



HAL
open science

El compromiso político en el Canto General de Pablo Neruda

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. El compromiso político en el Canto General de Pablo Neruda. Yves Aguila ,Isabelle Tauzin-Castellanos. Les écritures de l'engagement en Amérique latine, Presses Universitaires Bordeaux, 2002, Maison Des Pays Iberiques. hal-02300829

HAL Id: hal-02300829

<https://hal.science/hal-02300829>

Submitted on 1 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL COMPROMISO POLÍTICO EN EL *CANTO GENERAL* DE PABLO NERUDA

Dardo SCAVINO *

Ya en los años de *Residencia en la tierra* Neruda afirmaba que el poeta era un profeta. El *Canto general* sólo introducirá una precisión: se trata, ahora, de un profeta de la revolución. Y más que un profeta, sería un augur encargado de interpretar los acontecimientos de la historia como signos premonitorios, lo que para Neruda significa darles un valor mítico. Así entendería el poeta chileno la relación entre la poesía y la política o, más precisamente, el compromiso político del poeta. Probar estas hipótesis es la meta de nuestro artículo.

Ciclos o revoluciones políticas

En su Introducción al *Canto general* de Pablo Neruda, Mario Enrico Santí sostiene que para este vasto poema:

« todo evento pasado se convierte en una prefiguración del futuro: el imperialismo norteamericano es una nueva versión

* Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3.

de la Conquista española; los líderes revolucionarios de hoy equivalen a los próceres de la independencia de ayer »¹.

Esto explicaría por qué el propio poeta calificó su obra de « poema cíclico » y por qué se autoriza muchas veces a formular profecías acerca de la historia futura. Bastaría entonces con tomar el término « prefiguración » en un sentido estricto – figuración profética o premonitoria – para que podamos concebir dos series, una significante y otra significada, simbolizadas por la siguiente matriz:

<u>indígenas</u>	<u>conquistadores</u>	<u>próceres de la independencia</u>
« pueblo »	« imperialismo »	« líderes revolucionarios »

Nótese que no podemos separar estos tres signos. Cada uno de ellos forma parte de un « evento », como lo afirma el propio Santí, y, por consiguiente, de un relato. Tomado de manera aislada, el significante *indígenas* sólo podría ser, a lo sumo, una sinécdoque para hablar del « pueblo » americano, pero difícilmente se lo podría asociar al « proletariado », al menos en el sentido marxista del término. Para que ese elemento adquiriera una significación metafórica, debe encontrarse en una relación de interdependencia sintáctica con los otros dos. Por ejemplo, « indígenas *sometidos* por los conquistadores ». Porque es sobre todo el verbo el que permite convertir esta frase en una figura de esta otra : « proletarios *sometidos* por el imperialismo ». Los tres significantes deben formar parte, pues, de una secuencia narrativa. Su significación deberíamos concebirla entonces como el valor de cada elemento según el lugar ocupado en la intersección del paradigma y el sintagma, o de las asociaciones metafóricas y la sucesión narrativa. Dicho de otra manera, lo importante no es tanto el valor individual de los términos como su inscripción dentro de un ciclo mítico; lo importante no es tanto lo que esos personajes *son* en sí mismos como lo que *hacen* o *padecen*, acciones o pasiones que les permiten

1. Enrico Mario SANTÍ, « Introducción » in Pablo Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 75. Las referencias a las páginas junto a cada cita del poema de Neruda corresponden a esta edición. Aunque en tono de reproche, Rodríguez Monegal ya había observado esta tendencia « prefigurativa » en el *Canto general*, al ironizar, por ejemplo, sobre el hecho de que Neruda hubiera hecho de Fray Bartolomé de Las Casas un « protosindicalista ». Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *El Viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 240. Con respecto a la importancia del mito en el *Canto general*, puede consultarse a Saúl YURKIEVICH, « Mito e historia: dos generadores del *Canto General* », *Revista Iberoamericana*, n° 82 y 83, enero-junio 1973 in Rodríguez Monegal y Santí (eds), *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1986.

formar parte de esas secuencias míticas. Cada uno de ellos no aparece entonces como un sujeto aislado sino más bien como frases enteras (sujeto-verbo) que en este caso podríamos llamar, de acuerdo con la nomenclatura de Lévi-Strauss², « motivos » narrativos, y que no serían sino los « eventos » a los cuales se refiere Santí. Es la razón por la cual podemos considerar que este poema es narrativo: no sólo porque cuenta una historia, o al menos dos, sino porque sus propias figuras poéticas dependen, como veremos más adelante, de un cierto número de verbos como « someter » o « ser sometido », « liberar » o « ser liberado », pero también algunos otros (« morir » o « renacer », por ejemplo), capaces de metaforizarlos.

Para proponer una presentación completa de la « prefiguración » a la cual se refiere Santí, deberíamos decir entonces que las dos secuencias narrativas se reparten en un plano significativo y otro significado, y que por esta razón cada motivo de la historia de la conquista puede convertirse en una metáfora de los motivos que componen la secuencia del imperialismo capitalista, según la siguiente sintaxis:

<i>Los indígenas</i>		<i>Los conquistadores</i>		<i>Los descendientes</i>
<i>viven en libertad</i>	+	<i>los vencen y los dominan</i>	+	<i>se liberan (independencia)</i>
« El pueblo »		« El imperialismo		« El proletariado
<i>se libera »</i>		<i>lo vence y lo domina »</i>		<i>se libera (revolución) »</i>

Así pues, la secuencia narrativa que va desde la América precolombina hasta las revoluciones de la independencia, con sus héroes, se convierte en una prefiguración de la secuencia que va desde esta misma independencia hasta la revolución comunista futura, con los suyos (y a la inversa, porque la segunda secuencia puede convertirse en una figura retrospectiva de la primera, como veremos enseguida). La historia se « repite », entonces, pero a condición de entender que esta repetición de las secuencias narrativas se produce una vez como significativa y la otra como significada, una vez como figura y otra como figurada. Lo *mismo*, entonces, se repite como lo *diferente*: sólo retrospectivamente podemos comprender que la segunda serie, aparentemente distinta de la primera, no es más que su repetición. Y por eso Neruda puede contar lo que pasará mañana aun cuando el sintagma de la segunda secuencia siga estando, en el momento de la enunciación, parcialmente inconcluso: el poeta es un profeta porque puede percibir la repetición de lo mismo más allá de las diferencias. Así la historia de Cortés en México – su traición de Montezuma, su alianza con los tlaxcaltecas – se

2. Claude LEVI-STRAUSS, « La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp » in *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973.

convierte, y de manera explícita, en una alegoría profética de lo que harán otros traidores políticos a lo largo del siglo XX. De ahí que Neruda se permita anunciarle a su « hermano » la siguiente profecía histórica:

(Hermano aterrado, no tomes
como amigo al buitre rosado:
desde el musgo te hablo, desde
las raíces de nuestro reino.
Va a llover sangre mañana,
las lágrimas serán capaces
de formar niebla, vapor, ríos,
hasta que derritas los ojos). (p. 150).

O, a la inversa, puede hacer que los conquistadores le dirijan a Fray Bartolomé reproches típicos de la derecha anticomunista en la época de la Guerra Fría:

Desde arriba quisieron contemplarte
(desde su altura) los conquistadores,
apoyándose como sombras de piedra
sobre sus espadones, abrumando
con sus sarcásticos escupos
las tierras de tu iniciativa,
diciendo: « Ahí va el agitador »,
mintiendo: « Lo pagaron
los extranjeros »,
« No tiene patria », « Traiciona »... (p. 191) ³.

El poeta puede emitir una profecía porque tiene las « claves » de los hechos históricos, porque conoce la historia pasada (« las raíces de nuestro reino ») y porque esta historia no cesa de repetirse como una fatalidad cíclica. Es lo que explica por qué Neruda puede introducir una profecía, « El pueblo victorioso », hacia el final del quinto capítulo, « La arena traicionada », dedicado a contar la situación actual de América Latina, período oscuro semejante al de la Conquista española : « Mi pueblo vencerá. Todos los pueblos / vencerán uno a uno » (p. 363).

3. Unas páginas más adelante, en « Recabarren », los « dueños del oro » le dirigirán reproches semejantes al Partido Comunista Chileno:

Combatieron con la calumnia.
« Este Partido Comunista
está pagado por el Perú,
por Bolivia, por extranjeros » (p. 276).

Pero en cada una de aquellas secuencias también se cumple una suerte de ciclo que va desde la libertad hasta la liberación, pasando por el momento negativo de la derrota militar y el sometimiento político. En este aspecto, el esquema ternario de los motivos podría convertirse en un esquema binario en que se alternarían los momentos de libertad y dominación políticas. Por eso, como en cualquier mito, estas secuencias suelen ser metaforizadas aquí por algún ciclo natural: la alternancia de la noche y el día, la oscuridad y la luz, el otoño y la primavera, la dispersión y la unión, pero también, y por sobre todo, la muerte y el renacimiento (o la resurrección de los muertos). Estos momentos o motivos de la historia cíclica van a distribuir los dominios de lo « puro » y lo « impuro » o lo « sagrado » y lo « profano », característicos de cualquier mito. Así Neruda hablará de una « noche *impura* », para referirse al período de dominación imperialista, o de las « *impuras* opiniones » (p. 495), para aludir a la ideología burguesa, pero también del « instante *puro* » (p. 363) a propósito de la revolución comunista, y de las « tierras *sagradas* », cuando evoca aquel mundo precolombino « profanado » por los conquistadores hispanos, o de « *pura* tierra » (p. 272) o « hermana *pura* del océano » (p. 273) para referirse a la pampa. Porque, al fin de cuentas, un mito sólo busca legitimar y perpetuar ciertas normas de comportamiento. Se trata de una axiología propuesta bajo la forma de un saber narrativo ⁴.

