neruda aborda interrogantes y situaciones que ya no pueden plantearse con la prolijidad maniquea del poeta de la claridad. La poesía deja de ser lo que el poeta le pedía que fuera en una de sus odas: "utilitaria y útil,/ como metal o harina,/ dispuesta a ser arado,/ herramienta,/ pan y vino,/ dispuesta, Poesía,/ a luchar cuerpo a cuerpo/ y a caer desangrándote." (p. 1077), para ser simplemente "una alegría sin objeto,/ un caballo sólo en el mar,/ un telar que tejía viento" (p. 1541). Más significativo aún es que el poeta que decía no tener tiempo para sí mismo en el poema que preludia sus odas elementales,

nos advierte ahora: "voy a abrirme y voy a encerrarme/ con mi más péfido enemigo,/ Pablo Neruda" (p. 1462). Y en efecto en este libro Neruda retorna a episodios y momentos de su vida que pueden no ser "utilitarios y útiles" pero que inevitablemente forman parte de su más íntima realidad. En *Estravagario* se viola ese orden responsable de la causalidad y el compromiso, para alcanzar un orden menos ideal y edificante pero inaplazablemente más humano:

Sin duda todo está muy bien
y todo está muy mal, sin duda.

.....

Yo soy profesor de la vida
vago estudiante de la muerte
y si lo que sé no les sirve
no he dicho nada, sino todo.

(p. 1461)

El poeta que reclamaba de todas las cosas la claridad de la alegría, nos dice ahora: "No hay espacio más ancho que el dolor,/ no hay universo como aquel que sangra" (p. 1461). Los itinerarios de los cuales está hecha la vida no forman una secuencia recta y transparente de lógicas decisiones sino una cadena de inexplicables paradojas: "Para qué me casé en Batavia?", "Qué anduve buscando en Toledo", "Por qué viví en Rangoon de Birmania",

Por qué, por qué tantos caminos,
tantas ciudades hostiles?
Qué saqué de tantos mercados?
Cuál es la flor que yo buscaba?
Por qué me moví de mi silla
y me vestí de tempestuoso?

La respuesta de Neruda es apenas una polvorienta imagen en cuya ambigüedad intenta definir lo indefinible:

Nadie lo sabe ni lo ignora:
es lo que pasa a todo el mundo:
se mueve la sombra en la tierra
y el alma del hombre es de sombra
por eso se mueve.

(p. 1502)

"El alma del hombre es de sombra" es una forma de aceptación de esos misterios en cuyas aguas han navegado siempre los poetas pero que Neruda rechazaba como una geografía de la oscuridad, como un mundo de sombras inhabitable para el poeta de la claridad. Pero la oscuridad que se reivindica en *Estravagario* no es la oscuridad victimaria que devoraba al poeta de *Residencia* sino una oscuridad vista desde la claridad, una oscuridad lúcida a la cual Neruda llega después de haber conquistado, como él dice, "la claridad del mundo y la posibilidad de la alegría". De la misma manera acepta ahora la soledad, pero no la soledad primera en la cual se sentía morir el joven poeta de "Sólo la muerte", sino una soledad que es una forma de reencuentro, una soledad que llega al poeta después de haber sentido "la fuerza de todos los que viven". En *Estravagario*, esos dos rostros de la soledad se enfrentan:

Gracias doy a la tierra
por haberme
esperado
a la hora en que el cielo y el océano
se unen como dos labios,
porque no es poco, no es así? haber vivido
en una soledad y haber llegado a otra,
sentirme multitud y revivirse solo.

(p. 1479)

En la misma línea de reconocimientos está el rechazo de una identidad exclusiva y excluyente: "Ahora me doy cuenta de que he sido/ no sólo un hombre sino varios" (p. 1454) o, dicho en un tono en el cual se entremezclan humor y sarcasmo:

De tantos hombre que soy, que somos,
no puedo encontrar a ninguno:
se me pierden bajo la ropa,
se fueron a otra ciudad.

.....

Mientras escribo estoy ausente
y cuando vuelvo ya he partido:
voy a ver si a las otras gentes
les pasa lo que a mí me pasa,
si son tantos como soy yo,
si se parecen a sí mismos

y cuando lo haya averiguado
voy a aprender tan bien las cosas
que para explicar mis problemas
les hablaré de geografía.

(pp. 1475-1476)

Finalmente, en la última parte del libro, Neruda aborda el problema de la claridad y la oscuridad en su poesía, y responde por igual a los que antes lo acusaron de oscuro y hoy le echan en cara la sencillez de su poesía.¹⁴ Pero a diferencia de la actitud adoptada desde la conversión y a lo largo de sus odas elementales, no ataca la oscuridad en nombre de la claridad ni ensalza a ésta a expensas de aquélla. Neruda ha descubierto la validez y necesidad de la una y de la otra. Más aún, plantea la dificultad en deslindar dominios y resuelve el problema con una paradójica respuesta que lo elimina sin resolverlo, tal vez porque lo único falso es el problema mismo:

Dejé mis bienes terrenales
a mi partido y a mi pueblo,
ahora se trata de otras cosas,
cosas tan *oscuras* y *claras*
que son sin embargo una sola.
Así sucede con las uvas,
y sus dos poderosos hijos,
el vino blanco, el vino rojo,
toda la vida es roja y blanca,
toda claridad es oscura,
y no todo es tierra y adobe,
hay en mi herencia sombra y sueños.

