



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Sicard, Alain

A plena luz camino por la sombra

Atenea, núm. 489, primer semestre, 2004, pp. 11-22

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32848902>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

A PLENA LUZ CAMINO POR LA SOMBRA

ALAIN SICARD*

RESUMEN

Se analizan, a través de las temáticas de la luz y de la sombra, las dos poéticas constitutivas de la poesía nerudiana, su articulación y su inseparabilidad. El yo nocturno aparece entonces como el yo poético fundamental en la medida en que exorciza la propia muerte, convirtiéndola en gesto de conocimiento.

Palabras claves: Poética, luz, sombra, conocimiento, muerte.

ABSTRACT

This article analyzes, through the themes of light and shade, the two constitutive poetics of Nerudian poetry, their articulation and inseparability. The nocturnal I then appears as the fundamental poetic I in the degree to which it exorcises its own death transforming it into a gesture of knowledge.

Keywords: Poetics, light, shadow, knowledge, death.

Recibido: 29.03.2004. Aprobado: 14.06.2004.

ES UN TOPICO decirlo: la poesía de Pablo Neruda es una poesía autobiográfica. No lo es solamente por el recuento que hace el poeta en el *Memorial de Isla Negra* o en la última sección del *Canto general* de sus “vidas” sucesivas, sino de un modo más intrínseco: en cuanto hace depender su propio estatuto del que tiene en ella el sujeto poético. Por eso es

*Profesor Universidad de Poitiers, Centro de Investigaciones Latinoamericanas. E-mail: sicardal@wanadoo.fr

tan importante estudiar, como lo ha hecho Hernán Loyola en diversas ocasiones, el sistema autorreferencial en la obra de Pablo Neruda. Una constatación se impone: es un sistema que se estructura en torno a una oposición entre la luz y la sombra. Así, en *Geografía infructuosa*, el poeta declara:

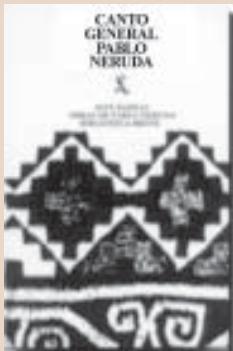
Yo soy un hombre luz, con tanta rosa,
con tanta claridad desatinada
que llegaré a morirme de fulgor¹

mientras que en otros textos se define a sí mismo como “nocturno”:

y no serví sino para nocturno².

O como “hijo de la luna”:

Yo no tengo derecho a proclamar
mi existencia: fui un hijo de la luna³.



Nuestro propósito será explorar esta doble modalidad del yo nerudiano y el doble comportamiento poético que determina. Luego examinaremos cómo la poética “diurna” y la poética “nocturna” se articulan dentro de un proyecto dominado por la utopía totalizadora. Y estudiaremos por fin la relación que esta utopía mantiene con esa preocupación fundamental, clave última del sistema poético nerudiano, que es la muerte.

El régimen del yo diurno es la autoafirmación. El sujeto se otorga a sí mismo una posición central, solar, como lo exige su “reverberante profesión”⁴. Por supuesto no faltaron quienes tacharon de egocentrismo esa actitud y la juzgaron incompatible con la ideología pregonada por el poeta. Es preciso mirar más de cerca este egocentrismo nerudiano, este “Yo soy” que sirve de título a la última sección del *Canto general*, para oponerlo, primero, al yo residencial:

Soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo⁵

se quejaba el hablante de “Entrada a la madera”. Este ser de *Residencia en la tierra* es un ser socavado por el tiempo: un no ser. Ahora bien: lo que afirma Neruda con el “Yo soy” de las últimas páginas del *Canto* no es tanto su pro-

¹ *Geografía infructuosa*: “El sol” (Pablo Neruda: *Obra completa*, edición de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 647).

² *Canto general* XV: Yo soy, “La línea de madera” (O.C., I, p. 823).

³ *Las manos del día* XIII: “El hijo de la luna” (O.C., III, p. 347).