Si lleváramos estas notaciones a su máxima abstracción significativa, podríamos simbolizar estos ciclos por una alternancia de signos positivos y negativos : + - + - + ... La transformación de los motivos se haría entonces por inversión o negación del motivo anterior, lo que explicaría por qué el pasaje de un motivo al otro supone siempre un « duelo » entre los adversarios míticos de este relato: guerras de conquista y guerras de independencia, para la secuencia significativa; momentos de derrota y victoria en la lucha de clases, para la secuencia significada.

4. « Ces histoires populaires racontent elles-mêmes ce qu'on peut nommer des formations (*Bildungen*) positives ou négatives, c'est-à-dire les succès ou les échecs qui couronnent les tentatives des héros, et ces succès ou ces échecs ou bien donnent leur légitimité à des institutions de la société (fonction de mythes), ou bien représentent des modèles positifs ou négatifs (héros heureux ou malheureux) d'intégration aux institutions établies (légendes, contes). Ces récits permettent donc d'une part de définir les critères de compétence qui sont ceux de la société où ils se racontent, et de l'autre d'évaluer grâce à ces critères les performances qui s'y accomplissent ou peuvent s'y accomplir ». François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 38-39. En el caso del Canto, desde luego, ya no se trataría de una sociedad constituida sino de una sociedad futura: el pueblo nuevo.

Esta fatalidad cíclica se confirma muchas veces a lo largo del *Canto*, como cuando Neruda escribe, en el primer poema de « Los Libertadores »:

Otras veces, *de nuevo* caen
 las ramas rotas por la cólera
 y una ceniza amenazante
 cubre su antigua majestad :
así pasó desde otros tiempos,
 así salió de la agonía... (p. 186).
 (Las cursivas son nuestros en ésta
 y en las demás citas del *Canto*).

O cuando, a propósito de su propia muerte, el poeta afirma:

He renacido muchas veces, desde el fondo
 de estrellas derrotadas, reconstruyendo el hilo
 de las eternidades que poblé con mis manos,
 y ahora voy a morir, sin nada más, con tierra
 sobre mi cuerpo, destinado a ser tierra. (p. 622).

O simplemente en el título del poema « *De nuevo los tiranos* », donde el poeta explica que « hoy *de nuevo* la cacería / se extiende por el Brasil » y que « Prestes *otra vez* / rechaza *de nuevo* al malvado » (p. 287). Y por eso en el poema profético « Llegará el día », situado justo a continuación, Neruda podrá afirmar:

Húsares azules, caídos
 en la profundidad del tiempo,
 soldados en cuyas banderas
 recién bordadas amanece,
 soldados de hoy, comunistas,
 combatientes herederos
 de los torrentes metalúrgicos,
 escuchad mi voz nacida
 en los glaciares, elevada
 a la hoguera de cada día
 por simple deber amoroso:
 somos *la misma* tierra, *el mismo*
 pueblo perseguido,
la misma lucha ciñe la cintura
 de nuestra América... (p. 288).

La tierra, el pueblo y la lucha de ayer son *los mismos* que los de hoy, y por esta razón los húsares pueden convertirse en una metáfora de los militantes comunistas o, como en el poema anterior, la « cacería » y los « mercaderes de esclavos » de ayer servir de figura para la violencia y la explotación capitalistas de hoy. Esta *mismidad* se refiere entonces al *valor* de los elementos dentro de la matriz mítica y a la consecuente posibilidad de *sustitución* mutua. Así « Prestes *otra vez / rechaza de nuevo* al malvado »: no porque ya lo hubiera hecho él mismo, sino porque es una reencarnación de los antiguos luchadores de la independencia o porque éstos lo prefiguraron. Dicho de otro modo: Prestes puede ocupar el lugar de Cuauhtémoc, Lautaro o Tupac Amaru, sin que cambie, en lo esencial, el sentido de la secuencia significativa. No es entonces porque la historia se repita efectivamente que Neruda puede valerse de estas metáforas; es más bien porque se vale de estas metáforas que su historia tiene una configuración cíclica. El tiempo que separa un acontecimiento de su repetición futura, es sólo la barra de nuestra matriz que separa la secuencia significativa de la secuencia significada. Como el inconsciente de Freud, el mito no conoce el tiempo y por eso los « mercaderes de esclavos » de ayer pueden convertirse en los « explotadores » de hoy, o incluso los conquistadores le pueden dirigir al padre Las Casas reproches con resonancias maccartystas: las figuras vuelven transfiguradas, los significantes pueden ser intercambiados. Basta con observar la matriz de las dos secuencias narrativas para darse cuenta de que la sucesión sintagmática no es sino un despliegue de la simultaneidad paradigmática, fenómeno que le servía a Roman Jakobson, justamente, para definir el hecho poético: hay mito o historia cíclica, entonces, *porque* se trata de un lenguaje poético.

Muy pocas imágenes progresistas o evolutivas de la historia, pues, podrían permitirnos asimilar este poema cíclico a ese « materialismo histórico » al cual se refieren Octavio Paz y Enrico Santí⁵: como en las

5. « Un estricto análisis materialista-histórico señalaría, como de hecho hicieron Marx y Engels, que la Conquista fue un evento positivo, ya que significó el triunfo de un modo de producción (el naciente capitalismo) superior al azteca o el hindú ». SANTÍ, *op. cit.*, p. 78. Una de esas excepciones, como se suele reconocer, es el poema « A pesar de la ira » situado al final del capítulo consagrado a los conquistadores, una suerte de concesión a la concepción « etapista » de la historia, dominante en los Partidos Comunistas latinoamericanos de aquellos años, y que podría resumirse así: si la ciencia y la técnica son un factor de liberación, entonces los vencedores, quienes disponen de un conocimiento científico y un desarrollo técnico superior, « liberan » a largo plazo a los vencidos, aun cuando, en lo inmediato, los dominen y exploten. Por eso resulta curioso que Rodríguez Monegal le reproche a Neruda una aplicación simplista de la « dialéctica

historias míticas, la rueda del tiempo rige el ciclo de las derrotas y las victorias, de la muerte y la vida, del dolor y la alegría, de lo impuro y lo puro. De manera que la narración es sólo una exposición sucesiva o sintagmática de las oposiciones binarias de las cuales parte el poeta.

Dialéctica de la tierra

Sin embargo, no sería desacertado mantener el esquema ternario de las secuencias míticas. Sucede simplemente que el pasaje, por negación o duelo, desde la vida a la muerte, no es lo mismo que el pasaje, también por inversión o lucha, desde la muerte a la vida («renacimiento» o «resurrección» en el vocabulario del *Canto*). La secuencia triádica supone una suerte de dialéctica: vida, no-vida y no-no-vida, es decir, afirmación, negación y negación de la negación⁶. Ahora bien, la primera «vida» no es, en términos estrictos, un sinónimo de la tercera. Se llega a la muerte por negación de la vida, pero no se llega a la vida, al menos verosímil o lógicamente, por negación de la muerte, ya que en este último caso se trata de un estado definitivo e irreversible. Salvo que entendamos esta negación en el sentido de la «denegación» freudiana: «está muerto, ya lo sé, *pero* aun así...». Y es lo que explicaría, en principio, la aparición de una serie de

soviética» cuando el poeta demoniza a los conquistadores españoles (R. MONEGAL, *El Viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 238). Por el contrario, Neruda sólo se acerca a esta dialéctica cuando, en «A pesar de la ira», reconoce los «aportes de esa dura colonización al nuevo continente», según la expresión del propio RODRÍGUEZ MONEGAL. Pero se aleja de esta «dialéctica» en la mayor parte del libro, allí donde el crítico uruguayo la percibe. En regla general, el mito elaborado por el *Canto* no se acomoda en ningún otro momento a la idea según la cual «la luz vino a pesar de los puñales», como reza el último verso de «A pesar de la ira». Más bien habría que situar el pensamiento de Neruda, al menos como poeta, en la historia de cierto marxismo «romántico» de América Latina, que Michael Löwy considera incluso «arielista», en conflicto permanente con el etapismo economicista de socialdemócratas y stalinistas. Acerca de este tema, puede consultarse el libro de Néstor KOHAN, *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano* (prólogo de Michel Löwy), Buenos Aires, Biblos, 2000.

6. En su tesis *La Pensée poétique de Pablo Neruda* (Université de Lille III, 1977) Alain SICARD dedica dos capítulos a lo que él llama los «temas dialécticos» de Neruda en *Tentativa del hombre infinito* y *Residencia en la tierra*, sobre todo el «tema», como prefiere llamarlo, de la «semilla».

sutiles *prolepsis*⁷ dirigidas al lector que simplemente sigue la lógica rigurosa de sus enunciados narrativos, como en estos versos de « Las masacres »:

Nadie sabe dónde enterraron
 los asesinos estos cuerpos,
pero ellos saldrán de la tierra
 a cobrar la sangre caída
 en la resurrección del pueblo (p. 346).

O en « La tierra se llama Juan »:

Sus huesos están en todas partes.
Pero vive. Regresó de la tierra. Ha nacido.
 Ha nacido de nuevo como una planta eterna.
 Toda la noche impura trató de sumergirlo
 Y hoy afirma en la aurora sus labios indomables.
 Lo ataron, y es ahora decidido soldado.
 Lo hirieron, y mantiene su salud de manzana.
 Le cortaron las manos, y hoy golpea con ellas.
 Lo enterraron, y viene cantando con nosotros. (p. 436).