(p. 1540)

A casi veinticinco años de la segunda *Residencia*, después de haber librado fogosas batallas por el imperio de la claridad, Neruda retorna en *Estro-vagario* a una visión ya intuita en su poema "Apogeo del apio" donde

¹⁴ En "Contesta a algunos bien intencionados", escribe:

Me preguntaron una vez
por qué escribía tan oscuro,
pueden preguntarlo a la noche,
al mineral, a las raíces.
Yo no supe qué contestar
hasta que luego y después
me agredieron dos desalmados
acusándome de sencillo. (p. 1540)

intenta comunicar una dialéctica reconciliación de contrarios a través de un oxímoron que reaparecerá en su poesía más tardía: "aquí estoy, en la noche, escuchando secretos,/ desvelos, soledades,/ y entráis, en medio de la niebla hundida,/ hasta crecer en mí, hasta comunicarme/ la luz oscura..." (p. 219).¹⁵ En el mismo "Testamento de otoño", en *Estravagario*, insiste: "los que tienen bosque y agua/ pueden ser sencillos y oscuros" (p. 1542), y en otro lugar: "no le tengo miedo/ a la luz ni a la sombra" (p. 1479). Neruda defiende la oscuridad como un estado de alma que el poeta procura revelar más allá de una equívoca dicotomía que al separar luz y sombra instaura un orden deseable pero ficticio:

No será pues sino que adentro
de mí crecerán cereales,
primero los granos que rompen
la tierra para ver la luz,
pero la madre tierra es oscura:
y dentro de mí soy oscuro:
soy como un pozo en cuyas aguas
la noche deja sus estrellas
y sigue sola por el campo.
(p. 1449)

Entre esta oscuridad cuya razón de ser Neruda vindica y la oscuridad que traspasa la poesía abismal de *Residencia en la tierra* media una diferencia semejante a la que separa las tinieblas antes de la Creación de la oscuridad de la noche como transitoria ausencia de luz después del día primero. En *Residencia*, Neruda hace intensa poesía de esos abismos de su ser poblados por una nada de muerte y ciega tiniebla. "Donde puse el pie resbaló mi alma/ hacia las dentaduras del abismo" dirá Neruda más tarde de ese momento de su poesía en *Canto general*.¹⁶ La oscuridad que

¹⁵ En *Memorial de Isla Negra* dice "luz sombría" (I, 37), y en *Las manos del día*, "luz más oscura" (p. 58), "clara sombra" (p. 97), "transparente tiniebla" (p. 55).

¹⁶ En el mismo poema, "El poeta", explica:

Así nació mi poesía, apenas
rescatada de ortigas, empuñada
sobre la soledad como un castigo,
.....
Aislado así como el agua sombría
que vive en sus profundos corredores,
corrí de mano en mano, al aislamiento
de cada ser, al odio cotidiano.
.....
La muerte abriendo puertas y caminos.
La muerte deslizándose en los muros. (p. 576)

revalida Neruda en *Estravagario* tiene muy poco que ver con esa oscuridad de muerte anterior a *España en el corazón*, y a la cual hace referencia en sus numerosos poemas de autoxégesis. Se trata de una oscuridad de cuya sustancia está hecho el misterio de la vida y que inevitablemente trasciende al lenguaje de la poesía que intenta expresarlo. La oscuridad en el poema deriva de ese esfuerzo del poeta por superar las limitaciones expresivas del lenguaje. En esa operación la claridad discursiva se resiente, como si las intuiciones y entrevisiones del poeta rompieran esos diques de contención conceptual que representa el lenguaje para alcanzar una alquimia de imágenes y símbolos que, como en toda la poesía moderna, más que definir un hallazgo testimonian una búsqueda, más que traducir "poéticamente" una idea o un pensamiento perfectamente definible aluden a una realidad inédita que se resiste a los agarraderos de la norma. Oscuridad que, en última instancia, busca tocar una claridad negada a la semántica del diccionario y que sólo es tal en relación a esos códigos a los cuales nos ha acostumbrado el llamado lenguaje de la comunicación. Cuando ese lenguaje falla, el poeta inventa, con los viejos signos, códigos nuevos, pero sus claves rechazan el dominio del diccionario para instalarse en ese intersticio que forman el texto y el lector.