⁴ *Geografía infructuosa*: “El sol” (*op. cit.*)

⁵ *Residencia en la tierra* 2: “Entrada a la madera” (O.C., I, p. 324).

pia individualidad como su triunfal acceso al ser, al ser histórica y colectivamente definido. Cuando en “Alturas de Macchu Picchu” dice, dirigiéndose al esclavo enterrado bajo las ruinas incásicas:

Ven a mi propio ser, al alba mía⁶...

no es la vanidad la que le hace designar su propio ser como meta sino el deseo de confundir su propio devenir con el de la historia, su propia alba con la aurora de una nueva humanidad. Si se observa bien el sujeto que se autoprotagoniza en esta vertiente luminosa de la poesía del chileno, no se trata de un yo que se concentra placenteramente en sí mismo sino de un yo que se dilata y se expande. Si se quiere omnipresente es para pertenecer a todo y a todos. Su ubicuidad es un modo de hacerse invisible. “El hombre invisible”: éste es precisamente el título del poema liminar de las *Odas elementales*, donde lo que constituye al yo como centro no es otra cosa que esa insistencia muda de las cosas para que él las cante:

Todo me pide
que hable,
todo me pide
que cante y cante siempre⁷.

Esta dilatación impersonal del yo diurno lo inscribe dentro del dinamismo creador de las fuerzas históricas. El yo diurno es un yo que no concibe su trayectoria sino como ascendente, un yo totalmente volcado hacia un porvenir que llena el presente y oblitera el pasado:

Yo tengo frente a mí sólo semillas,
desarrollos radiantes y dulzura⁸.

Semejante perspectiva domina todo un período de la producción del poeta –el que abarca el *Canto general*, *Las uvas y el viento*, *Los versos del capitán* y el gran ciclo de las *Odas elementales*– de un modo exclusivo, y también excluyente, desde aquellos versos de la *Tercera residencia en la tierra* en que conjurara las sombras del pasado:

No, ya era tiempo, huid,
sombras de sangre,
hielos de estrella, retroceded al paso de los pasos humanos
y alejad de mis pies la negra sombra!⁹

⁶ *Canto general* II: “Alturas de Macchu Picchu” (O.C., I, p. 344).

⁷ *Odas elementales*: “El hombre invisible” (O.C., II, p. 39).

⁸ *Canto general* XV: Yo soy: “La vida” (O.C., I, p. 831).

⁹ *Tercera residencia en la tierra*: “Reunión bajo las nuevas banderas” (O.C., I, p. 364).





Lo que queda exorcizado en esta versión nerudiana del “Vade retro” es, desde luego, el “viejo hombre” y el canto egoístamente personal, pero, más profundamente, es el maleficio temporal. Basta leer “Alturas de Macchu Picchu” para entender que la toma de conciencia histórica o el compromiso ideológico no son suficientes para explicar la mutación de 1936. Esta echa raíces en lo más profundo de la obsesión y el horror que tiene el ser de su propia fragmentación. Si existe un dogmatismo nerudiano es este dogmatismo de la luz, esta desesperada y utópica tentativa para sustraerse a la contradicción temporal exorcizando las sombras de la muerte. De este humanismo voluntarista del yo en su régimen diurno y expansivo deriva una poética de la que quisiera subrayar tres aspectos relevantes.

Lo que Neruda llamaba “los deberes del poeta” es el más evidente. La “Oda a la soledad” no deja lugar a ninguna duda:

No es verdad
la soledad creadora.
No está sola
la semilla en la tierra¹⁰.

De la misma manera que la semilla forma parte del “invisible coro sumergido”, la vida del poeta está implicada en otras vidas hacia las cuales tiene deberes. A estos deberes “duramente diurnos”¹¹, Neruda no había de renunciar ni en su lecho de muerte utilizando sus últimas fuerzas para denunciar, en *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, los peligros que amenazaban a la humanidad en el Vietnam y en Chile.

El segundo aspecto, deducible del primero, es la sumisión de la estética a las exigencias éticas de la acción y la prioridad dada al lenguaje como mensaje y como comunicación. El yo diurno escribe una poesía que anhela ser dictada por su destinatario:

Escribo para el pueblo, aunque no pueda
leer mi poesía con sus ojos rurales¹².

