



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Loyola, Hernán

Lo que el más grande amor. Sobre Eros y Tánatos en Neruda

Atenea, núm. 489, primer semestre, 2004, pp. 23-36

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32848903>

- 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

LO QUE EL MÁS GRANDE AMOR

SOBRE EROS Y TÁNATOS EN NERUDA

HERNÁN LOYOLA*

RESUMEN

Se analiza en el artículo una noción que Pablo Neruda introduce en sus versos como una entidad que deliberadamente evita nombrar: 'El más grande amor'.

El verso 'El más grande amor', perteneciente a la primera estrofa de "Alturas de Macchu Picchu" (1946), pareciera ser la fórmula poética más adecuada para aislar esa entidad innominada.

Lo innombrable es la muerte con todo el carácter omniso y las connotaciones terroríficas que los hombres le asignan o se han visto obligados a asignarle en la historia. Al omitir lo innominable Neruda subraya que en el territorio de 'El más grande amor' la muerte no existe como vacío espantoso porque está unida a su movimiento contrario, la vida como continuidad, fecundidad y movimiento, o sea el 'más grande amor'.

Palabras claves: El más grande amor, Eros, Tánatos, Clío, innominable.

ABSTRACT

We analyze a notion that Pablo Neruda introduces in his verses as an entity that he deliberately avoids naming: The Greatest Love.

The verse The Greatest Love, which belongs to the first stanza of "Alturas de Macchu Picchu" (1946) seems to be the most adequate poetic formula to isolate this unnamed entity.

The unnameable is death with its onmiscient character and its terrific connotations that mankind has assigned or been obliged to assign to it in history. By omitting the unnameable Neruda underlines the fact that in the territory of The Greatest Love, death does not exist as a frightening emptiness because it is linked to its contrary movement, life as continuity, fecundity and movement, in other words, the greatest love.

Keywords: The greatest love, Eros, Thanatos, Clío, Unnameable.

Recibido: 26.02.2004. Aprobado: 28.05.2004.

*Profesor de literatura, crítico literario. Universidad de Sassari, Italia. E-mail: loyolahn@ssmain.uniss.it

I

PARTAMOS de una estrofa muy conocida:

Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna.

El más grande amor: Con esta fórmula, situada al inicio de “Alturas de Macchu Picchu” (1946), una vez más Pablo Neruda introdujo en sus versos una noción, una entidad que deliberadamente evitó nombrar. Yo, lector, intuyo o comprendo de qué se trata pero tampoco tengo un nombre preciso para eso. Puedo sólo intentar un acoso de perífrasis, decir que aquello innominado (tal vez innominable) sería por ejemplo “el ciclo natural de las estaciones” o “la circularidad del transcurrir en la naturaleza orgánica”, puesto que los versos aluden claramente a un sujeto inscrito en las repeticiones y regresos del tiempo circular, recibiendo y despidiendo –con espontaneidad si no con alegría– cada una de las fases del ciclo temporal que gobierna el planeta en que vive, pero a la vez sufriendo la incapacidad de insertar su existencia en el tiempo progresivo, vale decir, en el tiempo humano de la historia. Tal sería el extravío que puso en movimiento el discurrir del texto.

Pero aquí me interesa aislar este elemento innominado: *el más grande amor*, fórmula con que “Alturas de Macchu Picchu” actualizó una referencia que no era nueva en la trayectoria poética de Neruda, una referencia reiterada y siempre innominada que correspondería, dentro de la ideología laica de esa trayectoria y de nuestro poema, a lo que en los libros sagrados de todas las religiones es el nombre imposible de la divinidad, lo Innominable por excelencia. Ahora bien, dentro del específico contexto lírico de esta referencia innominada nuestro poema inscribió –en sus fragmentos iniciales– otro elemento que tampoco nombra, implícito en pasajes como los siguientes:

Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena...

(Lo que en el cereal como una historia amarilla
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número
que sin cesar es ternura en las capas germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil

y lo que en el agua es patria transparente, campana
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas).