En la conjunción adversativa del segundo verso, « *pero* vive », observamos cómo Neruda niega el principio de verosimilitud de la lógica inferencial del relato introduciendo una negación arbitraria, o al menos inmotivada. Tal como lo hubiera señalado Aristóteles, este enunciado tiene la forma de un entimema. El verso « sus huesos están por todas partes » resulta así la premisa menor de un silogismo cuya premisa mayor sería, a grandes rasgos: « un hombre cuyos huesos están por todas partes, está muerto ». Justamente, se trata de un entimema, y no de un simple silogismo, porque no hace falta escribir explícitamente esta premisa mayor: estamos en presencia de un presupuesto tácito que forma parte del sentido común o de la *doxa*, en términos de Aristóteles. Así pues, la conclusión de este entimema pertenece al lector implícito: « un hombre cuyos huesos están por todas partes, está muerto; *si* los huesos de Juan están por todas partes, *entonces* Juan está muerto ». La conjunción adversativa no niega ni la

7. Utilizamos aquí el término *prolepsis* en el sentido que tenía en la retórica clásica, es decir, como una figura del discurso consistente en adelantarse a las objeciones del interlocutor (por ejemplo, « se me dirá que...»). Por consiguiente, no le damos a esta noción el sentido que le atribuirá más tarde Genette, cuando la considere también como una figura de anticipación, pero, en su caso, de lo que ocurrirá más tarde en un relato.

premisa mayor ni la menor de este silogismo sino la conclusión del lector implícito, y es por este motivo que las conjunciones adversativas son, como diría Ducrot, un signo de dialogismo. Lo mismo podría decirse con respecto a la serie de conjunciones adversativas de aquella estrofa (« lo ataron, y ahora es decidido soldado..., etc. ») que adquieren aquí el valor de conjunciones adversativas. Estas no harían sino repetir la estructura del « *pero vive* » inicial. Es en este sentido, pues, que hablamos de una *prolepsis* consagrada a decepcionar las expectativas del lector implícito del poema. Neruda recurre a la misma cada vez que debe negar aquella conclusión verosímil:

Lo ahoga el agua tormentosa
de nuestra época nocturna,
pero su mástil balancea
el ruedo de su poderío (p. 186).

Ya en el primer poema del *Canto*, « Amor América », Neruda proponía una *prolepsis* similar, en un mensaje con resonancias neotestamentarias: « *no* se perdió la vida, hermanos pastorales » (p. 106). La negación cumple aquí una función semejante a las adversativas de los ejemplos anteriores, ya que sólo puede negarse una afirmación implícita. No me dirigiría a un auditorio diciéndole que « Neruda *no* era *ni* peruano *ni* boliviano », si no supusiera que, entre los destinatarios de mi discurso, se encuentran personas capaces de creer semejante cosa. Y en aquel « *no* se perdió la vida, *hermanos pastorales* » se ve mucho más claramente, por un lado, que esa negación se dirige al destinatario de su discurso, y, por el otro, que en realidad se trata de una doble negación, porque el verbo « perder la vida » significa, en este caso, « no estar vivo » (« no-no estar vivo » sería el resultado de este movimiento dialéctico). Pero no es necesario que aparezca una conjunción adversativa o una negación para que esta *prolepsis* inmotivada tenga lugar. Un oxímoron, por lo demás, puede cumplir un papel semejante. Así cuando en « Alturas de Macchu Picchu » Neruda escribe : « el reino muerto vive todavía » (p. 136), es como si dijera : « el reino está muerto, *pero* vive todavía » (o mejor aún : « el reino *no* está vivo, *pero* vive todavía »). Esto significa que muchas figuras como el oxímoron o la antítesis cumplen una función dialógica semejante. Allí donde los entimemas narrativos nos llevan a concluir una muerte inexorable, o una negación de la vida, Neruda niega esta negación, privilegiando así la dialéctica mítica (o la exigencia poética) por sobre la rigurosa necesidad lógica.

En efecto, si el mito se quedara con las oposiciones binarias (+ -), no podría convertirse en narración ni en ciclo. Debe motivar poéticamente el pasaje lógicamente inmotivado de la muerte a la vida. Y por eso no existe mito que no proponga ciertos significantes ambivalentes, ciertas palabras bisémicas que pertenecen a dos series opuestas al mismo tiempo, términos capaces de preparar, por consiguiente, el pasaje de una a otra, o de conciliar, digámoslo así, los significantes opuestos. Son figuras de mediación, y de alguna manera constituyen el momento más interesante de cualquier mito o de cualquier discurso poético, ya que introducen lo indecible y la inconsistencia lógica, en el dominio de las disyunciones binarias.

Ya en *Residencia en la tierra*, Neruda había debido recurrir a uno de estos significantes-mediadores – la *tierra*, precisamente – para figurar el misterioso pasaje de la muerte a la vida. Así en el primer poema de aquel libro, « Galope muerto », hablaba de las « ciruelas que rodando a *tierra* / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes »⁸. Diecisiete años más tarde, en el *Canto*, la tierra será el lugar en que se « entierra » a los muertos (« Nadie sabe dónde *enterraron* / los asesinos los cuerpos » [p. 346]; « lo *enterraron*, y viene cantando con nosotros » [p. 436]), pero también el lugar en que germinan las semillas o se hunden las raíces de los árboles. La mediación de la « tierra » podría simbolizarse entonces por un paradigma obtenido gracias a una doble metonimia y una metáfora :

<u>muerte</u>	<u>tierra</u>	<u>semilla</u>
tierra	semilla	« resurrección »

Este encadenamiento de figuras – en el cual el significante *semilla* suele ser sustituido también por la palabra *raíces*⁹ – permite entonces un pasaje

8. Pablo NERUDA, *Residencia en la tierra* (edición de Hernán Loyola), Madrid, Cátedra, 1997, p. 85.

9. Así en el poema introductorio a « Los libertadores », que analizaremos enseguida, Neruda habla del « árbol cuyas raíces están vivas ». A primera vista, se trata de una simple constatación : mientras un árbol está vivo, las raíces también lo están. Sin embargo, esta frase aparentemente literal tiene en realidad un valor figurativo. Se trata incluso de una operación tropológica bastante compleja que encierra, al menos, una metáfora y un oxímoron. En efecto, las « raíces » son aquí los « muertos », porque ambos están bajo tierra (metáfora por doble metonimia), de modo que tenemos aquí un oxímoron disimulado : « los muertos están vivos ». Pero el significante *raíz*, por el hecho de evocar al mismo tiempo lo subterráneo y el órgano de nutrición – es decir, la vida –, logra conciliar, sin gran esfuerzo semántico, las dos significaciones opuestas.

puramente poético entre el segundo y el tercer motivo de la secuencia mítica que sostiene toda la escritura del *Canto*. Así al final del tercer poema dedicado al guerrero indio Caupolicán, Neruda escribía :

En las entrañas de mi patria
 entraba la punta asesina
 hiriendo las tierras sagradas.
 La sangre quemante caía
 de silencio en silencio, abajo,
 hacia donde está la semilla
 esperando la primavera.
 Más hondo caía esta sangre.
 Hacia las raíces caía.
 Hacia los muertos caía.
 Hacia los que iban a nacer. (p. 198).

Pero ya desde el primer poema, Neruda alude al nacimiento telúrico del hombre (« el hombre *tierra* fue » [p. 105]), mientras que hacia el final, en aquellos versos ya citados del poema « La muerte », y después de haber afirmado su renacimiento cíclico, concluye introduciendo ese mismo significante ambivalente, bajo la forma de una antanaclasis : « y ahora voy a morir, sin nada más, con *tierra* / sobre mi cuerpo, destinado a ser *tierra* » (p. 622). Neruda juega entonces con la reversibilidad de la muerte o con la vuelta cíclica a los orígenes: de la tierra como sepultura a la tierra como lugar de nacimiento, o re-nacimiento, del hombre.

El árbol que viene

Junto con la « tierra », el « árbol » es otra de las figuras cuya ambivalencia serial permite el pasaje o la transición de la muerte a la vida: sus raíces están bajo tierra, en el oscuro reino de los muertos, su copa sobre la tierra, en el reino diurno de los vivos. Podemos decir entonces que el árbol es aquí un « símbolo » desde el momento en que ya no figura un solo motivo, como la metáfora, sino la totalidad de la secuencia narrativa o mítica. Presente en muchos poemas del *Canto*, el árbol se convierte en la figura privilegiada por el poema introductorio al capítulo sobre los « Libertadores » de América:

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
y el viento estrella los follajes
de muchedumbre rumorosa,
hasta que cae la semilla
del pan otra vez a la tierra.

Aquí viene el árbol, el árbol
nutrido por muertos desnudos,
muertos azotados y heridos,
muertos de rostros imposibles,
empalados sobre una lanza,
desmenuzados en la hoguera,
decapitados por el hacha,
descuartizados a caballo,
crucificados en la iglesia.

Aquí viene el árbol, el árbol
cuyas raíces están vivas,
sacó salitre del martirio,
sus raíces comieron sangre
y extrajo lágrimas del suelo :
las elevó por sus ramajes,
las repartió en su arquitectura.
Fueron flores invisibles,
a veces, flores enterradas,
otras veces iluminaron
sus pétalos, como planetas.

Y el hombre recogió en las ramas,
las caracolas endurecidas,
las entregó de mano en mano
como magnolias o granadas
y de pronto, abrieron la tierra,
crecieron hasta las estrellas.

Este es el árbol de los libres.
El árbol tierra, el árbol nube,
el árbol pan, el árbol flecha,
el árbol puño, el árbol fuego.
Lo ahoga el agua tormentosa
de nuestra época nocturna,
pero su mástil balancea
el ruedo de su poderío.