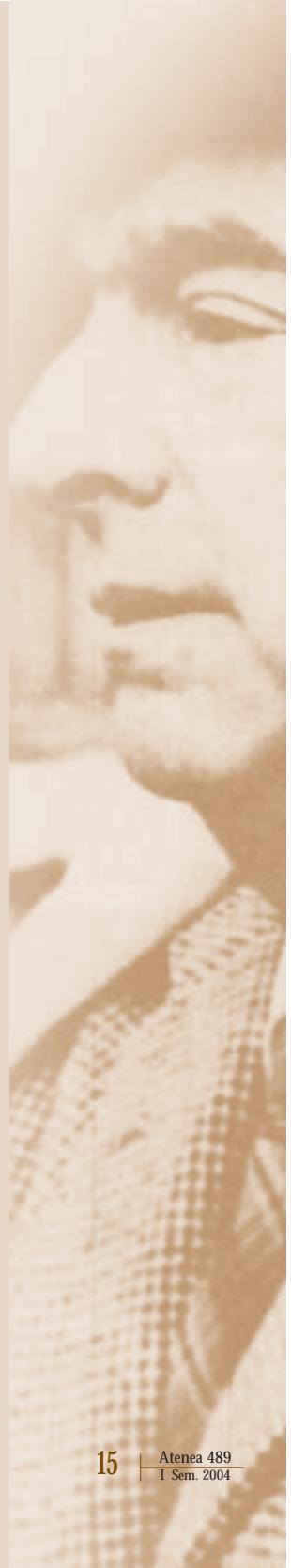
Esta palabra que el pueblo no puede leer, el poeta tiene que escribirla a fin de dar una voz al silencio de los desamparados y para que esta voz llegue hasta ellos, a sus deberes de militante se suma el deber de “ser transparente”:

Para que todos vivan
en ella

¹⁰ *Odas elementales*: “Oda a la soledad” (*O.C.*, II, p. 220).

¹¹ *Geografía infructuosa*: “El sol” (*op. cit.*).

¹² *Canto general* XV: Yo soy: “La gran alegría” (*O.C.*, I, p. 829).



hago mi casa con odas
transparentes¹³.

Sin entrar aquí en un debate sobre el realismo, importa precisar que esta transparencia no es, en Neruda, consustancial a la palabra poética sino una difícil conquista sobre la expresión oscura, el producto de un paciente trabajo sobre el lenguaje poético, no para borrar su opacidad –lo que es imposible– sino para hacer de la transparencia una modalidad de esa opacidad fuera de la cual la palabra poética no existe.

El tercer rasgo que quisiera destacar es la valoración de la escritura como trabajo. O más exactamente: la asimilación de la escritura a las demás formas del trabajo humano. En un poema de *Fin de mundo*, “Artes poéticas”, el hablante se define sucesivamente como carpintero, panadero y herrero. En esta fase diurna del poetizar nerudiano, échase de ver cierta tendencia a negarle al trabajo poético su especificidad: el sujeto, en su ansia de confundirse con la multitud de los trabajadores, reivindica la poesía como un “oficio”. La inspiración, para él, es una “invención interesada”¹⁴. El verbo se instrumentaliza, se vuelve arma o herramienta:

Conservo como un mecánico experimentado mis oficios experimentales:
debo ser de cuando en cuando un bardo de utilidad pública es decir hacer de
palanquero, de rabadán, de alarife, de labrador, de gásfiter o de simple cachafaz
de regimiento, capaz de trenzarse a puñete limpio a de echar [sic] fuego
hasta por las orejas¹⁵.