Para aludir, sólo para aludir de soslayo a lo Innominable máximo nuestro poema recurrió a un término tomado en préstamo de la experiencia humana, vale decir el Amor, vale decir el Eros. Lo asoció, por lo tanto, a lo que para el poeta aparecía como la noción suprema de lo ideal, de lo máximo deseable a la medida del hombre: el Amor. En cambio (e insisto, dentro del campo lírico y simbólico generado por aquel Innominable máximo), para aludir al Innominable subordinado Neruda evitó incluso un nombre indirecto, precisamente para *no* hacer uso (en dicho contexto) del término que también la experiencia humana le ofrecía.

Ese término era Muerte, Tánatos. Neruda lo evitó deliberadamente al inicio de “Alturas de Macchu Picchu”, aunque todos sabemos que la Muerte es el gran tema de aquel texto. La razón tenía que ver con la ideología de base del poema y en el fondo era simple. Mediante la ausencia del término Neruda subrayó que en el territorio del *más grande amor* la muerte no existe. No existe con las connotaciones siniestras y temibles, con aquel aura terrorífica que los hombres le asignan, o que se han visto obligados a asignarle a lo largo de la historia. No existe simplemente porque aquello que los hombres padecen y llaman Muerte es sólo una fase integrante e indistinguible dentro del *más grande amor*, forma parte de él, es condición necesaria. La muerte no es tragedia en el seno del *más grande amor*.

II

No era la primera vez, ya lo insinué, que *el más grande amor* jugaba un rol protagónico en la poesía de Neruda. Su aparición neta fue sin embargo misteriosa. A fines de 1925 nuestro joven Pablo publicó un poema llamado “Serenata”, incorporado después a *Residencia en la tierra* aunque su estilo, tono y lenguaje restaban todavía afines a los de *Tentativa del hombre infinito*. El primer poema que sucesivamente publicó Neruda fue “Galope muerto” (en *Claridad* 133, agosto de 1926).

Ahora bien, hay entre ambos poemas un abismo inexplicable (o mejor, todavía inexplicado por la crítica). El puente que los unió fue, a nivel biográfico, la experiencia de algunos meses de vida en Ancud con Rubén Azócar, y a nivel estilístico la escritura de *El habitante y su esperanza* y de las cuatro últimas prosas de *Anillos* (“Desaparición o muerte de un gato”, “T.L.”, “Tristeza” y “La querida del alférez”, todas de 1926). Y también algunas lecturas que hizo Neruda durante los meses que separaron a los dos poemas. Con certeza, se sabe que leyó *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (en versión francesa) de Rilke y la novela *Mon frère Yves* de Pierre Loti; con probabili-





Loti



Proust



Alonso

dad, algo de Schopenhauer y de Proust. Pero Neruda leía mucho y muy ávidamente por aquel entonces, y no era raro que por las noches devorara una o dos novelas, según escribía a su amante Albertina Azócar, por lo cual es difícil incluso conjeturar qué lecturas (o qué experiencias) abrieron el camino a la escritura de un poema con esta maravillosa e increíble apertura:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

Estos versos fueron la primera tentativa de Neruda hacia la formulación de lo ‘inefable’ que le interesaba, su primer acercamiento al *más grande amor*. Ya en 1940 Amado Alonso reclamó atención a este comienzo de “Galope muerto” caracterizado por una especie de anacoluto lírico, estructurado como una “comparación sin manifestación de lo comparado [...]”. La comparación se refiere al tema de la poesía: *esto que considero es* como cenizas, etc.” Por supuesto, Alonso entendió muy bien que no se trataba de un error sintáctico del poeta. Neruda omitió *deliberadamente* individualizar el objeto de la comparación, qué cosa era como “cenizas, como mares poblándose, /... / o como se oyen desde el alto de los caminos cruzar las campanadas en cruz”.

En suma, el comienzo de “Galope muerto” textualizó la primera aparición de lo Innominable nerudiano. Las estrofas restantes definieron al entero poema como una oda, como un salmo reverencial respecto a aquello cuyo nombre se eludía.

Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,
esas ruedas de los motores, en fin.
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,
callado, por alrededor, de tal modo,
mezclando todos los limbos sus colas.
Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?

El rodeo constante, incierto, tan mudo,
como las lilas alrededor del convento,
o la llegada de la muerte a la lengua del buey
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren sonar.

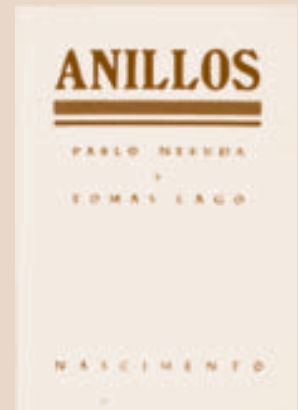
Dentro de un tono general de admiración y de controlada maravilla, el verso “como las lilas alrededor del convento” conectó el desarrollo verbal de lo Innominado a la memoria de las primeras experiencias de enamoramiento que había vivido el poeta (aquella “fragancia de lilas” de *Crepusculario*). Certificando así que el despliegue poético de “aquello todo” era una paráfrasis tentativa y múltiple respecto a la sintética paráfrasis definitiva: *el más grande amor*.

En el comienzo, entonces, fue Eros. Pero también Tánatos. Notar el final de la estrofa inicial: “y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes”. El cruce de lo verde y lo podrido. Según Alonso, estos versos y los precedentes tematizan procesos de destrucción. A mi entender, ellos proponen más bien la co-presencia de destrucción y germinación, resolviéndose en algo que trasciende las apariencias fenoménicas de nacimiento y desintegración, de emersión y desvanecimiento, de vida y muerte. Algo, en fin, que el texto trata de aferrar con las figuras abstractas del *perfume* de las ciruelas ya separadas del árbol, y del *sonido* de las campanas “ya aparte del metal” (por eso el poema no habla sólo de “campanadas” sino de un ‘cruzamiento o cruce de campanadas en cruz’, en paralelo con el cruce de lo verde y lo podrido en las ciruelas). Lo podrido es Tánatos, la destrucción indispensable, tanto como la germinación.

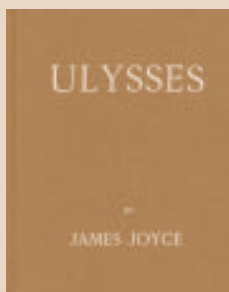
Pero el poema verbaliza al *más grande amor* también como “rodeo constante”, como un asedio que “aquello todo” realiza. Asedio persistente, ubicuo, multiforme (sin rostro preciso) y sobre todo silencioso, lo cual se manifiesta a veces de modo discreto, bello, dulce, continuo y casi invisible “como las lilas alrededor del convento”, es decir al modo de Eros. Otras veces, sin embargo, el asedio se manifiesta de modo repentino, trágico, violento y con efectos espectaculares como “la llegada de la muerte a la lengua del buey / que cae a tumbos, guardabajo...”, es decir al modo de Tánatos. El asedio, o sea *el más grande amor*, incluye entonces procesos de vida (el cerco de las lilas) y de muerte (la caída del buey).

III

Tercer momento. Santiago en julio, pero más probablemente Buenos Aires, segunda mitad de 1933, y en todo caso antes del desembarco de Federico García Lorca el 12 de octubre. A fines de agosto Neruda había llegado a la capital argentina para hacerse cargo del puesto de cónsul particular de elección. Llegó con su primera mujer, la rubia y altísima holandesa (si bien nacida en Java) Maruca Hagenaar. El matrimonio había comenzado a hacer agua en 1931, todavía en Batavia. La relación se agravó en Chile entre 1932 y 1933. Ahora en Buenos Aires la presencia de su mujer impidió a Neruda disfrutar el relativo mejoramiento económico durante sus primeras sema-



García Lorca



Joyce

nas ‘porteñas’. La rutina burocrática, a pesar de la excelente disposición del cónsul general Sócrates Aguirre, le pesaba como una catedral, y no fue suficiente la amistosa cercanía de María Luisa Bombal para levantarle la moral. La conjunción negativa de estos factores se proyectó a dos poemas escritos en ese período, “Walking around” y “Desespedito”, que marcaron el nadir del temple anímico de Neruda en toda su trayectoria.