Después de *Estravagario* Neruda no abandona sus "deberes" de poeta. Fiel a su compromiso con la luz, consecuente con sus raíces americanas, eterno enamorado de la mujer y de sí mismo, cronista de todas las cosas, continuará celebrando el amor en libros como *Cien sonetos de amor* (1959) y *La espada encendida* (1970), "cantando y contando" las vidas del poeta en su *Memorial de Isla Negra* (1964), celebrando las piedras y los pájaros en *Las piedras de Chile* (1961), *Las piedras del cielo* (1970) y *Arte de pájaros* (1966), haciendo la crónica de su tiempo en *Fin de mundo* (1969), afirmando los poderes del verbo y del poeta en *Plenos poderes* (1962), pero en libros como *La barcarola* (1967), *Las manos del día* (1968) y *Aún* (1969) además de continuar remontando esos ríos del canto tan recorridos y tan suyos, además de descubrir nuevos caudales y sorprendernos con inesperados afluentes, Neruda hunde sus manos en esos interrogantes para los cuales el poeta no siempre tiene una respuesta clara y transparente. "A plena luz camino por la sombra" escribe en el último verso de su libro *Plenos poderes*. El lapidario aserto es una síntesis que conjuga luz y sombra, claridad y oscuridad. En esa reconciliación se aceptan el día y la noche como condiciones irrevocables del tiempo, "como dos canales submarinos" —dice Neruda— "de la vida y el canto". El "poeta vestido de luto" que "con auxilio de la negra noche" indaga lo profético que hay en él, el joven "viejo poeta del mis-

terio" de *Residencia* se reconoce en el poeta de la luz y la utilidad, de las cosas elementales y los deberes cotidianos. En el poema que da título al libro, "Plenos poderes", dice:

A puro sol escribo, a plena calle,
a pleno mar, en donde puedo canto,
sólo la noche errante me detiene
pero en su interrupción recojo espacio,
recojo sombra para mucho tiempo.

El trigo negro de la noche crece
mientras mis ojos miden la pradera
y así de sol a sol hago las llaves:
busco en la oscuridad las cerraduras
y voy abriendo al mar las puertas rotas
hasta llenar armarios con espuma.

Y no me canso de ir y de volver,
no me para la muerte con su piedra,
no me canso de ser y de no ser.¹⁷

En el volumen *La luna en el laberinto del Memorial*, Neruda reitera esa visión conciliadora de contrarios: ni sólo de luz ni solo de sombra está hecha la vida; como el día que germina de las sombras, también la claridad nace de la oscuridad como creían los viejos poetas:

Tal vez es éste el fin, la verdad misteriosa.
La vida, la continua sucesión de un vacío
que de día y de sombra llenaban esta copa
y el fulgor fue enterrado como un antiguo príncipe
en su propia mortaja de mineral enfermo,
hasta que tan tardíos ya somos, que no somos:
*ser y no ser resultan ser la vida.*¹⁸

El poeta de la oscuridad centrado en su yo y el poeta de la claridad que declara no tener tiempo para su yo se reencuentran en esta nueva poética de la reconciliación. Tal reconciliación no ha sido fácil para Neruda que ha debido afrontar la difícil pregunta del escritor que ade-

¹⁷ Pablo Neruda, *Plenos poderes*. Buenos Aires, 1962, pp. 85-86.

¹⁸ Pablo Neruda, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, 1964, vol. II, p. 122.

más del compromiso hacia su arte tiene un compromiso político con su partido: "Debo satisfacer o debo ser?".¹⁹ Para un Cortázar el dilema se resuelve sin vacilaciones: el único compromiso del escritor es el compromiso con su arte aunque ese mismo escritor tenga también compromisos hacia su pueblo y su tiempo que debe satisfacer, sin embargo, no a expensas de su arte sino en su capacidad de hombre responsable frente al mundo. Para Neruda, en cambio, la respuesta a tan filosa pregunta es un largo camino de búsquedas, caídas, luchas y hallazgos. Neruda ha respondido siempre con su poesía, pero el poeta que después de la conversión exigía de su poesía "trabajar de lavandera, vender pan en las panaderías, hilar con las sencillas tejedoras, golpear hierros en la metalurgia" (p. 1075), es decir, satisfacer los nuevos deberes sociales que el poeta impone a su poesía, se pregunta ahora perplejo: "Cómo se hipotecó mi poderío/ hasta llegar a no pertenecerme".²⁰ Sin renunciar a esos deberes, Neruda retorna, a partir de *Estravagario*, a la órbita de su ser, a una poesía en que, como decía Amado Alonso, el poeta se plantea "estas preguntas que el hombre se hace a solas consigo mismo".