Si, para cerrar estas sueltas consideraciones sobre la vertiente diurna del mundo nerudiano, queremos caracterizarlo por medio de una palabra, diremos que es un mundo de la diferenciación, en el que la luz delinea cada contorno, en el que el ser se humaniza en objetos (“Quiero que todo / tenga / empuñadura”, exclama el anfitrión de “La casa de las odas”). Un mundo, también, al que el obrar humano –trátese de la transformación de la materia o de la transformación de la sociedad– confiere sentido y “dirección”, para usar un término predilecto del poeta, proyectándolo linealmente hacia el futuro: un mundo de la historia y de la ideologización.

El régimen nocturno del yo realiza una inversión radical de estos valores.

Para empezar: aquel sujeto que nada anhelaba tanto como ser parte del gran coro humano, aquel sujeto que decía no poder “sin el hombre ser hombre”, ahora pide soledad:

¹³ *Nuevas odas elementales*: “La casa de las odas” (O.C., II, p. 259).

¹⁴ *Confieso que he vivido (Memorias)*: cuaderno 11 (O.C., V, p. 694).

¹⁵ *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena* : “Explicación perentoria” (O.C., III, p. 705).

Ahora me dejen tranquilo.
Ahora se acostumbren sin mí¹⁶



Conviene detenerse en esta insólita reivindicación de la soledad que encontramos al comienzo de *Estravagario*, libro publicado en 1958. Dejaremos de lado los aspectos biográficos o circunstanciales –la crisis ideológica que se abre, a fines de los años cincuenta, con la revelación de los crímenes de Stalin, y la otra crisis, íntima, que provoca el difícil divorcio con Delia del Carril– para abocarnos exclusivamente a lo que se podría llamar, recordando a Maurice Blanchot¹⁷, la “soledad esencial”, es decir constitutiva, en su vertiente nocturna, del quehacer poético nerudiano.

Tomando como referencia la praxis que dinamizaba y socializaba el yo en sus deberes diurnos, se podría definir esta soledad en términos de ensimismamiento si esta palabra no evocara un aislamiento del sujeto con respecto a lo que lo rodea. El ensimismamiento nerudiano sí representa una ruptura con la sociedad de los hombres, pero destinada a realizar lo que el poeta llamó, en manifiesto madrileño de 1935, “Sobre une poesía sin pureza”, “la entrada en la profundidad de las cosas con un acto de arrebatado amor”. Este ensimismamiento es, paradójicamente, un modo de “deshabitarse”, otra palabra clave de la poética nocturna presente ya en las *Residencias* de 1935 y que también encontramos en la producción última, por ejemplo en *La espada encendida* de 1970: deshabitarse para habitar lo deshabitado. El poeta se entierra, se convierte en “el sumergido”:

Yo soy el sumergido de aquellas latitudes¹⁸

Existen múltiples versiones de esa sumersión del yo en la tiniebla material: oceánicas y terrestres, dinámicas como ésta de “Eternidad”:

En la noche duermo como los ríos, recorriendo
algo incesantemente, rompiendo, adelantando
la noche natatoria, levantando las horas
hacia la luz, palpando las secretas
imágenes que la cal ha desterrado, subiendo por el bronce
hasta las cataratas recién disciplinadas y toco
en un camino de ríos lo que no distribuye
sino la rosa nunca nacida, el hemisferio ahogado¹⁹

O estáticas como ésta de un poema de *Memorial de Isla Negra* titulado “La noche”:

¹⁶ *Estravagario*: “Pido silencio” (O.C., II, p. 626).

¹⁷ Maurice Blanchot : *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

¹⁸ *Residencia en la tierra*. 1: “El deshabitado” (O.C., I, p. 281).

¹⁹ *Canto general* VII: “Canto general de Chile: Eternidad” (O.C., I, p. 637).

Quiero no saber ni soñar,
quién puede enseñarme a no ser,
a vivir sin seguir viviendo?

[...]

Inmóvil con secreta vida
como una ciudad subterránea
que se fatigó de sus calles,
que se escondió bajo la tierra,
y ya nadie sabe que existe,
no tiene sonidos ni almacenes,
se alimenta de silencio.

Alguna vez ser invisible,
hablar sin palabras,
oír sólo ciertas gotas de la lluvia,
sólo el vuelo de ciertas sombras²⁰.