El título en inglés, “Walking around”, y las imágenes de doloroso desplazamiento urbano, fueron un guiño literario que remitía (es mi convicción) al *Ulysses* de Joyce, que Neruda había leído y releído en Colombo. Ahora, en Buenos Aires, el escritor irlandés reclamó de nuevo la atención de Neruda, que por entonces publicó en la revista *Poesía* de Pedro Juan Vignale (octubre-noviembre de 1933) su traducción de dos fragmentos de *Chamber music* (*Música de cámara*). En cuanto a “Desespedito”, el título es un neologismo de Neruda, resultante de un cruce entre las palabras desesperación y expediente. Esta última el poeta la escribía ‘espedito’, según viejos y documentados hábitos ortográficos.

Es probable que dentro de este clima opresivo (que la llegada de García Lorca desvaneció pero no del todo) fue escrito el poema que aquí me interesa comentar. Su título: “Sólo la muerte”. ¿Sólo Tánatos? Veremos que no. Se trata de uno de los poemas peor comprendidos de todo el periplo poético de Neruda, justamente porque (desde Amado Alonso en adelante) le fueron aplicados los criterios y los prejuicios que sobre la muerte circulan hasta hoy. No se ha advertido que en ese poema Neruda insertó, una vez más, su concepción de la muerte como una fase de la dinámica de ese *más grande amor* entrevisto en “Galope muerto”. Veamos este fragmento probatorio:

A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.

Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido suena, callado, como un árbol.

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,
de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.

El sintagma lo *sonoro* fue una fórmula que utilizó Neruda al comienzo de la segunda *Residencia*, a partir del poema “Un día sobresale” (escrito en

Santiago en el invierno precedente) cuyos versos la reiteraron insistentemente. El primero rezaba “De lo sonoro salen números”. Asediado por Amado Alonso, Neruda logró farfullar que aquí la frase *De lo sonoro* significaba “Del sonido primigenio, de lo sonoro cósmico, del trueno”. Alonso tradujo: “en lo sonoro se engendran las cosas”. Era claro, en todo caso, que la insistencia de Neruda tendía a proponer en lo sonoro el principio o fundamento de la vida, el origen cósmico de lo existente, y a la vez su manifestación. Así como “Galope muerto” abrió la primera *Residencia* con un asedio perifrástico a lo Innominable, así “Un día sobresale” abrió la segunda con una tentativa que incluyó la fórmula lo sonoro. No era el ‘nombre’, por supuesto, sino otra perífrasis que buscaba afinar la puntería, lo cual quedaba bastante claro en el verso inicial de nuestro fragmento: “A lo sonoro llega la muerte”.

Imposible desarrollar aquí las muchas implicaciones de la fórmula *lo sonoro*, pero a mi propósito basta señalar la evidente oposición entre lo sonoro y la muerte. Los tres versos siguientes desarrollaron una estupenda configuración fantasmal de la muerte: “como un zapato sin pie, como un traje sin hombre, / llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo, / llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta”. Esta secuencia terrorífica (que podría ser asociada a ciertos filmes de zombies o muertos que caminan, o a algunos cuentos de Poe) fue deliberadamente elaborada según el imaginario tradicional (por no decir convencional) de la muerte.

Ya antes el poema había aludido a “la muerte en los huesos / como un sonido puro, / como un ladrido sin perro”. Era evidente para Neruda que el sonido de *lo sonoro* (o sea ‘el ladrido con perro’) no necesitaba ser explicado ni justificado: aun bajo modulaciones degradadas, *sonaba* armónico con la tendencia de los seres a la preservación de la propia identidad. Tenía el rostro habitual (hermoso o feo) y reconocible de la vida. El *sonido puro* de la muerte, en cambio, era percibido como disarmónico con aquella tendencia: inevitablemente era causa de dolor y zozobra. Y sin embargo “suena” de verdad, dice el texto: era también una fuerza *viva*, pero su sentido aparecía indescifrable, absurdo, inaferrable “como un ladrido sin perro”.