En *Las manos del día* Neruda acepta, con un dejo de *mea culpa*, que sus manos "no han hecho una escoba—Y porque anduve tanto sin quebrar/ los minerales ni cortar madera/ siento que no me pertenece el mundo".²¹ Pero a medida que avanzamos en el poemario ese sentimiento de culpa cede a una voluntad de afirmación, a un anhelo de ser lo que íntima y esencialmente somos. Lo que Neruda reconoce en el fondo es que por más "útil y utilitaria" que sea la poesía no puede competir con la utilidad de una escoba o una silla, y que en última instancia los únicos deberes del poeta son los deberes hacia sí mismo y hacia su arte. En el poema "Los soberanos" hay una síntesis apretada de esas culpas y reconocimientos:

Sí, soy culpable
de lo que no hice,
de lo que no sembré, corté, medí,
de no haberme incitado a poblar tierras,
de haberme mantenido en los desiertos
y de mi voz hablando con la arena.

Otros tendrán
más luz en su prontuario,

¹⁹ *Memorial II*, p. 116.

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ Pablo Neruda, *Las manos del día*. Buenos Aires, 1968, p. 29. Las citas subsiguientes siguen esta edición.

yo había destinado a tantas cosas
 crecer en mí, como de la madera
 se recortan cantando los tablones,
 que sin hablar de mi alma
 sino mucho más tarde
 yo tendré mala nota
 porque no hice
 un reloj: no cumplí con mi deber:
 se sabe que un reloj es la hermosura.

(p. 46)

Hay aquí una alusión al "hombre invisible", al poeta que posterga su propia voz para que en su canto se oigan las voces de los otros, pero ahora Neruda reconoce los derechos del poeta de hablar de su alma y, en la segunda parte del mismo poema, reafirma su fe en la poesía como la creación de ese yo esencial tantas veces acallado, como una construcción que el poeta no decide arbitrariamente ni ejecuta por encargo de nadie sino que lleva en él como los seres más simples de la creación llevan en su ser elemental todas las perfecciones de la hermosura:

La caracola no la puede hacer
 sino la propia bestia
 íntima, en su silencio
 y es propiedad de los escarabajos
 la errante y enigmática estructura
 de los siete relámpagos que ostentan.

Pero el hombre que sale con sus manos
 como con guantes muertos
 moviendo el aire hasta que se deshacen
 no me merece
 la ternura
 que doy al minuto oceanida
 o al mínimo coloso coleóptero:
 ellos sacaron de su propia esencia
 su construcción y su soberanía.

(p. 46-47)

Aquí reaparece el poeta de *Residencia* que en las cartas a Héctor Eandi escribía: "Tengo hasta cierto desprecio por la cultura, como interpreta-

ción de las cosas, me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros". Y en otra carta: "De mis curiosidades científicas, de mi admiración por los automóviles, de mi atracción por esta naturaleza exótica, bien poco queda, cuando de noche me siento a escribir, solo, frente a un papel. Sólo yo mismo existo entonces, y mis aflicciones, mis felicidades, mis pasiones privadas".²² En *Las manos del día* Neruda celebra su reencuentro con la noche que no es sino una forma de reencuentro con sus "plenos poderes", con el ser del poeta que pide de su canto: "levanta tu profundidad/ al coro,/ que suban tus raíces/ al coro" (pp. 52-53). Desde esta nueva poesía se tiende un puente donde se reencuentran el poeta nocturno que en uno de sus libros más audaces —*Tentativa del hombre infinito*— declaraba no saber hacer "el canto de los días": "oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava/ mis alegrías muerden tus tintas/ mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas" (p. 101), y el poeta de *Las manos del día* que en "Nacimiento nocturno" reitera: "Amamántame/ noche,/ déjame sacudir,/ vaciar el líquido/ de tus ubres nocturnas,/ húndeme en tu regazo/ horizontal, entre las poblaciones/ de tu maternidad, por las moradas/ de tus frías antorchas" (p. 55). Pero la noche de este Neruda otoñal no es la noche minada de angustias y muerte del poeta de *Residencia*: es una noche en que luz y oscuridad se reconcilian, una noche a la cual el poeta llega después de un largo viaje, con un traje de sombras pero con los bolsillos llenos de luz:

Oh noche cenital,
directa, recta
con tu hasta ayer inaccesible
techo,
hoy eres polvareda
o beso azul,
quebranto de fulgores,
transparente tiniebla!

(p. 55)

El último verso transporta al nivel de la forma el esfuerzo reconciliatorio presente a lo largo de su poesía más reciente: Neruda ha reencontrado la "luminosa oscuridad" de los "viejos poetas". En este oxímoron, como en otros,²³ dos nociones aparentemente opuestas —oscuridad y cla-

²² En *Las vidas de P. N.*, op. cit., pp. 181-184.

²³ Véase nota 15 de este trabajo.

ridad— que hasta *Estravagario* se contradecían y rechazaban, encuentran en su poesía más tardía una síntesis que las integra en una nueva latitud de su viaje poético. Más explícitamente aun escribe en "El viajero" de *Las manos del día*':

Hombre para *penumbra* necesito,
 mujer para *penumbra*,
 en esta media tierra
 estoy vencido:
 yo necesito *la luz más oscura*:
 sé que otros pueblan
 la sombra indeclinable,
 que la extienden
 como si fuera alfombra
 y de otros es la luz, el alfabeto.