Otras veces, de nuevo caen
las ramas rotas por la cólera
y una ceniza amenazante
cubre su antigua majestad :
así pasó desde otros tiempos,
así salió de la agonía
hasta que una mano secreta,
unos brazos innumerables,
el pueblo, guardó los fragmentos,
escondió troncos invariables,
y sus labios eran hojas
del inmenso árbol repartido,
diseminado en todas partes,
caminando con sus raíces.
Este es el árbol, el árbol
del pueblo, de todos los pueblos
de la libertad, de la lucha.

Asómate a su cabellera :
toca sus rayos renovados :
hunde la mano en las usinas
donde su fruto palpitante
propaga su luz cada día.

Levanta esta tierra en tus manos,
participa de este esplendor,
toma tu pan y tu manzana,
tu corazón y tu caballo
y monta guardia en la frontera,
en el límite de sus hojas.

Defiende el fin de sus corolas,
comparte las noches hostiles,
vigila el ciclo de la aurora,
respira la altura estrellada,
sosteniendo el árbol, el árbol
que crece en medio de la tierra
(p. 185-187).

Como *símbolo*, entonces, el árbol es una figura de la totalidad del ciclo mítico que incluye los tres motivos narrativos: vida, muerte y resurrección (o libertad, dominación y liberación). El árbol produce hojas, flores y frutos (+) que serán «estrellados» por el viento del otoño (-), metáfora del adversario mítico, pero al «caer» depositarán en la tierra la semilla a partir de la cual germinará la nueva vida (+), con la llegada de la primavera. El ciclo natural de la primera estrofa prefigura entonces la secuencia «política» de la cuarta: «Otras veces, *de nuevo* caen...». Esta vez el pueblo es quien guarda los fragmentos y sus «labios» se convierten en una multiplicidad de hojas, «muchedumbre rumorosa». Ya vamos a ver más adelante qué significaría aquí la aparición de los «labios» o del «rumor» y por qué podemos afirmar que esta secuencia es, en términos estrictos, «política». Por el momento, verifiquemos cómo Neruda reúne en la figura del árbol las dos series opuestas de los motivos míticos: la oscuridad («época nocturna», «noches hostiles») y la luz («iluminaron sus pétalos», «su fruto palpitante propaga su luz cada día»); la dispersión («desmenuzados», «decapitados», «descuartizados», «ramas rotas», «diseminado por todas partes») y la reunión («el pueblo guardó los fragmentos»); el dolor («extraño lágrimas del suelo») y la alegría («las repartió en un arquitectura»). Otro rasgo destacable de este poema es el lugar que ocupa el héroe. Al decir que «de la tierra suben los héroes / como las hojas por la savia», éstos se convierten también en figuras de pasaje o mediación, dato esencial cuando se sabe que este poema sirve de prólogo al capítulo consagrado a los «Libertadores» de América. Así la figura del árbol, unida a la de la resurrección del pueblo, vuelve en el poema dedicado a Fray Bartolomé de Las Casas:

Pocas vidas da el hombre como la tuya, pocas
somas hay en el *árbol* como tu sombra, en ella
todas las ascuas vivas del continente acuden,
todas las arrasadas condiciones, la herida
del mutilado, las aldeas
exterminadas, *todo bajo tu sombra*
renace, desde el límite
de la agonía fundas la esperanza. (p. 190).

Pero lo que nos interesa aquí es mostrar cómo el sistema tropológico de aquel poema está regido por la lógica de las secuencias míticas que establecimos. En efecto, retengamos una de esas figuras, la del árbol que viene «caminando con sus raíces». Aparentemente, se trataría de una

semejanza puramente imaginaria o icónica entre las raíces y los pies, reforzada por el hecho de que, unos versos más abajo, Neruda utilice el significante « cabellera » para aludir a la « copa ». Tendríamos así una analogía de proporcionalidad entre el árbol y el cuerpo humano de acuerdo con la definición que ya Aristóteles proponía de la metáfora: los pies son a las raíces, lo que la cabellera a la copa. Pero esto no explica por qué el árbol « camina », verbo esencial en un poema en que el sintagma « aquí viene el árbol » se repite como un estribillo. Para comprender esta figura, hay que situar el significante *raíces* en la serie o el paradigma « enterrado » = « muerto ». Pero para que la metáfora verbal del « caminar » funcione, es preciso situarla en aquella secuencia mítica, y recursiva, que estructura el *Canto*, uno de cuyos motivos es, como vimos, la « resurrección » de los muertos. Aquí es donde interviene entonces una de las tantas alusiones intertextuales del libro, alusión que ya Neruda había vuelto explícita en el poema « Elegía ». Nos referimos al episodio de la milagrosa resurrección de Lázaro en el Nuevo Testamento, cuando Jesús le ordena : « Levántate y anda ». Esta operación compleja podría simbolizarse con el siguiente sintagma:

$$\frac{\text{raíces}}{\text{enterrado}} \frac{\text{enterrado}}{\text{« muerte »}} + \frac{\text{caminar}}{\text{Lázaro}} \frac{\text{Lázaro}}{\text{« resurrección »}}$$

Vemos entonces que la conexión entre las raíces y el caminar no se vuelve posible por una simple similitud imaginaria o icónica entre las raíces y los pies sino porque ambos términos fueron « prefigurados » por dos motivos de la secuencia mítica, « muerte » y « resurrección », de manera que el ciclo no se cumple sólo en los grandes segmentos de la narración histórica sino también en sus componentes mínimos, un poco a la manera en que una curva fractal se repite recursivamente. Pero para que se sitúen en esa secuencia, es preciso que intervenga una mediación : lo « enterrado » (y más generalmente la « tierra »), por un lado, y el relato neotestamentario, por el otro. Esta alusión evangélica se torna decisiva a lo largo de todo el *Canto* desde el momento en que la « resurrección », metáfora de la « insurrección » y, en última instancia, de la « revolución » futura, se concibe como un « advenimiento », lo que explica por qué ese « caminar » del árbol es también, y sobre todo, un « venir ».

Algo semejante podríamos decir en relación con la figura de las raíces que, según anuncia el poema, « comieron sangre ». La matriz de la figura constituiría esta vez el siguiente sintagma:

<u>sangre</u>	<u>muertos</u>	+	<u>comer</u>	<i>vivir gracias</i>
<i>muertos</i>	« muerte »		<i>vivir gracias</i>	<i>a los muertos</i>
			<i>a los muertos</i>	« resurrección »

Lo importante, una vez más, es cómo la articulación de los términos resulta posible por su inscripción en el ciclo mítico que estructura el *Canto*, como si ordenara el aparente delirio del poema, cercano por momentos a las imágenes del surrealismo. Lo mismo podría decirse con respecto a la figura del « árbol nutrido con muertos desnudos », lo que nos permitiría completar la conjunción evangélica del « cuerpo y la sangre » y explicaría por qué la semilla que « cae » a la tierra es, en la primera estrofa, una semilla de « pan ».

La secuencia mítica de base nos ayuda a comprender entonces cómo la figura del árbol cuyas « raíces comen sangre » puede llegar a significar lo opuesto del « buitre rosado » evocado en el poema dedicado a Cortés y utilizado para nombrar tanto a este conquistador como a los enemigos del pueblo en general. En uno y otro caso, árbol o buitre, se trataría de seres « nutridos de muertos desnudos ». Pero en el primer caso la figura depende del motivo de la resurrección o la liberación, mientras que en el segundo depende del motivo de la muerte y la dominación¹⁰. Se trata de figuras opuestas y por eso el árbol no podría servir aquí de metáfora para el buitre, ni a la inversa: en Neruda no existe un significante ambiguo que pueda conciliar a los adversarios, ninguna posibilidad de que el « enemigo » pueda componer un mismo paradigma con el « amigo »¹¹, como sucede, sí, con la muerte y la vida, o – lo veremos más tarde – con el « silencio » y la « voz ». Se adivina entonces hasta qué punto las « imágenes » sugeridas por una metáfora, sus semejanzas icónicas o imaginarias, son malas consejeras a la hora de comprender su sentido. Este depende más bien de la posición de cada significante dentro de una mitología o de un dispositivo complejo de asociaciones poéticas y sucesiones narrativas mutuamente determinadas.

Al igual que la « tierra » y el « árbol », la « sangre » es entonces otro de los significantes ambivalentes, incluso multivalentes, que permiten introducir una mediación entre la muerte y la resurrección, una mediación capaz

10. Lo mismo podría decirse con respecto a aquellos versos de « La muerte en el mundo »: « iba enterrando seres y ramajes, / asesinando y *devorando muertos* » (p. 498).

11. Salvo, una vez más, en « A pesar de la ira », donde las ideas del Renacimiento llegan con los yelmos roídos y las herraduras muertas.

de conciliar los opuestos. La sangre puede ser una metonimia tanto de la muerte como de la vida, pero también, y esto resulta esencial, un sinónimo del linaje, la estirpe, la herencia o la filiación. La mediación podría resumirse aquí en el siguiente paradigma:

<u>muerte</u>	<u>sangre</u>	<u>filiación</u>
sangre	filiación	« resurrección »

Así cuando Neruda dice que el hombre precolombino fue « tierno y *sangriento* » (p. 106), alude, con esta antítesis, a que tanto podía dar la vida como quitarla. Lo mismo cuando, unos versos más abajo, afirma que « las claves se perdieron / o se inundaron de silencio o *sangre* » (p. 106), en donde este último significante se convierte, directamente, en una metonimia de la muerte traída por los conquistadores. Pero cuando en los últimos versos de « Alturas de Macchu Picchu » invoca a los antepasados indígenas para decirles : « Acudid a mis *venas* y a mi boca / Hablad por mis palabras y mi *sangre* » (p. 141), alude al linaje o a la genealogía indígena en las cuales el poeta pretende situarse. Y esta doble significación de la « sangre », capaz de condensar la muerte y la resurrección, se torna aún más evidente en los versos ya citados de « El empalado », en los cuales la sangre que cae (muerte), lo hace « hacia la semilla » o « hacia los que iban a nacer » (resurrección-descendencia).