MEMORIAL
DE ISLA NEGRA



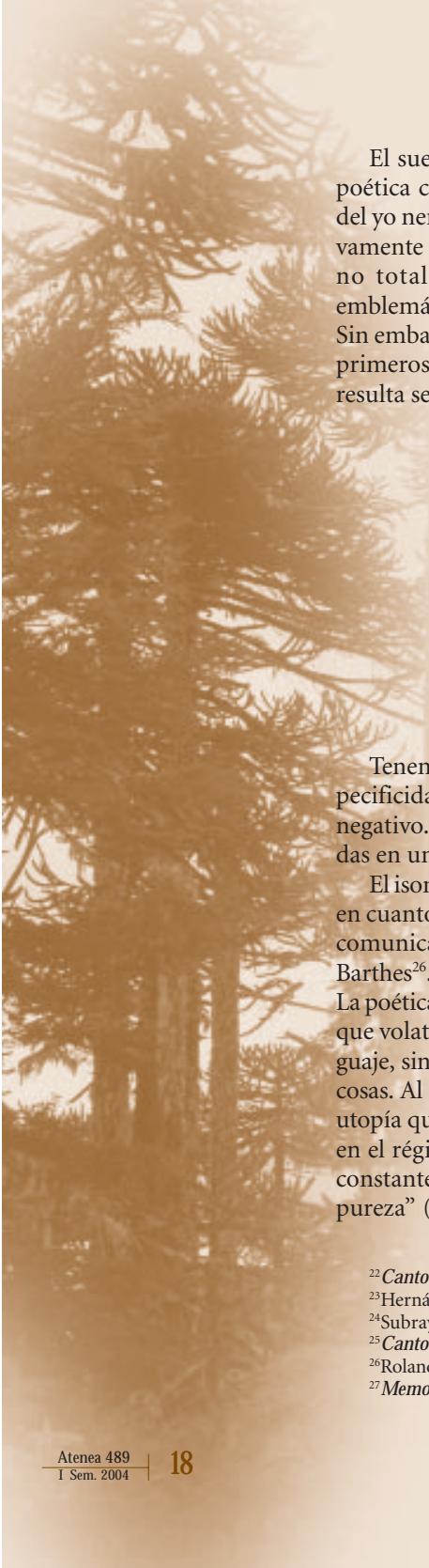
PABLO NERUDA
EDITORIAL LOSADA, S. A.

Es sintomática esta última referencia a la lluvia, inseparable en la poesía de Neruda de la evocación nostálgica de la infancia austral. Hay algo profundamente regresivo en ese gesto de sumergirse dentro de lo material. En varias ocasiones, Neruda evoca en su obra una experiencia autobiográfica: la del niño que se pierde en la selva austral, en esa “espesura” que no sin razón califica en alguna parte de “útero verde”. Se trata de una experiencia verdaderamente iniciática que había de determinar el comportamiento poético del sujeto nerudiano. La poesía de Neruda no dejará nunca de reproducir, de modo incansable, este gesto de auto-disolución del sujeto dentro del mundo objetivo, trátese del infinito cósmico o de la infinita diversidad de las cosas, trátese de la opacidad de la madera o de la noche sensual del cuerpo femenino. Todas serán imágenes de la misma regresión a lo indiferenciado. Es que del mismo modo que existe una orfandad vallejiana, existe una orfandad nerudiana en la que el ser pide ansiosamente su reintegración a la “roca materna”:

Piedra fui: piedra oscura
y fue violenta la separación,
una herida en mi ajeno nacimiento:
quiero volver
a aquella certidumbre,
al descanso central, a la matriz
de la piedra materna
de donde no sé cómo ni sé cuándo
me desprendieron para disgregarme²¹.

²⁰Memorial de Isla Negra V: Sonata crítica, “La noche” (O.C., II, p. 1292).

²¹Piedras del cielo XXIII: “Yo soy este desnudo mineral...” (O.C., III, p. 639).