Yo no descanso
 en esta latitud:
 acabo de llegar:
 quiero seguir el viaje.

(p. 58)

La palabra "penumbra" define una zona de transición entre la luz y la sombra que no deja percibir dónde empieza la una o acaba la otra. *Penumbra* describe con precisa ambigüedad la poética de su última poesía: sin desertar la lograda transparencia que remoja la lengua poética de las odas elementales, Neruda dibuja con ese afinado instrumento intuiciones que no son meras transposiciones poéticas de ideas preestablecidas sino intuiciones en el sentido lato de entrevisiones que solamente alcanzan a abrirse en el poema. Es decir, el poema como una revelación, como un misterio que solamente desde y a través de su texto comienza a transparentarse. Sin abandonar las superficies de la realidad histórica, sin desertar los volúmenes, colores y demás dimensiones sensoriales en cuyo empleo Neruda es indiscutido maestro, la poesía de *Las manos del día* cala en esos misterios y reversos que han asediado siempre a los poetas. Sin rendirse al caos de una alquimia verbal que convierte a la palabra en demiúrgica brujería, pero tampoco sin aceptar un orden trazado con regla y escuadra, Neruda retorna a esa "abstracta incertidumbre" donde:

.....todo
 comienza con palabras,

nuevas palabras que se sientan solas
a la mesa, sin previa invitación,
palabras detestables que tragamos
y que se meten en nuestros armarios,
en nuestras camas, en nuestros amores,
hasta que son: hasta que comienza
otra vez el comienzo por el verbo.

(pp. 111-112)

La palabra como creación o invención de la realidad, la palabra como signo de una realidad virgen que el poeta busca poseer, la palabra que deja simplemente de significar para ser desde la poesía. Neruda, "el cronista de todas las cosas", cede aquí al poeta inmerso en esos estratos del ser que se resisten a elevaciones y profundidades prolijamente topografiadas. Donde los detectores al uso resultan ineficaces, la poesía instituye medidas y proporciones fuera de escala:

Que la razón no me acompañe más
dice mi compañero (y lo acompaño
porque amo, como nadie, el extravío.)
Vuelve mi compañero a la razón
(y acompaño otra vez al compañero
porque sin la razón no sobrevivo.)

(p. 92)

La poesía deja de ser una crónica, crónica que en las "odas" y *Canto general* restituye a las cosas y a la historia una vitalidad perdida en la costumbre y una fuerza agotada por el tiempo; ahora es un golpe, "un solo golpe" que desata todos los misterios:

Tinta que me entretienes
gota a gota
y vas guardando el rastro
de mi razón y de mi sinrazón
como una larga cicatriz que apenas
se verá, cuando el cuerpo esté dormido
en el discurso de sus destrucciones.

Tal vez mejor hubiera
volcado en una copa
toda su esencia, y haberla arrojado

en una sola página, manchándola
 con una sola estrella verde
 y que sólo esa mancha
 hubiera sido todo
 lo que escribí a lo largo de mi vida,
 sin alfabeto ni interpretaciones:
 un solo golpe oscuro
 sin palabras.

(p. 81)

En este poema, titulado "El golpe", asoma el escritor que desespera del lenguaje. "El golpe" es la versión de Neruda de esa escéptica reflexión —*words, words, words*— que por un momento enajena al poeta de su instrumento o de ese ideal mallarmeano que concebía al poeta como "músico del silencio"; como si de pronto su fe en el poderío de las palabras se desvaneciera y buscara trascenderlas en un silencio que las neutraliza a todas o en un golpe que las contiene a todas. Pero "el poeta no tiene más remedio que servirse de las palabras y con ellas crear un nuevo lenguaje".²⁴ La consecuencia más visible de este alto en la obra de Neruda es una poesía más esencial, una poesía no ya líricamente descriptiva sino meditativamente reflexiva. Deliberadamente Neruda deja de ser el cronista para retornar al concepto más convencional de poeta como indagador de misterios y revelador de esencias. En *Las manos del día* penetra más allá de los fenómenos, más allá de esa corteza de concreta realidad cuya belleza llena gran parte de su poesía, para tocar esa zona que nos sacude en nuestras raíces y si nos aleja momentáneamente de la historia es para acercarnos al centro de un ser que busca definirse en términos más absolutos. En *Canto general*, por ejemplo, y a lo largo de las "odas elementales" y el *Memorial*, Neruda ha hecho la crónica de su vida y, en particular, de sus primeros años en el Sur de Chile. El primer volumen del *Memorial* está dedicado ese período y se titula, significativamente, *Donde nace la lluvia*. Ese pasado del cual nacen largos ríos de canto se condensa en *Las manos del día* en ocho versos esenciales:

No volverán aquellos anchos días
 que sostuvieron, al pasar, la dicha.
 Un rumor de fermentos
 como sombrío vino en las bodegas
 fue nuestra edad. Adiós,

²⁴ Octavio Paz, *Corriente alterna*. México, 1967, p. 9.

adiós, resbalan
tantos adioses como las palomas
por el cielo, hacia el Sur, hacia el silencio.