La resurrección de los muertos se hace a través de sus descendientes, concepción mítica nada arbitraria cuando pensamos que aquí el pasado es una prefiguración del presente, y la historia de los ancestros, una narración a través de la cual los hechos actuales se tornan inteligibles. La sangre es una metáfora de la propia prefiguración poética. Como en todo mito, en efecto, las acciones y las palabras de los individuos presentes no harían sino repetir las de los personajes del mito fundacional de la tribu. Por eso el mito sólo conoce el tiempo circular o el « eterno retorno »¹². De modo que las « claves » para comprender los acontecimientos modernos son provistas por los ancestros y es invocándolos, o repitiendo su historia, que el poeta se vuelve capaz de descifrar la significación de los « eventos » actuales. Aquella invocación de los antepasados o aquella identificación con una estirpe, tal como aparecen hacia el final de « Alturas de Macchu Picchu », resultan entonces dos elementos claves para confirmar la hipótesis según la cual la historia contada por el *Canto* es deliberadamente mítica.

12. Véase, Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

Las voces de los muertos

Que los ancestros sean los proveedores de las palabras necesarias para contar la historia, es algo que Neruda ya había anunciado en el primer poema, « Amor América »:

Tierra sin nombre, sin América
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca (p. 107).

Valiéndose entonces de una figura tradicional, el poeta compara la estirpe o la genealogía con un árbol enraizado en esa tierra anterior a la llegada de los conquistadores (ya que fueron éstos quienes la llamaron « América »). De estas raíces o de estos ancestros, de la tierra de los antepasados muertos, le llegarían entonces las palabras con las cuales escribirá el poema y contará la historia. Vemos cómo el término « aroma », anagrama de « amor » en este poema, podría ser sustituido por el significante « sangre » sin afectar esencialmente la significación de estos versos, de modo que las expresiones « comer sangre » y « nutrirse de muertos desnudos », aparecidas más tarde, no son sino una paráfrasis de este pasaje. Comerse a los muertos o beber su aroma significa volverlos a pronunciar, convertirlos en los significantes necesarios para contar la historia, la historia mítica o profética de América. Así un poema cuyo título no es sino una paráfrasis de unos de los mandamientos mosaicos, « América, no invoco tu nombre en vano », termina con una figura que condensa la filiación y la absorción de la sangre : « amamantando en sangre de tu herencia ».

En efecto, recordemos que Neruda escribe estos versos luego de enunciar cuál es la empresa de esta obra : « Yo estoy aquí para contar la historia », verso seguido de una invocación del ancestro indígena y de la madre naturaleza:

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,

te busqué, padre mío,
 joven guerrero de tiniebla y cobre
 oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,
 madre caimán, metálica paloma.
 Yo, incásico del légamo... (p. 106).

Con esta invocación, el poeta repite un recurso habitual en cualquier relato mítico. El narrador cashinahua, por ejemplo, siempre comienza su relato de un mito con una misma fórmula fija y estereotipada: « He aquí la historia de..., tal como la oí desde siempre. Os la voy a contar a mi vez, ¡escuchadla! »¹³. De modo que un cashinahua está autorizado a contar esta historia porque se la contó otro cashinahua, y a éste, a su vez, otro más viejo, y así sucesivamente. Por otra parte, los nuevos oyentes se verán autorizados a repetirla por el solo hecho de haberla oído, convirtiéndose así, y por el mismo motivo, en una nueva generación de cachinahuas. Así pues, la pertenencia a un linaje o una genealogía está estrechamente unida a la capacidad de repetir la historia mítica de ese pueblo, y alguien, incluso un extranjero, pasa a formar parte de la tribu desde el momento en que puede contarla. Digamos que en la lógica narrativa de los mitos, el narrador, el personaje narrado y el narratario son intercambiables. Y es que al oír la historia del héroe mítico, el narratario oye una alegoría profética de su propia historia (*de te fabula narratur*, como decían los romanos), siempre y cuando la asuma como tal, es decir, siempre y cuando se convierta en un nuevo narrador y se identifique con el héroe.

La resurrección de los muertos se produce entonces a través de quien cuenta sus historias y éste, por el hecho de contarla, se convierte en su descendiente. Esta lógica filiativa del mito parece confirmarse en unos

13. André M. d'ANS, *Le dit des vrais hommes*, Paris, 10 / 18, 1978. Citado por LYOTARD, *op. cit.*, p. 39. Quien agrega: « Le narrateur ne prétend tirer sa compétence à raconter l'histoire que d'en avoir été l'auditeur. Le narrataire actuel, en l'écoutant, accède potentiellement à la même autorité. Le récit est déclaré rapporté (même si la performance narrative est fortement inventive) et rapporté 'depuis toujours': son héros, qui est cashinahua, a donc été lui aussi narrataire et peut-être narrateur de ce même récit. Du fait de cette similitude de condition, le narrateur actuel peut lui-même être le héros d'un récit, comme l'a été l'Ancien. Il l'est en effet, nécessairement, puisqu'il porte un nom, décliné à la fin de la narration, qui lui a été attribué conformément au récit canonique qui légitime la distribution cashinahua de patronymes [...] Le savoir que véhiculent ces narrations, bien loin de s'attacher aux seules fonctions d'énonciation, détermine ainsi d'un seul coup et ce qu'il faut dire pour être entendu, et ce qu'il faut écouter pour pouvoir parler, et ce qu'il faut jouer (sur la scène de la réalité diégétique) pour pouvoir faire l'objet d'un récit ».

versos de « Alturas de Macchu Picchu » que comienzan con una paráfrasis de aquel verso de « Amor América », « Yo vengo aquí para contar la historia »:

Yo vengo a hablar por vuestra boca.
 A través de la tierra juntad todos
 los silenciosos labios derramados
 y desde el fondo habladme toda esta larga noche
 como si yo estuviera con vosotros anclado,
 contadme todo, cadena a cadena,
 eslabón a eslabón, y paso a paso,
 afilad los cuchillos que guardasteis,
 ponedlos en mi pecho y en mi mano,
 como un río de rayos amarillos,
 como un río de tigres enterrados,
 y dejadme llorar, días, años,
 edades ciegas, siglos estelares.
 Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
 Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
 Apegadme los cuerpos como imanes.
 Acudid a mis venas y a mi boca.
 Hablad por mis palabras y mi sangre. (p. 141).

La conjunción de las venas y la boca, o de la sangre y las palabras, confirmaría entonces aquella hipótesis: los ancestros resucitan a través de la voz del poeta y por este motivo él se convierte en un descendiente aunque se llame Pablo Neruda o Nefthalí Reyes. Así cuando invoque a « materna Oclla », en « Elegía », condensará la idea de la resurrección, la descendencia y la palabra heredada:

Levántate,
 materna Oclla, descansa tu secreto
 en la fatiga larga de esta noche
 y echa en mis venas tu consejo (p. 166).

Como Cristo resucita a Lázaro diciéndole « Levántate y anda », Neruda resucita a sus ancestros muertos no sólo al contar su historia sino también, y por sobre todo, al convertirla en una prefiguración poética o mítica del presente.

Pero los muertos resucitados en este poema no son sólo las víctimas de la conquista española sino también las del imperialismo capitalista: los proletarios del siglo XX, el « pueblo ». Aquella « tierra sin nombre » del poema inaugural hallará entonces uno cuando lleguemos al octavo capítulo, « La tierra se llama Juan ». Se nos permitirá entonces citar una vez más estos versos:

Toda la noche impura trató de sumergirlo
y hoy afirma en la aurora sus labios indomables.
Lo ataron, y es ahora decidido soldado.
Lo hirieron, y mantiene su salud de manzana.
Le cortaron las manos, y hoy golpea con ellas.
Lo enterraron, y viene cantando con nosotros (p. 436).

Por fin, en los últimos versos de « El fugitivo », el poeta retomará el tópico de la resurrección de los muertos a través de la voz del poeta, de modo que el « incásico del légamo » del primer poema se convertirá ahora en « pueblo innumerable »:

No me siento solo en la noche,
en la oscuridad de la tierra.
Soy pueblo, pueblo innumerable.
Tengo en mi voz la fuerza pura
para atravesar el silencio
y germinar en las tinieblas.
Muerte, martirio, sombra, hielo,
cubren de pronto la semilla.
Y parece enterrado el pueblo.
Pero el maíz vuelve a la tierra.
Atravesaron el silencio
sus implacables manos rojas.
Desde la muerte renacemos (p. 484).

Incluso en el poema « Llegará el día », decididamente profético, las voces de los proletarios muertos o silenciados, y de uno u otro modo « enterrados », es comparada con la semilla de maíz que germina gracias al propio poema: « Algo germina bajo las banderas: la voz antigua nos llama de nuevo » (p. 289). En efecto, ya en el primer poema Neruda deja en claro cuál fue el objeto sagrado perdido tras la llegada del adversario mítico, el conquistador:

Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.

Nadie pudo
recordarlas después : el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, *las claves se perdieron*
o se inundaron de silencio o sangre.

No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra.
Yo estoy aquí para contar la historia... (p. 106).