El sueño de restitución al origen engendra una poética antitética de la poética constructora y militante que observáramos en la vertiente diurna del yo nerudiano. El primer rasgo que destacaremos es que se define negativamente: “carpintero ciego”, “sin manos”²². El “nocturno” es, para el yo diurno totalmente acaparado por sus metalúrgicos deberes, “la figura emblemática del quehacer equivocado”, como lo expresa Hernán Loyola²³. Sin embargo, en “La línea de madera”, como en otros poemas tales como los primeros cantos de “Alturas de Macchu Picchu”, ese “quehacer equivocado” resulta ser secretamente valorizado:

*Pero*²⁴ mi canto fue buscando los hilos del bosque,
secretas fibras, ceras delicadas,
y fue cortando ramas, perfumando
la soledad con labios de madera.

Amé cada materia, cada gota
de púrpura o metal, agua y espiga,
y entré en espesas capas resguardadas
por espacio y arena temblorosa
hasta cantar con boca destruida
como un muerto, en las uvas de la tierra²⁵.

Tenemos aquí un rasgo característico del metalenguaje nerudiano: la especificidad del acto poético está evocada en él, pero siempre de este modo negativo. Las manos del poeta son entonces esas “manos negativas” evocadas en un poema de *Las manos del día*.

El isomorfismo de la nocturnidad también está connotado negativamente en cuanto, además de ser emblema de una “no producción” lo es de una “no comunicación”. La palabra nocturna es “intransitiva” como diría Roland Barthes²⁶. Habitar lo deshabitado tiene como corolario “hablar sin palabras”²⁷. La poética del nocturno es una poética del silencio. No el silencio de Mallarmé que volatiliza al objeto para recoger su esencia fantasmal por medio del lenguaje, sino un “silencio con raíces” que restituye la palabra al mundo de las cosas. Al borrar la distancia entre el signo y la cosa, esta poética realiza una utopía que es inversa de la utopía de la transparencia que hemos observado en el régimen diurno: la naturalización del lenguaje, que es una tendencia constante en el metalenguaje nerudiano. Recordemos “Sobre una poesía sin pureza” (1935) o textos más tardíos como “Verbo” en *Las manos del día*

²² *Canto general* XV. Yo soy: “La línea de madera” (*op. cit.*).

²³ Hernán Loyola: *Pablo Neruda. Antología poética*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

²⁴ Subrayado por nosotros.

²⁵ *Canto general* XV. Yo soy: “La línea de madera” (*op. cit.*).

²⁶ Roland Barthes, *Essais critiques: Écrivains et écrivants* (“Points”, Le Seuil, Paris, 1964, p. 147).

²⁷ *Memorial de Isla Negra* V. Sonata crítica: “La noche” (*op. cit.*).

(1968), donde el poeta pide “palabras ásperas / como piedras vírgenes”, o aquella página de *Confieso que he vivido* donde sueña con dejarlas “como estalacticas en (su) poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola”.

Habrá quienes tilden de esquemático el modo como acabamos de confrontar antíteticamente dos comportamientos del yo nerudiano, el diurno y el nocturno. Esta presentación antitética no corresponde solamente a una preocupación pedagógica. El yo diurno genera, por decirlo así, naturalmente la antítesis como exigencia de su propio desarrollo, y como tal la hemos respetado. En su libro sobre *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Gilbert Durand explica que “semánticamente hablando, se puede decir que no hay luz sin tinieblas mientras que lo inverso no es verdad, ya que la noche tiene una existencia simbólica autónoma. El régimen diurno de la imagen se define pues, de un modo general, como el régimen de la antítesis”²⁸. Una lectura no mutilante de la obra de Neruda pasa por un consentimiento primero a esta antítesis que la estructura y que hace que Neruda es todo excepto un poeta de la penumbra.

Sin embargo, después de oponer estos dos comportamientos es preciso buscar su articulación.