(p. 100)

Neruda no describe la frontera, o los bosques, o su infancia: todo ese pasado ya espléndidamente cantado se resuelve ahora en una despedida, en una nostalgia contenida, en un retorno a ese silencio de los orígenes en cuya "luz sombría" —dice en el *Memorial*— "se decidió mi pacto/ con la tierra". Hasta un poema dedicado a Viet Nam participa de esa misma contención. Si se compara este poema, "En Viet Nam", y el titulado "Viet Nam" de *Fin de mundo* las diferencias se perfilan de inmediato. En *Fin de mundo* Neruda execra, impreca, plantea la guerra en su inmediatez política, acusa a generales y condena a los "colonialistas": un poema hecho con epítetos, enjuiciamientos y fallos. En *Las manos del día*, en cambio, la guerra de Viet Nam es presentada en todo su horror humano y en toda su absurda tragedia. En lugar de "estrangulantes" generales y "malvados" gobiernos, Neruda nos habla de una madre muerta, de un hijo muerto, de un padre muerto, de un dolor profundamente humano que nos conmueve más íntima y poderosamente que sus maldiciones o ditirambos.

La poesía de *Las manos del día* rezuma una serenidad generada por esa fusión reconciliatoria de luces y sombras. Es una penumbra desde la cual las cosas se desdibujan en sus contornos para mejor definirse en profundidad y bajo la cual los detalles importan menos que esa dimensión esencial que mide a las cosas desde dentro. La vida deja de ser una suma de arbitrarias contingencias para recobrar una totalidad cuya forma el poeta nos descubre desde su otoño realizado:

Los días no se descartan ni se suman, son abejas
que ardieron de dulzura o enfurecieron
el agujón: el certamen continúa,
van y vienen los viajes desde la miel al dolor.
No, no se deshila la red de los años: no hay red.
no caen gota a gota desde un río: no hay río.
El sueño no divide la vida en dos mitades,
ni la acción, ni el silencio, ni la virtud:
fue como una piedra la vida, un solo movimiento,
una sola fogata que reverberó en el follaje,

una flecha, una sola, lenta o activa, un metal
que ascendió y descendió quemándose en tus huesos.²⁵

El poema procede de *Aún*, libro publicado en 1969 y que bien podría definirse como la puesta en práctica de esa poética de la penumbra esbozada a lo largo de *Las manos del día*. En este libro Neruda pedía de la poesía ser "un solo golpe", "toda la esencia arrojada en una sola página"; ahora nos dice de la vida: "un solo movimiento, una sola fogata, una flecha, una piedra". Lo común en los dos poemas es la visión de vida y poesía no como un conglomerado sino como un todo, no como una suma sino como una indivisa totalidad. Al esencializarse, la poesía de Neruda se concentra y abrevia. Como toda poesía, emerge de esas circunstancias de las cuales Neruda ha ido hilando la crónica de su vida, pero ahora prescinde de lo accidental y fragmentario para alcanzar un orden secreto que el poeta percibe a través de condensadas imágenes y crípticos símbolos. Es en esta poesía donde se produce la reconciliación buscada de *Estravagario* en adelante, reconciliación que no es sino una forma de aceptación del destino de la poesía como un signo con el cual el poeta se propone releer el mundo y cuyas referenciales no son el acaecer histórico sino sus propias intuiciones. En *Aún* Neruda nos ofrece pequeños compendios de sus largos "memoriales", cifras de largas historias, abstractos resúmenes de extensas "navigaciones y regresos" y en algún caso proféticas iluminaciones:

Alguna vez, cerca de Antofagasta,
entre las malgastadas vidas del hombre
y el círculo arenoso
de la pampa,
sin ver ni oír me detuve en la nada:
el aire es vertical en el desierto:
no hay animales (ni siquiera moscas)
sólo la tierra, como la luna, sin caminos,
sólo la plenitud inferior del planeta,
los kilómetros densos de noche y material.
Yo allí solo, buscando la razón de la tierra
sin hombres y sin alas, poderosa,
sola en su magnitud, como si hubiera
destruido una por una las vidas
para restablecer su silencio.

(pp. 55-56)

²⁵ Pablo Neruda, *Aún*. Santiago, 1969, p. 48.

Este poema, como el anterior, como "El pasado", "El golpe", "Moralidades", "Yo no sé nada" y algún otro de *Las manos* del día, nos pone frente a un Neruda que encuentra un albergue en la soledad. Pero no es la extraviada soledad del poeta de las *Residencias*; es una soledad ricamente habitada por las vidas del poeta y otros hombres, es una soledad conquistada desde la cual la vida abandona periferias para alcanzar su centro, hace un alto en sus itinerarios, se aleja del traqueteo de la historia, y en el silencio reencuentra esa forma y núcleo primero que la sostienen.