Sigue entonces aquella invocación del « padre guerrero » y de la « madre caimán » a la cual ya hicimos referencia. Como suele suceder en los mitos, el héroe debe recuperar ese objeto sagrado cuya pérdida introdujo la muerte, la desolación y la « noche impura » en la comunidad. Pero como aquí ese objeto perdido o enterrado es un lenguaje, el poeta se convierte ahora en el héroe encargado de rescatarlo, o al menos en ese « ayudante » del héroe, figura fundamental de cualquier mito, cuyo papel consiste en proveerle al héroe propiamente dicho el arma o el objeto mágico que le permitirá vencer al adversario. Y es en este sentido que los muertos « esperan » al poeta, como a un mesías, para que los redima o los resucite. Así, tras la invocación de los ancestros en el primer poema, Neruda añade:

Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije :
Quién
me espera ? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.

Tierra sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca (p. 106-107).

Esta conjunción adversativa, ese « pero », repite entonces aquel « no » del mensaje « pastoral » al cual ya hicimos referencia: « *no* se perdió la vida, hermanos pastorales ». Mesías de las voces enterradas, el poeta, el « esperado », busca, a través de su viaje por América, su viaje iniciático, las claves para descifrar ese lenguaje perdido. Ahora bien, desde el momento en que el poeta es el encargado de recuperar ese objeto – el « idioma enterrado » o las « claves perdidas » –, él se convierte en el ayudante mítico y mesiánico del héroe de este relato, a saber : el propio pueblo, pero el pueblo resucitado, esta vez, provisto de un « arma »: la voz recuperada por el poeta. Y es en este relato mítico y mesiánico que deberíamos inscribir, entre otros pasajes, los versos 227-233 de « Alturas de Macchu Picchu » :

Qué dicen tus destellos acosados ?
 Tu secreto relámpago rebelde
 antes viajó poblado de palabras ?
 Quién va rompiendo sílabas heladas,
 idiomas negros, estandartes de oro,
 bocas profundas, gritos sometidos,
 en tus delgadas aguas arteriales ? (p. 135).

Y cuando el poeta de « Elegía » no llegue a comprender cómo los conquistadores lograron vencer a los incas, recurrirá a una figura semejante, esta vez bajo la forma de una lamentación:

Estoy hecho de tus raíces,
 pero no entiendo, no me entrega
 la tierra su sabiduría,
 no veo sino noche y noche
 bajo las tierras estrelladas. (p. 166).

Hasta que por fin la idea de un lenguaje olvidado capaz de « renacer » a través de la figura mesiánica del poeta, regrese en uno de los últimos poemas del *Canto*, « Voy a vivir »:

Yo no voy a morirme [...]
 Aquí me quedo
 con palabras y pueblos y caminos
 que *me esperan* de nuevo, y que golpean
 con manos consteladas en mi puerta (p. 627).

Y también en « Melancolía cerca de Orizaba »:

Qué hay para ti *esperándote*, dónde, sin corredores,
sin paredes, te llama el Sur ?
Como el llanero escuchas en tu mano la copa
de la tierra, poniendo tu oído en las raíces... (p. 388).

Pero a lo largo del *Canto* estas voces perdidas o estos « gritos sometidos » no son sólo los de los hombres, indígenas precolombinos o proletarios modernos, sino también los de la propia naturaleza, las « iniciales de la tierra » o el « idioma del agua ». De hecho, al poeta no sólo lo « esperan » los pueblos sino también los elementos naturales, quienes precisan igualmente a este mesías para que su voz renazca:

Me esperaron
las piedras de luna indecisa
la joya pesquera del ópalo,
el árbol muerto de una iglesia
helada por las amatistas. (p. 118).

En efecto, vimos que el poeta no sólo invocaba al « joven guerrero de tiniebla y cobre » sino también a la « planta nupcial, cabellera indomable, / madre caimán, metálica paloma » (p. 106). Y es que la propia naturaleza, como en cualquier mito, aporta los significantes privilegiados para simbolizar las secuencias históricas. La naturaleza sería entonces el lenguaje que encierra el secreto de las mitologías humanas. Ya hablamos de los ciclos naturales de todo tipo pero también de la « tierra », la « semilla » o el « árbol », significantes fundamentales a la hora de introducir una mediación entre opuestos o de simbolizar secuencias narrativas enteras. Algo semejante sucede con los ríos, los « ríos arteriales » del segundo verso del *Canto*, esos ríos que suelen metaforizar la vida: « Todo es el río, toda vida es río, / y Antonio Bernal es río » (p. 423) ; « Mi hermano es este río que rodea las cosas » (p. 516). Así el Amazonas es la « capital de las sílabas del agua » (p. 114), mientras que en su invocación del Bío Bío el poeta vuelve a evocar ese « idioma del agua »:

Pero háblame, Bío Bío,
son tus palabras en mi boca
las que resbalan, tú me diste
el lenguaje, el canto nocturno
mezclado con lluvia y follaje.

Tú, sin que nadie mirara a un niño,
me contaste el amanecer
de la tierra, la poderosa
paz del reino, el hacha enterrada
con un ramo de flechas muertas,
lo que las hojas del canelo
en mil años te relataron,
y luego te vi entregarte al mar
dividido en bocas y senos,
ancho y florido, murmurando
una historia color de sangre (p. 115-116).

Neruda no le canta entonces a los árboles y ríos « reales » sino a los grandes significantes de su propio *Canto*, de la misma manera que la tribu no adora al animal biológico sino al animal totémico, o simbólico, personaje de un mito que le da nombre a su clan o su linaje. Esto se vuelve aún más evidente en un poema que, no por casualidad, se intitula « Serán nombrados » : aquí todas las cosas que forman parte de la naturaleza chilena son « palabras » que le da la Patria al poeta, palabras para contar la historia:

No me diste palabras, Patria, para llamarte
sólo con nombres de oro, de polen, de fragancia,
para esparcir sembrando las gotas de rocío
que caen de tu negra cabellera imperiosa :
me diste con la leche y la carne las sílabas
que nombrarán también los pálidos gusanos
que viajan en tu vientre,
los que acosan tu sangre saqueándote la vida. (p. 538).

Se ve entonces que la « Patria » tiene aquí un doble sentido, natural e histórico, y que los significantes de la naturaleza sirven para nombrar o figurar la historia política del país. Al afirmar que la Patria le dio « las sílabas que nombrarán también los pálidos gusanos », el poeta nos dice cuáles son esas sílabas : « gu-sa-nos », justamente, porque no se trata de nombrar a estos animales sino, figurativa o proféticamente, a los traidores del pueblo o a los aliados del capitalismo chileno. La naturaleza provee significantes, como si los « gusanos » sólo hubiesen aparecido sobre la faz de la tierra como una profecía o una predicción de los traidores políticos de la historia chilena. Si el poeta es quien sabe oír la voz de la naturaleza, es porque sabe valerse de sus significantes para contar la historia, de manera semejante a como lo hacían ya los pueblos indígenas con sus mitos. El poeta

es ese personaje capaz de hacer que la naturaleza, a pesar de su silencio, « cante ». Por eso el mandato del poeta consiste en penetrar la naturaleza y hacerla profética, es decir, figurativa: ya los augures eran quienes, a través de la interpretación de ciertos signos, descifraban los mensajes que los dioses les dirigía a los hombres, a través de sus criaturas, de modo que eran los exégetas del callado canto divino. En el caso de Neruda, es la naturaleza quien le envía mensajes a los hombres y es el poeta-augur el encargado de descifrarlos y transmitirlos. El *Canto general* es menos el *canto a* todas las cosas – criaturas naturales y acontecimientos humanos – que el *canto de* todas las cosas. O mejor aún : la idea de que todas las cosas, consideradas desde una perspectiva poética, *cantan*.

A propósito del poeta rioplatense González Carbalho, Neruda escribe unos versos que sintetizan bastante bien la misión del poeta tal como él la concibe:

Este gran poeta fluvial acompaña el silencio del mundo,
con sonora austeridad, y el que quiera en medio
de los tráfgos oírlo, que ponga (como lo hace en los
bosques o en los llanos, el explorador extraviado) su oído
sobre la tierra : y aun en medio de la calle, oirá subir
entre los pasos del estruendo, esta poesía : las voces
profundas de la tierra y el agua.

Entonces, bajo la ciudad y su atropello, bajo las lámparas
de falda escarlata, como el trigo que nace, irrumpiendo en
toda latitud, este río que canta. (p. 515)

El poeta es sobre todo quien sabe oír las voces, quien sabe sacar las palabras enterradas « bajo la ciudad y su atropello », quien sabe devolverle a los significantes su valor profético o prefigurativo. El « río que canta » no es el sonido del río real sino la palabra « río » como canto, es decir, la « voz » *río*, con todos sus rasgos sémicos, elevada a su destino figurativo o poético. Y por eso puede compararse aquí con el « trigo que nace » : ya vimos que la « resurrección » era la vuelta de los muertos, y sobre todo de sus historias, que sirven para contar la historia actual de los vivos. Los muertos hablan, pero a través del poeta. De modo que la misión redentora del poeta podría resumirse en estos términos: hacer de las palabras muertas, palabras vivas; convertir las criaturas naturales o los « eventos » históricos en un idioma premonitorio.

El lugar y la función del poeta aparecen afirmados de manera particularmente explícita en el poema introductorio a « La arena traicionada ». Este poema parte de una hipótesis:

Tal vez el olvido sobre la tierra como una copa
puede desarrollar el crecimiento y alimentar la vida
(puede ser), como el humus sombrío en el bosque (p. 293).