El yo diurno y el yo nocturno tienen, como hemos podido comprobarlo, un punto común: se alimentan en la misma utopía. Soñar su propio anonimato dentro de la multitud de los hombres, y soñar su propia disolución silenciosa dentro del mundo material son dos maneras de hacerse invisible para abarcar el mundo en su totalidad. La utopía totalizadora constituye el fondo del proyecto poético nerudiano. Lo habita desde aquel día cuando, en las soledades de la selva austral, un niño decidió cambiar de nombre y llamarse Pablo Neruda para ponerse “todos los nombres a la vez”²⁹. Ahora bien, en el momento de realizar, en el campo histórico, su ansia de totalización es cuando el yo diurno va a mostrar su dependencia con respecto a su hermano nocturno. Aquella actividad nocturna que él había rechazado y sofocado definiéndola negativamente, ahora la necesita para constituir su relación totalizadora con la historia.

Es posible distinguir dos modalidades de esta implicación del nocturno en los deberes históricos del sujeto diurno, dos modalidades que corresponden a dos períodos de la cronología nerudiana.

El modelo de la primera modalidad nos está ofrecido por el último canto de “Alturas de Macchu Picchu”, donde la ascensión simbólica de las ruinas se resuelve inesperadamente en una inmersión del sujeto, por medio de un gesto que ahora conocemos bien, en lo más hondo de esa muerte de

²⁸Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Dunod, Paris, 1969).

²⁹*El mar y las campanas*. “Yo me llamaba Reyes...” (O.C., III, p. 911).

piedra que son las ruinas –esa “poderosa muerte”– para buscar en ella el secreto de la continuidad de la historia:

A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esa larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,³⁰ [...]

La segunda modalidad es más tardía. Se manifestará posteriormente a la crisis ideológica que sacude la poesía de Neruda a fines de los años cincuenta. Cuando el yo diurno y militante exprese su cansancio y su amargura ante un siglo cargado de mentiras, crímenes y cenizas, el nocturno acudirá a socorrerlo proponiéndole, como salvación, un nuevo deber: el deber de ruptura: “romper el tiempo” para hallar “la zona sombra, el día cero”, donde el fin coincide con el comienzo, y donde el tiempo histórico realice su renovación: es lo que hará, en *La espada encendida*, Rhodó, el adánico, al fundar, después de las grandes guerras que destruyeron la humanidad, su Edén de soledad en el extremo sur de Chile:

Fue mi noción quebrantar esa herencia
de sangre y sociedad: deshabitarme³¹.

Deshabitarse es, para el yo nocturno, repetir ese gesto tan suyo de anticipar poéticamente su propia desaparición, pero es ahora un gesto dramatizado por la proximidad de la muerte. El deber de muerte es el más difícil de los “duros deberes diurnos” que se impone el yo nerudiano. Consiste, como lo atestiguan de modo conmovedor los últimos libros del poeta, en ese último avatar de la utopía poética: invertir el signo de la propia negación dentro de la muerte, haciendo de ésta el emblema de una ruptura histórica necesaria y renovadora.

Estas últimas consideraciones han mostrado –y será nuestra conclusión– que, a nuestro parecer, la muerte constituye la verdadera clave del sistema poético nerudiano.

En efecto: al adoptar constantemente ese comportamiento de ficticia disolución de sí mismo dentro de lo material –“hasta contar con boca destruida / como un muerto entre las uvas de la tierra”³²– el yo poético sitúa en la muerte el fundamento de todo conocimiento. Como lo hace Quevedo. Si de todas las lecturas que hizo Neruda la de Quevedo quedó como la más esencial, es porque el chileno descubrió en la obra de su remoto hermano caste-

³⁰ *Canto general* II: “Alturas de Macchu Picchu”, XII (*op. cit.*).

³¹ *La espada encendida* LXXXVI: “Aquí termina y comienza este libro” (*O.C.*, III, p. 619).

³² *Canto general* XV. Yo soy: “La línea de madera” (*op. cit.*).

llano esa “metafísica inmensamente física”³³ que hace de la “agricultura de la muerte” la “llave adelantada de las vidas”³⁴ y la mejor introducción a la “rumorosa materia de la vida”³⁵.