IV

El objetivo de la secuencia fantasmal, a mi juicio, era exasperar el contraste con los versos siguientes, que parten con un *sin embargo* adversativo (“Sin embargo sus pasos suenan / y su vestido suena, callado, como un árbol”) cuya función es la misma del *sin embargo* que leemos en “Walking around”: “Sucede que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre. // *Sin embargo* sería delicioso / asustar a un notario con un lirio cortado / o dar muerte a una monja con un golpe de oreja”.

Sin embargo sus pasos suenan / y su vestido suena, callado, como un árbol: los pasos y el vestido de la muerte participan de lo *sonoro*, “suenan”. Al comparar el sonido silencioso de la muerte con el del árbol, Neruda reafirmó su intuición de la muerte como una fuerza *viva* dentro del gran ciclo cósmico. O sea, dentro de la dinámica del *más grande amor*.

Sigue el texto: *Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo*: en esta figura de modestia o cautela (y “con un modo muy chileno”, anotó Alfredo Lefebvre) leo un indicio de la importancia, peso y gravedad que Neruda asignó a la secuencia sucesiva.

pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas. En el léxico nerudiano el término canto es comprometedor. Que Neruda diera al sonido de la muerte el calificativo de *canto* fue indicio de su ánimo de rescatar un algo oscuro que podríamos llamar la dimensión *positiva* de la muerte. Naturalmente, excluyo toda intención irónica o sarcástica en el uso del término. Ese canto de la muerte aparecía al poeta con un “color de violetas húmedas”, sinestesia que introdujo esas flores en que conviven lo penitencial-funéreo y lo dulce-intenso-hermoso, es decir, la muerte y la vida.

de violetas acostumbradas a la tierra. Este verso fue construido sobre un juego conceptual en tres fases, una especie de silogismo, que sería el siguiente: 1) las violetas crecen y florecen muy cerca de la tierra, en familiaridad con ella; 2) la tierra es la sede de la muerte en los cementerios y es la sede de la vida en la germinación de campos y bosques; 3) ergo, las violetas están acostumbradas a la muerte... y a la vida. Más abajo el poema dirá que la muerte tiene “la aguda humedad de una hoja de violeta”. Tan reiterada alusión a *violetas* y a *humedad* remite a un antecedente de siete años atrás y con afín significación o intención simbólica: “He sentido su frío sobre mi frente, su frío de riel *mojado* por el rocío de la noche, o también de *violetas mojadas*. El prado de las violetas es inmenso, subsiste a pesar de la lluvia, todo el año los árboles de las violetas están creciendo [...], las *violetas* rotas se componen con rapidez [...]”. Estas líneas son del último capítulo de *El habitante y su esperanza* (1926).

porque la cara de la muerte es verde, / y la mirada de la muerte es verde. El profesor Lefebvre entendió que con este reiterado verde Neruda aludía al color “que tienen los cadáveres en un grado avanzado de descomposición”. No estoy de acuerdo con él en este punto. El *verde* de estos versos es el verde de Neruda, es el color emblemático de la naturaleza. Como lo es en aquellos versos de “Galope muerto” que nos hablaban del “... perfume de las ciruelas que rodando a tierra / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes”, donde explícitamente lo podrido y lo verde, la muerte y la vida, se confundían en la unidad del *más grande amor*.

Por lo tanto, que en este otro poema el rostro y la mirada de la muerte fueran verdes significaba que la muerte posee también los atributos de la vida. Esta intención del texto será confirmada más abajo por el verso que

atribuía a la muerte un “grave color de invierno exasperado”. La muerte era como el invierno, en cuanto nadir del ciclo germinativo natural, pero como un invierno intensificado al más doloroso extremo, exasperado, y por ello temible.