En la penumbra, seres y cosas comparten un espacio-medio que los osmotiza hasta aunarlos, seres y cosas salen de su aislamiento a que nuestra razón razonante los ha obligado y se encuentran en "un solo movimiento", en esa flecha disparada que para Neruda es la vida y que en *Mundaka* Upanishad es un símbolo atmánico más del ser que al tocar el centro del blanco (Brahm) se confunde con él y deviene un todo-uno.²⁶ Este todo-uno ha sido para los místicos de todas las religiones el espacio infinito que la presencia divina ocupa como su morada, y para los poetas de todos los tiempos el Ser universal que nos contiene a todos y en el cual nos reconocemos. En el poema XVIII de *Aún*, Neruda se aproxima a la visión del Vedanta que concibe el universo no como un agregado que nuestra lógica de la causalidad ha clasificado y fragmentado en miríadas de fenómenos y sistemas, sino como una totalidad donde hasta la más insignificante de las criaturas participa de esa unidad universal que nos articula y absorbe a todos. El tiempo es una red, dice Neruda, pero agrega: "no hay red"; es un río, dice, y corrige: "pero no hay río". No se trata solamente de distinguir el valor de esas imágenes —red, río como símbolos diferentes de las realidades nominales de las cuales proceden, como podría pensarse después de una primera lectura. Las imágenes de la piedra, el fuego y la flecha que vienen a continuación confirman el sentido unificador que Neruda les atribuye: son vehículos de esa misteriosa fuerza que otorga a la vida una coherencia universal y que trasciende esos mismos vehículos que la expresan. Dentro de esa Unidad, el tiempo de los días "que se descartan y se suman" cede a un tiempo mágico-religioso,²⁷ a un tiempo que descrece de la sucesión para instaurar

²⁶ El texto de *Mundaka*, en su versión inglesa, reza: "Take the great bow of the *Upanishads* and place in it an arrow sharp with devotion. Draw the bow with concentration on him and hit the centre of the mark, the same everlasting Spirit. The bow is the sacred OM, and the arrow is our own soul. Brahman is the mark of the arrow, the aim of the soul. Even as an arrow becomes one with its mark, let the watchful soul be one in him". (II, 3-4).

²⁷ Mircea Eliade llama a este tiempo "Gran Tiempo" o tiempo mítico porque, explica, "myth makes man once more exist in a timeless period, which is in

un "eterno ahora": esa *flecha* que se resuelve en "un solo movimiento" en el poema. Neruda, el poeta de la historia, alcanza aquí el reverso de la historia o su eje o su abstracta materia: esa realidad que se resiste a nuestras categorías lógicas para ser percibida en imágenes sin referentes racionales, en imágenes prelógicas que le restituyen su indescifrable misterio y su perdida unidad. El mundo que emerge de ese tiempo total viola nuestras bien delineadas identidades, rompe ese orden de la causalidad en cuyas coordenadas está fijada nuestra realidad, para establecer una identidad cósmica en la cual se reencuentran el niño, la manzana y el anciano. En el poema XXVI de *Aún*, Neruda escribe:

Si hay una piedra devorada
en ella tengo parte:
estuve yo en la ráfaga,
en la ola,
en el incendio terrestre.

Respeto esa piedra perdida

Si hallas en un camino
a un niño
robando manzanas
y a un viejo sordo
con un acordeón,
recuerda que soy yo
el niño, las manzanas y el anciano.
No me hagas daño persiguiendo al niño,
no le pegues al viejo vagabundo,
no echas al río las manzanas.

(pp. 63-64)

Si la penumbra es una forma de reconciliación entre la luz y la sombra, entre claridad y oscuridad, ningún poema como éste logra expresar esa reconciliación de manera más definitiva. Hay aquí algo más que una exhortación del tipo que encontramos en los versos finales de "Alturas de Macchu Picchu" donde Neruda declaraba: "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta". En el poema de *Aún* no se levantan ideales épicos o sociales, no se libra la batalla de la historia, el poeta se deja ser hasta

effect an *illud tempus*, a time of dawn and of 'paradise', outside history". *Patterns in Comparative Religion*, London, 1958, p. 430.

sentirse y trascender en todas las cosas. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, escribe Cortázar a propósito de Novalis: "Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado". Y más adelante explica: "Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanzan, puede apenas sospecharse a través de vagas obras".²⁸ Entre los ejemplares que cita Cortázar figuran estos versos de Attar:

Tras de beber los mares nos asombra
que nuestros labios sigan tan secos como las playas,
y buscamos una vez más el mar para mojarnos en él,
sin ver que nuestros labios son las playas y no-
/sotros el mar

Hay en el poema de Attar una transubstanciación cósmica que es el fundamento del sufismo profesado por Attar y cuyo antecedente es la noción de integración del ser que el *Gita* define como una *unión* a través de la cual el hombre integrado (reconciliado) ve su propio ser en todas las criaturas y el de todas las criaturas en sí mismo. Neruda puede estar muy lejos, y en verdad lo está, de tales especulaciones místicas, pero la integración y reconciliación que propone su poesía más reciente apuntan a ese mismo esfuerzo de transubstanciación cósmica que trasudan los versos de Attar, a la misma unión universal postulada por los textos vedantas.