Se habrá entendido que, al designar a la muerte como clave del sistema nerudiano, no nos referimos a la muerte como circunstancia biográfica sino más bien a la muerte como un modo de trascender ficticiamente, por medio de la escritura, esa circunstancia inaceptable de convertirla en principio activo, en método de conocimiento poético. No se trata, pues, de hacer de Neruda un poeta elegíaco (que sabe ser ciertas veces) o un poeta de la desesperación existencial (que fue en varias ocasiones) sino de reconocer en él un poeta en quien la actitud mítica constituye lo fundamental.

¿Qué es el mito, en efecto, sino esa “tentativa del hombre infinito”: esa tentativa del hombre para superar los límites que le asigna su condición temporal inventando un tiempo que vuelva aprehensible y comprensible, por medio de la fábula o del poema, el tiempo infinito de la muerte? En un poema escrito pocas semanas antes de su desaparición, Neruda ha evocado en forma de enigma –“Enigma para intranquilos”– ese poder que confiere el mito sobre la muerte desde la misma muerte:

Por los días del año que vendrá
encontraré una hora diferente:
una hora de pelo catarata,
una hora nunca transcurrida:
como si el tiempo se rompiera allí
y abriera una ventana: un agujero
por donde deslizarnos hacia el fondo
[...]
y dispondremos de un poder satánico:
volver atrás o acelerar las horas:
llegar al nacimiento o a la muerte
con un motor robado al infinito³⁶.

No se puede soñar mejor definición de ese tiempo cero que es el tiempo mítico. Bajo ese ángulo del mito como modo de robarle su motor al infinito de la muerte, es preciso reexaminar las imágenes –tal vez apresuradamente calificadas por nosotros de dialécticas– por medio de las cuales el sujeto nerudiano realiza su inscripción dentro del tiempo cíclico de la semilla o de la alternancia del día y de la noche. De esas imágenes arquetípicas, productos de una búsqueda nocturna y subterránea, se alimenta el yo nerudiano en

³³ *Viajes*: “Viaje al corazón de Quevedo” (*O.C.*, IV, p. 457).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *El corazón amarillo*: “Enigma para intranquilos” (*O.C.*, III, p. 800).

sus reverberantes tareas. La última estrofa de “Eternidad”, en el *Canto general*, evoca ese camino vertical por el que el sujeto poético se despeña hacia la profundidad para volver a desafiar la intemperie³⁷. Más de treinta años después, un poema de *Geografía infructuosa* escenifica la misma confrontación entre el tiempo dinámico de la historia-tiempo de la “intemperie” y el tiempo ahístico, subterráneo, acumulado, del mito, con la evidente preocupación de afirmar un vínculo entre ambos:

Por eso si me encuentras ignominiosamente
vestido como todos los demás, en la calle,
si me llamas desde una mesa en un café
y observas que soy torpe, que no te reconozco,
no pienses, no, que soy tu mortal enemigo:
respeta mi remota soberanía, déjame titubeante,
inseguro, salir de las regiones perdidas,
de la tierra que me enseñó a llover,
déjame sacudir el carbón, las arañas,
el silencio: y verás que soy tu hermano³⁸.

Valga como conclusión esta doble paradoja de una palabra nutrida de silencio y de una fraternidad forjada en lo más oscuro de lo deshabitado: paradoja que le permite a un poeta librarse victoriamente su definitiva batalla contra estas dos formas póstumas de la muerte: ser leído por profesores y ser borrado por el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. 1967. *Essais critiques*. París: Points. Le Seuil.
Blanchot, Maurice. 1967. *Essais critiques*. París: Points. Le Seuil.
Durand, Gilbert. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Dunot.
Neruda, Pablo. 2000. *Obras completas*, edición de Hernán Loyola con asesoramiento de Saúl Yurkievich, cinco tomos. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
Loyola, Hernán. 1967. *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago: Editora Santiago.
_____. 1981. Prólogos a la *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
Sicard, Alain. 1981. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.



³⁷ *Canto general, op. cit.*

³⁸ *Geografía infructuosa, op. cit.*