Reencontramos aquí algunos elementos conocidos: el « olvido », la « tierra » (o el « humus sombrío del bosque »), la « copa », el « crecimiento » (la regeneración natural o la resurrección mítica) y la muerte como « alimento » de la vida. Sin embargo, ante una hipótesis semejante, que pareciera retomar algunos tópicos de *Residencia en la tierra*, Neruda no puede dejar de agregar una conjunción adversativa:

Tal vez, *pero* mi plato es otro, mi alimento es distinto:
mis ojos no vinieron para morder olvido:
mis labios se abren sobre todo el tiempo, y todo el tiempo,
no sólo una parte del tiempo ha gastado mis manos (p. 293).

La ambigüedad de la serie « oral » (comer / decir, morder / contar) muestra bien que la vida no puede « alimentarse » sino *a través* del poeta. Escribir la historia de los derrotados (« todo el tiempo / no sólo una parte del tiempo ha gastado mis manos ») alimenta también la rebelión futura, la resurrección / insurrección:

Por eso te hablaré de estos dolores que quisiera apartar,
te obligaré a vivir una vez más entre sus quemaduras,
no para detenernos como en una estación, al partir,
ni tampoco para golpear con la frente la tierra,
ni para llenarnos el corazón de agua salada,
sino para caminar conociendo, para tocar la rectitud
con decisiones infinitamente cargadas de sentido,
para que la severidad sea una condición de la alegría,
para que así seamos invencibles (p. 293).

Contar la historia de la derrota o alimentarse de la sangre de los muertos es una condición para que la resurrección / insurrección, el « caminar conociendo », sea posible: la severidad es una condición de la alegría.

En efecto, volvamos a la segunda matriz que propusimos al comenzar este artículo. Allí se ve claramente que el último motivo de la secuencia

significante (correspondiente a la «resurrección» mítica) no es sino el primer motivo de la secuencia significada, de modo que el pasaje de la «muerte» a la «resurrección» coincide con la transición entre la secuencia significativa y la secuencia significada. Y éste es todo el misterio de la historia cíclica. La resurrección se identifica con el propio acto de simbolización, o de prefiguración, establecido por el poeta: es gracias a él que los ancestros resucitan porque es gracias a él que vuelven simbólicamente, es decir, *trans-figurados*. Y no es casual que así sea: el pasaje del segundo al tercer motivo se explica, justamente, por la recuperación del objeto perdido, a saber: el lenguaje enterrado u olvidado. El poeta es el mesías que permite esta transición, o esta resurrección, y, por consiguiente, quien permite el pasaje entre la secuencia significativa y la significada, entre la figura y lo figurado. Resucitar a un muerto significa otorgarle un valor figurativo, darle un sentido profético, digamos, a las palabras muertas o enterradas de la tribu. Esto explica por qué los seres callados, los muertos y la naturaleza, pueden convertirse en el idioma capaz de pre-decir a los vivos. Y esto explica también por qué todas las figuras que simbolizaban el pasaje de la muerte a la resurrección (o del segundo al tercer motivo de la secuencia significativa) son también, y al mismo tiempo, figuras del propio acto poético: la «tierra», la «semilla», el «árbol», la «sangre» y el «río», generalmente «arterial».

Acabamos de ver cómo, a propósito de González Carbalho, Neruda compara su poesía con el «río que canta» y con el «trigo que nace», pero también con los sonidos que brotan de la «tierra». Y recuérdense aquellos versos de «Melancolía cerca de Orizaba» en los que Neruda, el «esperado», escribía: «Como el llanero escuchas en tu mano la copa / de la tierra, poniendo tu oído en las raíces...» (p. 388); o incluso aquellos otros, de «El Oro», cuando se refiere a un «suelo poderoso de secretos» (p. 494). Pero ya en «Amor América» esta «copa» era la de un árbol, copa en donde el poeta bebía las palabras de los ancestros (gracias a la ambivalencia, podría decirse, de la palabra «copa»). En el poema dedicado al mexicano Silvestre Revuelta – nombre profético, si los hay – el poeta prefiere la misma imagen del árbol que había escogido en el prólogo a «Los Libertadores». En aquella oportunidad, hablaba del «árbol que crece en

medio de la tierra » ; a propósito de Revuelta, escribirá esta vez (p. 519) : « un gran árbol en medio de la casa del hombre » (el cual, como se sabe, reside en la tierra) ¹⁴.

Esto nos permite volver entonces a aquella dialéctica del pasaje: vida, no-vida, no-no-vida. Si el pasaje de la muerte a la resurrección se confunde con el pasaje de la figura a lo figurado, entonces esta dialéctica no es sino la de la propia figuración: la Conquista *es y no es* el imperialismo capitalista; las revoluciones de la independencia *son y no son* la revolución comunista; Prestes *es y no es* Lautaro; la historia de los muertos, por fin, *es y no es* la de los vivos. Conciliar lo que *es* y lo que *no es*, volverlos *sustituibles*: eso, al fin de cuentas, es la propia figura poética. No se trata tanto de la conciliación de los opuestos como de la intercambiabilidad de los « diferentes », por el hecho de tener, ambos, el mismo *valor* simbólico dentro de las secuencias míticas. Los muertos no son lo contrario de los vivos sino una prefiguración de los mismos, y por eso la resurrección no es más que la vuelta, poética, mítica o simbólica, de los muertos.

Resurrección / insurrección

Sin embargo, no deberíamos perder de vista que la resurrección era una metáfora de la insurrección política. En efecto, el pasaje del segundo al tercer motivo era el momento de la insurrección: revoluciones de la independencia, por un lado; revolución comunista, por el otro. La propia muerte se convierte entonces en una figura de la esclavitud y, más precisamente, de esa forma capitalista de la esclavitud llamada « alienación » o « cosificación » por algunos marxistas. Por eso en « El poeta », Neruda escribía:

Supe que así vivían, escondiendo
la mitad de los seres, como peces
del más extraño mar, y en las fangosas
inmensidades encontré la muerte.
La muerte abriendo puertas y caminos.
La muerte deslizándose en los muros (p. 498).

14. El poema « Abraham Jesús Brito (Poeta popular) » termina, por su parte, con los siguientes versos:

Árbol errante, ahora tus raíces
cantan bajo la tierra, y en silencio.
Un poco más profundo eres ahora.
Ahora tienes tierra y tienes tiempo (p. 422).

Lo que explica por qué Neruda puede escribir « desde la muerte renacemos » para referirse a la liberación. Tópico que el poeta retoma en « Antes me hablaron » :

Llevas guardada toda esa esperanza,
reprimida en tu paz, bajo la tierra,
ancha semilla para todo el hombre,
resurrección segura de la estrella (p. 536).

Pero esta resurrección/insurrección, como vimos, supone la recuperación, por parte del poeta, del lenguaje enterrado o de las « claves perdidas ». Así en « América insurrecta », aquella « resurrección » poética, aquella manifestación de las voces enterradas, ya no puede separarse de la « insurrección » política:

Nuestra tierra, ancha tierra, soledades;
se pobló de rumores, brazos, bocas.
Una *callada sílaba* iba ardiendo,
congregando la rosa clandestina,
hasta que las praderas trepidaron
cubiertas de metales y galopes (p. 215).

Algo que también ocurre, como ya vimos, con la resurrección de Juan:

Toda la noche impura trató de sumergirlo
y hoy afirma en la aurora sus *labios indomables*.
[...]
Lo enterraron, y *viene cantando* con nosotros (p. 436).

Y también con la manifestación de la voz del pueblo a través del poeta:

Soy pueblo, pueblo innumerable.
Tengo en mi voz la fuerza pura
para atravesar el silencio
y germinar en las tinieblas (p. 484).

En síntesis, si la dominación consiste en enterrar un lenguaje – o el punto de vista de los vencidos –, entonces la liberación consiste en desenterrarlo. Y ésa es la misión del poeta. Pero desenterrar ese lenguaje significa, como vimos, darle un valor profético, es decir, figurativo o poético. Supone crear un sistema de intercambio simbólico o de sustitución de los diferentes: los vivos pueden ocupar el lugar de los muertos. Esto es la resurrección. Así las

antiguas historias adquieren una nueva significación al tiempo que hacen visible lo invisible o, en este caso, audible lo inaudible, la « callada sílaba », el *canto* de las cosas mudas. Así en el poema « La Letra », Neruda escribe:

... hay un mensaje escrito en las paredes
y el pueblo, sólo el pueblo puede verlo.
Sus letras transparentes se formaron
con sudor y silencio. Están escritas. (p. 501)

Es la propia historia del pueblo la que habla, ella misma es una escritura silenciosa, invisible para quienes no tengan las « claves »; una escritura, pues, que es preciso descifrar. Pasa con la historia del pueblo algo semejante a lo que pasaba con la naturaleza: aunque desprovista de palabra, ésta habla si se sabe descifrar su mensaje, es decir, si se sabe tomar sus significantes, o sus « voces », como prefiguraciones poéticas. Por eso el « silencio » puede convertirse en una metáfora de la « voz », como cuando le pide a los incas muertos: « dadme el silencio, el agua, la esperanza », para que éstos le den su voz enterrada o sus « gritos sometidos ». O como en los versos finales de Túpac Amaru, tras el descuartizamiento del líder rebelde:

Los hondos pueblos de arcilla,
los telares sacrificados,
las húmedas casas de arena
dicen en silencio: « Túpac »,
y Túpac es una semilla,
dicen en silencio: « Túpac »,
y Túpac se guarda en el surco,
dicen en silencio: « Túpac »,
y Túpac germina en la tierra (p. 214).