V

Cuarto momento. Otro texto de la segunda *Residencia*, escrito en Madrid a caballo entre 1934 y 1935, donde la unidad dialéctica Eros/Tánatos fue propuesta por Neruda de modo aún más explícito. Y sin embargo Amado Alonso no la vio, o no le interesó, y tampoco la ha visto buena parte de la crítica posterior. Me refiero por supuesto a “Entrada a la madera”, el primero de los *tres cantos materiales*.

En este extraordinario poema la memoria distanciada y arquetípica del bosque chileno devino el referente de base que consintió a Neruda reanudar, en el mismo punto *pero a otro nivel de la espiral*, el discurso cifrado que “Galope muerto” —aquel otro gran poema crucial— había inaugurado en 1926. Otra vez la misma ambición universal y totalizante, relativa al enigma de la muerte en la vida. Pero el tono más bien *cool* de “Galope muerto”, controlado y oblicuo, fue sustituido por el lenguaje impudicamente apasionado de “Entrada a la madera”. Eros desde el título mismo. Entrada a la madera, penetración de la materia.

Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.

Penetración vertical del ámbito oscuro, descenso en profundidad al ámbito de la muerte en la naturaleza. Ya la primera estrofa había desencadenado el ataque erótico a la muerte con referencias funerarias del tipo “una tenaz atmósfera de luto”, y con alusiones a procesos de biodegradación o, digámoslo así por afinidad, a procesos de bio-interrupción y bio-desgarramiento y bio-destrucción: “sala decaída”, “maderas inconclusas”, “destruidas cosas”, así como más adelante “alas secas”, “pálidas espadas muertas”, “ola de olores muriendo”, “cicatrices amarillas”. Todo el poema fue estructurado y elaborado según esta singular fusión de Eros con Tánatos que obsesionó a Neruda desde muy temprano. Incluso como estilo, la configuración genérica del poema fue la de una oda amorosa, exaltación y loor de la amada.

Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.

Invocación apasionada de la materia, término cuyo significado en este poema apuntó ambiguamente en dos direcciones al final convergentes: una restringida, la ‘madera del bosque’ (chileno); otra general, *el más grande amor*. Así como las escrituras sacrales eluden el ‘nombre’ real de la divinidad porque es tarea imposible, así la escritura de Neruda eludió el ‘nombre’ en “Galope muerto”, como ya vimos. En esta “Entrada a la madera” de 1935 el contingente nombre *madera* fue otro modo de eludir el ‘nombre’, como lo *sonoro* en “Sólo la muerte”, antecesores de *el más grande amor*. Aquí el amante enarbola su amor comparándolo a “un viaje funerario” y reclamando la atención de la amada hacia su propia condición precaria y desgraciada, pero también vehemente en su erótica penetración del misterio. Notar cómo Eros y Tánatos se mezclan en este fragmento:

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas:
soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.

Veo moverse tus corrientes secas,
veo crecer manos interrumpidas,
oigo tus vegetales oceánicos
crujir de noche y furia sacudidos,
y siento morir hojas hacia adentro,
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada.

Recuperar la ‘destrucción’ fue para Neruda –en su fase moderna– el modo de confrontarse con la muerte. Por ello uno de los significados últimos de “Entrada a la madera” sería el de establecer que en la naturaleza la muerte no existe como la entendemos los hombres, no existe como abismo, y que por el contrario integra, junto a la vida, aquello que aquí estoy llamando *el más grande amor*. Pero el significado central del poema se manifestó a través de la plegaria final. Instalado en el seno profundo de la ‘madera-materia’, el Yo enunciador venía verificando sensorialmente (veo, oigo, siento) cómo la

‘vida’ y la ‘muerte’ se confundían dentro del gran proceso del *más grande amor*, cuya modulación vegetal sería la fertilidad. Y entonces –con vehemencia– pide ser adscrito a tal proceso:

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

Los seis primeros versos de esta estrofa traen la invocación y loor de los signos que manifiestan la viva intimidad de la materia-madera (poros, vetas, círculos, flechas, seres dormidos), incluyendo los signos oscuros vinculados a la muerte o a la destrucción (como “polvo” y “ceniza”). Esta microsecuencia de seis versos configura una suerte de breve letanía, comparable a aquella, más larga, del segmento IX de “Alturas de Macchu Picchu”, letanía de exaltación y loor de las ruinas, también ella escrita en endecasílabos: “Agui-la sideral, viña de bruma. / Bastión perdido, cimitarra ciega. / Cinturón estrellado, pan solemne. / Escala torrencial, párpado inmenso. / Túnica triangular, polen de piedra. / ...”