Neruda retorna de largos viajes y extensos itinerarios (ninguna geografía le es extraña, ninguna novela es más novelesca que su propia vida) para embarcarse en su última poesía en una travesía hacia adentro que él mismo conoce demasiado bien, pero que ahora nos es un "túnel de ruinas y destrucciones" sino una reconciliación: los hombres y las cosas se reconocen en una misma dimensión, en una sola substancia, en una unidad cósmica donde la vida y la muerte se confunden como la luz y la sombra se confunden en la penumbra. En el último verso de "Es así el destino" de *Las manos del día*, escribe: "la vida, es decir la muerte: es decir, la vida". Porque es así, porque la muerte es la realización total de la vida tanto como ésta es el triunfo sobre aquélla, Neruda se asoma a la muerte con la misma serena aceptación que rezuma su última poesía:

²⁸ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, 1967, p. 207.

"El enfermo toma el sol" de *Las manos del día* cierra con estos endecasílabos:

Y hoy que desamarrado de la cama
ves tanta luz que no cabe en el aire
piensas que si, que si te hubieras muerto
no sólo no hubiera pasado nada
sino que nunca cupo tanta fiesta
como el bello día de tu entierro.

(pp. 109-110)

Esta poesía marca el reencuentro con Quevedo, pero no con el Quevedo de "vivimos muriendo para acabar de morir" sino con el poeta del soneto "Cerrar podrá mis ojos la postrera" sobre el cual Neruda había escrito: "Polvo serán, más polvo enamorado". Jamás el grito del hombre alcanzó más altanera resurrección: nunca en nuestro idioma alcanzó la palabra a acumular pólvora tan desbordante. Polvo serán, mas polvo enamorado... Está en este verso el eterno retorno, la perpetua resurrección del amor. Polvo seré, más polvo enamorado... No son Luzbel ni Prometeo, ni los arcángeles de alas exterminadoras. Es la materia humana que, basándose en su propia composición mortal, se sobrepone por primera vez a la destrucción final del ser y las cosas"²⁹. En los últimos versos que epilogan *Aún* Neruda celebra esa resurrección quevediana. Su reconciliación con la muerte es una forma de reconciliación con el mundo y con la vida en su vastedad y diversidad cósmicas. Desde esa totalidad, desde ese movimiento único e imperecedero, las defunciones diarias, nuestra propia muerte es apenas una ola más que la arena absorbe para que nazca otra en ese eterno flujo y reflujo universal donde lo accidental perece para que lo absoluto perdure:

Me muero con cada ola cada día.
Me muero con cada día en cada ola.
Pero el día no muere
nunca.
No muere
Y la ola?
No muere. (p. 68)

Una acotación final. Sería equivocado concluir que esta poética de la penumbra que hemos intentado definir como rasgo distintivo de la

²⁹ Pablo Neruda, *Viajes*. Santiago, 1955, p. 34.

poesía más reciente de Neruda es una orientación exclusiva. No. Después de *Las manos del día y Aún*, Neruda retorna en libros como *Fin del mundo*, *La espada encendida*, *Las piedras del cielo*, a sus temas de siempre aunque creando formas nuevas, encontrando siempre nuevos rostros y nuevas voces a sus viejos y siempre nuevos temas. Neruda no es poeta de una sola poética. Su fecundidad es sólo comparable a su extraordinaria capacidad de renovación y cambio. Cada libro suyo es una sorpresa que desafía conjeturas. En su diversidad y riqueza de formas su poesía trasunta de alguna manera la exuberancia del continente que Neruda busca nombrar. Trazar una isobara única que recorra y defina toda su poesía es tan descabellado como intentar representar en un sólo mapa la geografía de un continente. Neruda lo sabe y se burla de los críticos y de sus alfilerazos impacientes aunque bien intencionados: "Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética/ que aun estaba sirviendo de ejemplo en cuadernos de melancolía/ cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los optimistas,/ y apenas me había declarado oscuro como boca de lobo o de perro/ denunciaron a la policía la simplicidad de mi canto..."³⁰ escribe en *La barcarola*. La única fidelidad que importa, parece decirnos Neruda, la única lealtad que cuenta es aquella del poeta hacia su poesía. El último verso del mismo poema reitera, como para que no quede duda, esa fe invencible en el canto:

Yo canto. Yo canto. Yo canto. Yo canto.³¹

JAIME ALAZRAKI

University of California, S. D.

³⁰ Pablo Neruda, *La barcarola*. Buenos Aires, 1967, p. 39.

³¹ *La barcarola*, p. 40.