Por eso cuando el poeta anuncia que viene aquí « para contar la historia » e invoca, para ello, a los ancestros vencidos, afirma a la vez un compromiso: contar la historia de los que no tienen voz, la historia que no fue contada por los vencedores, como en aquel poema sobre Recabarren:

Llevó los libros y los cantos
hasta los muros del terror,
juntó una queja y otra queja,
y el esclavo sin voz ni boca,
el extendido sufrimiento,

se hizo nombre, se llamó Pueblo,
Proletariado, Sindicato,
tuvo persona y apostura (p. 276).

¿Pero qué es lo que el poeta debe hacer visible o audible? Que la situación actual del pueblo es una situación de opresión y explotación *semejante a* la situación de los indígenas en la época de la Conquista, es decir, que sus personajes pueden *sustituirse*, de la misma manera que los hijos ocupan el lugar de los padres. Y por eso la filiación aparece aquí como una figura de la sustitución, una figura, pues, de la propia figura. Esta filiación es lo que no se ve, lo que no se dice. Esto es lo que los vencedores buscan enterrar. Y a la inversa: se trata de mostrar que la historia de la Conquista *se parece a* la dominación y la explotación capitalistas, que no se trató de un triunfo de la civilización sino de una ominosa barbarie. La matriz es reversible: hay pre-figuración pero también retro-figuración. La condición para que el pueblo se libere, entonces, es que *comprenda* su papel en esta historia mítica, y ésa es la misión del poeta: recuperar ese lenguaje enterrado u olvidado. De alguna manera, todas las cosas cuentan esta misma historia. Basta con saberlas escuchar o leer. Y el poeta, lo vimos, es quien sabe hacerlo.

¿Lo sabe el pueblo? A veces, como acabamos de verlo, Neruda le reconoce esta capacidad descifratoria. En otras oportunidades, el poeta será el encargado de sustituirlo en esta tarea y éste será, precisamente, su papel profético o mesiánico. Pero hacia el final del *Canto general*, Neruda parece volver explícita una paradoja:

Escribo para el pueblo, aunque no pueda
leer mi poesía con sus ojos rurales.
Vendrá el instante en que una línea, el aire
que removió mi vida, llegará a sus orejas,
y entonces el labriego levantará los ojos,
el minero sonreirá rompiendo piedras,
el palanquero se limpiará la frente,
el pescador verá mejor el brillo
de un pez que palpitando le quemará las manos,
el mecánico, limpio, recién lavado, lleno
de aroma de jabón mirará mis poemas,
y ellos dirán tal vez : « Fue un camarada » (p. 621-622).

Al hablar de «ojos rurales», Neruda pareciera decirnos que estos trabajadores no podrían comprender sus poemas por una mera cuestión de educación o cultura. Pero al añadir : « vendrá el instante en que una línea, el aire / que removió mi vida, llegará a sus orejas », deja mucho más claro cuál es el verdadero problema. Digamos que estos trabajadores llegarán a comprender sus poemas el día en que pasen por la misma conversión política del poeta, cuando se vuelvan capaces de comprender su propia historia y el papel que ellos mismos interpretan en ella. Sólo en ese momento lo reconocerán como a un « camarada ». ¿Pero el poeta / mesías no era justamente el encargado de suscitar esta conversión / renacimiento, el pasaje de la muerte / alienación a la resurrección / insurrección ? Y si no es así, ¿de dónde vendría entonces ese misterioso « aire » que removerá sus vidas ? ¿Del Partido ? Y aun así, ¿por qué el obrero podría « leer », esta vez, su mensaje político ?

Habría que preguntarse qué diferencia existe entre aquel « pueblo », el único capaz de « leer el mensaje » y este « pueblo » que ya no puede hacerlo. Y el mismo poeta hace la distinción: una cosa es el pueblo *del cual* se habla y otra muy distinta el pueblo *al cual* se le habla. El mito, como vimos, aspira a esta identidad: que los lugares del narrador, lo narrado y el narratario se vuelvan intercambiables. Así el mito de los cashinahuas sólo puede ser narrado por un cashinahua y se dirige a otro cashinahua. Y seguirá siendo el mito de esta tribu en la medida en que los jóvenes puedan repetirlo, porque ellos habrán asumido las normas de lo sagrado y lo profano, lo puro y lo impuro, que este mito intenta legitimar y perpetuar, porque ellos se habrán identificado con el héroe del mito. Pero este mito perdería todo valor si los descendientes ya no lo repitieran o no lo asumieran como la narración que *los* cuenta, es decir, si no aceptaran ocupar el lugar de los héroes muertos, lo que significa, ni más ni menos, aceptar la filiación simbólica propuesta por el mito. Lo mismo podría decirse con respecto al poema de Neruda, y el poeta pareciera tener conciencia de este problema: sólo si el pueblo cumple con la profecía del *Canto general* puede decirse que este poema hablaba *acerca de* ellos, pero para cumplirla, deben encarnar el personaje que el poema les reserva. Una profecía sólo se cumple si sus destinatarios creen en ella o si el verbo, de alguna manera, se hace carne.

Conclusiones

Se le reprochó al *Canto general* su maniqueísmo, su distorsión tendenciosa de la historia, su simplificación de los personajes, incluso, como afirma curiosamente Santí, el hecho de no haber procedido a un « análisis » marxista riguroso de las diferentes situaciones socioeconómicas¹⁵. Pero esto supone la pretensión de que un poema se ajuste a las reglas disciplinarias de la historiografía, ya no sólo marxista, sino, en general, moderna: el aporte de pruebas « refutables » y la consistencia lógica de sus argumentos. A propósito de la negación de ciertas conclusiones lógicas, vimos cómo Neruda transgrede deliberadamente este segundo criterio, y lo hace, justamente, por motivos poéticos. En cuanto al primero, está claro que no invoca las pruebas empíricas o los documentos escritos, aunque a veces transcriba palabras supuestamente textuales de los personajes históricos. Neruda invoca en cambio, y copiosamente, la voz de los ancestros. Se trata justamente de una historia mítica y ya no científica, porque si algo permitió la fundación de la historia moderna es precisamente la sustitución de la tradición oral por los documentos escritos. Así pues, resulta inútil ir a buscar la « verdad » del *Canto general* en una supuesta correspondencia entre la narración y los hechos, o en una imposible « objetividad » del lenguaje poético. Como en todo relato mítico, o incluso religioso, su « verdad » es profética y se remite, pues, al futuro más que al pasado. Porque si el profeta « cuenta » una historia, no lo hace para tratar los acontecimientos, aun cuando hayan sido reales, como « objetos » de estudio sino como figuras capaces de predecir los acontecimientos futuros. No los considera como un objeto sino como una escritura. Al igual que los evangelios, o como los

15. «...el análisis que propone *Canto general* dista mucho del rigor dialéctico; podríamos decir que ni siquiera sigue estrictamente los principios del materialismo histórico. En ningún momento, para dar sólo un ejemplo, plantea su crítica de las condiciones existentes en América Latina a base de un análisis de formaciones socioeconómicas: no muestra ni cómo las situaciones históricas que describen los poemas responden a los diferentes tipos de sociedades que concibe el materialismo histórico (primitiva, esclavista, feudalista, capitalista o socialista) ni cómo transformarlas. *Canto general* no es, en este sentido, un estricto tratado histórico marxista...». SANTÍ, *op. cit.*, p. 75-76. Mal se ve, sin embargo, cómo podría llegar a serlo o cómo un poema, de cualquier « ideología » que sea, podría llegar a « analizar » un objeto de estudio. La poesía no es la puesta en verso de una doctrina o un saber ni su decoración más o menos lograda con algunas figuras de estilo. Y mucho menos lo es un poema que, explícita y deliberadamente, se quiere « mítico ».

libros de caballería para don Quijote – historias de héroes justos y generosos pero ficticios –, este poema *habrá sido* verdad en la medida en que un pueblo ofrezca su cuerpo para encarnar esa profecía o para prestarse a esa repetición:

Libro común de un hombre, pan abierto
es esta geografía de mi canto,
y una comunidad de labradores
alguna vez recogerá su fuego,
y sembrará sus llamas y sus hojas
otra vez en la nave de la tierra.

Y nacerá de nuevo esta palabra,
tal vez en otro tiempo sin dolores... (p. 629).

Mito en busca de una comunidad, una comunidad futura, la « verdad » del *Canto general* no depende de lo que efectivamente pasó sino de lo que pasará, no supone la realidad de los « eventos » narrados sino la realización de un « advenimiento » anunciado. Y si de alguna manera podemos considerar que este poema es « político », o está « políticamente comprometido », se debe, por sobre todo, a que la propia política radical inscribió muchas veces el acontecimiento revolucionario en un relato mítico y mesiánico, confirmando así aquella tesis de Spinoza en su *Tratado teológico-político* según la cual los profetas, valiéndose de « un estilo poético », sólo buscaban fundar un pueblo nuevo.

A modo de conclusión, entonces, podemos decir que el « compromiso » del poeta se resume en esta tarea prefigurativa o profética, actividad común a la poesía y a cierta política radical. O si se prefiere: Neruda encuentra en la actividad profética el punto de contacto, e incluso de identidad, entre el arte poético y la agitación política. Desde el momento en que el mito legitima ciertos valores o ciertos comportamientos por medio de una narración, este tipo de relato permite conciliar el imperativo poético y la exigencia política. Pero tropieza con un inconveniente: que el pueblo no ofrezca su cuerpo, como lo hicieron Cristo, don Quijote o el joven Werther, para encarnar esa profecía, o que la prosa desencantada del capitalismo se imponga a la poesía romántica de la revolución. Y éste es el peligro que se corre cuando uno pretende prestarle una voz a quienes la perdieron, o « darle su palabra » a alguien cuando en realidad es él quien debe cumplir la promesa.