No siendo ésta la ocasión para examinar la estrofa final con el detalle que merece, me detengo sólo en los versos que interesan más directamente a mi actual propósito.

y a *vuestra vida, a vuestra muerte asidme*. Este verso registró el punto de arribo de la etapa fundante y constituyente del *ser americano* en la escritura poética de Neruda. El poeta ha descubierto que la recuperación de la destrucción, tanto perseguida desde antaño, había viajado con él por el mundo: estaba inscrita en su experiencia inolvidable del bosque chileno, del sur de la infancia. Ahora, en Madrid 1935, adquiere la modulación personal que buscaba. Neruda, a través del sujeto enunciador del texto, reclama entonces del fundamento –aquí individualizado y reverenciado– la continuidad fecunda y eficaz del propio ser. Reclama eso que admira y envidia en la materia-madera, en el bosque, en la naturaleza, donde el transcurso del tiempo es recibido sin zozobras ni desolación, donde la muerte no sólo no es pérdi-

da ni derrota ni vacío sino que, desarrollando su contraria (eso que llamamos la Vida), es condición indispensable a la continuidad, a la fecundidad, al movimiento, o sea, al *más grande amor*.

Al final del poema el Yo enunciador se autoexhorta a (re)integrarse activamente al ámbito humano (es decir, a la sociedad, a la historia) en unidad y alianza con la madera-materia, es decir con el *más grande amor*. Por eso la autoexhortación va con verbos en plural: *hagamos, ardamos, callemos*, asumiendo la forma de dos series paralelas y correspondientes entre sí, una de verbo transitivo + sustantivos (hagamos fuego, hagamos silencio, hagamos sonido) y otra de *verbos intransitivos* (ardamos, callemos, ...) con sabia ruptura al final. La expectativa del tercer verbo intransitivo, en correspondencia con el módulo *hagamos sonido*, no se cumplirá con un verbo, ya que eran improponibles verbos del tipo ‘sonemos’, ‘cantemos’, ‘vibremos’, etcétera. Se cumplirá en cambio con un sustantivo rotundo y aislado, y además de reconocible tradición nerudiana, el sustantivo *campanas*, que rematará brillantemente el memorable final del poema:

y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

VI

Aquí deberíamos volver a “Alturas de Macchu Picchu” para examinar el poema desde el lado de Tánatos y descifrar los conceptos de *falsa muerte*, *pequeña muerte* y, sobre todo, el de *verdadera muerte*. Pero ello me obligaría a agregar al dúo Eros-Tánatos un tercer miembro, que hasta ahora apenas he rozado, para formar un triángulo: Eros-Tánatos-Clío. Ahora bien, introducir a Clío, o sea a la historia, en el juego entre Eros y Tánatos significaría entrar en la cueva del monstruo. Porque la clave total para entender a Neruda es precisamente el triángulo Eros-Tánatos-Clío.

No hay tiempo ni siquiera para plantear la cuestión. Además no sé si sabría hacerlo, pero lo estoy intentando en un libro que me han encargado. Por lo cual propongo para terminar un fragmento escrito por Neruda casi al final de su vida. Este fragmento está tomado del medallón “El bosque chileno”, texto en cursiva que inaugura las memorias póstumas e inconclusas de Neruda, *Confieso que he vivido*, publicadas en 1974.

... Bajo los volcanes, junto a los ventisqueros, entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno... Se hunden los pies en el follaje muerto, crepité una rama quebradiza, los gigantescos raulíes levantan su encrespada estatura, un pájaro de la selva fría cruza, aletea, se detiene entre los sombríos ramajes. [...] Al pasar cruzo un bosque de helechos mu-

cho más alto que mi persona [...]. Un tronco podrido: qué tesoro!... Hongos negros y azules le han dado orejas, rojas plantas parásitas lo han colmado de rubíes, otras plantas perezosas le han prestado sus barbas y brota, veloz, una culebra desde sus entrañas podridas, como una emanación, como que al tronco muerto se le escapara el alma...

No por casualidad instalada como pórtico de *Confieso que he vivido*, esta prosa evocó la experiencia del pequeño Neftalí Reyes que a los once años, habiéndose alejado del tren lastrero de su padre José del Carmen, se encontró de pronto solo y perdido en medio de la densa foresta, indeciso entre el pavor y la curiosidad, hundiendo los pies en el humus, descubriendo un mundo confuso de formas y perfumes: la majestad de los árboles, el tacto y el espesor de la madera, el pulular de los insectos, la multiplicidad de alas y hojas y flores.

El extravío en el bosque de la Frontera fue para Neftalí una doble iniciación. Estética y sensorial por un lado: una escuela de formas y texturas que por entonces se tradujo en el hallazgo y atesoramiento de insectos y huevecillos, de hojas, pedazos de madera, piedras de arroyo: “pequeñísimo, cargado de alimañas, / de frutos, de plumajes, / voy perdido en la más oscura / entraña de lo verde” (*Memorial de Isla Negra*, I). Por otro lado, la decisiva iniciación telúrica, la lección de la materia.

En el trozo citado llamo la atención sobre esta frase extraordinaria (y sobre el desarrollo que sigue de ella): *Un tronco podrido: qué tesoro!* Si ya es insólito este entusiasmo de un niño frente a la biodegradación, menos frecuente aún es que el poeta adulto la recordara como una obsesión cada vez que recordó la experiencia del bosque. La alusión al tronco en descomposición podría ser casual si no la encontráramos también en *Canto general*, XV: “Mi infancia son zapatos mojados, *troncos rotos / caídos en la selva, devorados por lianas / y escarabajos...*”, y en otros lugares.

Por algún motivo misterioso, Neftalí no vivió el bosque de su infancia como el remanso lírico de la tradición romántica. No leyó el bosque como idilio sino como energía, como laboratorio de vida, como hervidero de formas, colores, dinamismos. No un refugio consolador ni un oasis de evasión. El bosque fue para Neftalí una lección imborrable sobre un ‘algo’ surgiendo sin cesar del conflicto entre fuerzas y pulsiones en lucha: agitación y reposo, proliferación y defunciones. Un ‘algo’ cuya imagen era la culebra que emergía desde las entrañas del tronco podrido “como una emanación, como que al tronco muerto se le escapara el alma”.

Un tronco podrido: qué tesoro! En esta frase yo leo el origen de aquello que la escritura de Neruda siempre amó pero que nunca osó nombrar sino de modo oblicuo e indirecto. “*Un tronco podrido: qué tesoro!*” Esta frase fue

el último certificado que escribió Neruda sobre el nacimiento de aquello que alguna vez llamó *el más grande amor* y que fue presente y central en toda su poesía.

REFERENCIAS

- Alonso, Amado. 1966. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, tercera edición.
- Flores, Angel. 1974. *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Barcelona: Ocnos.
- Loyola, Hernán. 1987. Edición crítica de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Neruda, Pablo. 1974. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.
- Neruda, Pablo. 1993. *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Losada.



NOTA. Para una lectura detallada de los poemas “Galope muerto”, “Sólo la muerte” y “Entrada a la madera” remito a mis notas en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, edición crítica, introducción y notas de Hernán Loyola, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987 [hay sexta edición reciente]. Las menciones de Alfredo Lefebvre remiten al artículo “Análisis del poema ‘Sólo la muerte’”, incluido en su libro *Poesía española y chilena* (Santiago, Editorial del Pacífico, 1958), 149-162, y reproducido en Angel Flores, *Aproximaciones a Pablo Neruda* (Barcelona, Ocnos, 1974), 105-114.