

PODER SIMBÓLICO Y TITANISMO:
UNA RELECTURA DEL CANTO GENERAL

*SYMBOLIC POWER AND TITANISM: REREADING PABLO NERUDA'S
CANTO GENERAL*

Miguel Gomes
The University of Connecticut
miguel.gomes@uconn.edu

RESUMEN

Este artículo discute las ambigüedades historiográficas a las que se presta el *Canto general* de Neruda, que se debate entre lo revolucionario y lo arcaico. Las propuestas se fundan en tesis de Raymond Williams sobre historia cultural, las teorías de Pierre Bourdieu sobre los mecanismos de distribución de poder simbólico en el campo literario, así como en la noción de “titanismo espiritual” presente en la obra de filósofos recientes como Nicholas Gier y en la de psicólogos como Eugene Monick.

PALABRAS CLAVE: Pablo Neruda; historia literaria; posvanguardia; poder simbólico; titanismo.

ABSTRACT

This article explores the presence of elements both “revolutionary” and “archaic” in Pablo Neruda’s *Canto general* and the ambiguous relation of this major work of 20th-century Latin American poetry to recent literary history. The discussion draws on Raymond Williams’s views of cultural history, Pierre Bourdieu’s theories of how symbolic power is produced and distributed in the field of cultural production, and the notion of “spiritual titanism” as developed by philosophers (Nicholas Gier) and psychologists (Eugene Monick).

KEY WORDS: Pablo Neruda; literary History; Hispanic Post avant-garde; Symbolic Power; Titanism.

Recibido: 30/03/2009 Aprobado: 05/05/2009

I) NERUDA Y LA POSTVANGUARDIA

Gianni Vattimo advierte que, tal como usualmente se ha practicado hasta ahora, la historiografía del arte recae en la elaboración de “catálogos extrínsecos” con propósitos no intelectuales sino funcionales—didácticos, mnemónicos, museológicos o de otro tipo (90). Ciertamente, esa deformación de la finalidad de la disciplina se desarrolla paralela a otra, de método, en la que una polaridad en pocas ocasiones matizada se verifica: la de una historia reduccionista que somete el dato artístico a marcos conceptuales cuyo objeto de atención central no es el arte y la de una historia solipsista en la que los fenómenos estudiados—escuelas, movimientos, períodos— desfilan frente a nuestros ojos con una concreción mecánica desvinculada de toda causalidad humana, social o incluso estética. Acaso por la escandalosa insuficiencia de ambos acercamientos, Paul de Man entrevió en algún momento la posibilidad de hacer una historia literaria que pagara tributo tanto al “exterior” como al “interior” del texto y en la que las necesarias generalizaciones no fueran ajenas a la lectura detenida; lo deseado era una actividad donde el crítico pudiese recordar que lo que normalmente pasa por historia literaria “poco o nada tiene que ver con la literatura” y lo que llamamos interpretación literaria “...puede ser de hecho historia literaria” (165).

Ciertos autores se prestan con especial facilidad a lecturas en las que lo extrínseco y lo intrínseco se concilian. Me refiero a aquellos que han vivido en épocas donde los cambios de preferencias resultan particularmente visibles y han adoptado siquiera de manera parcial esos conflictos como temas de su obra o de porciones de ella. El Darío de la trayectoria poética conscientemente reexaminada, el Borges que enfatizó su antivanguardismo, el Paz surrealista y el sólo bretoniano a distancia son ejemplos excelentes. Ahora bien, pocos casos hay en Hispanoamérica como el de Pablo Neruda, cuya labor de decenios incorpora lenguajes en abierta pugna, convertida ésta en asunto de muchos de sus versos.

La crítica ha captado ese hecho de modos diversos. Jaime Alazraki se refiere a un “crecimiento orgánico” y una “evolución gradual” en la labor nerudiana (1965, 201), metáforas que ocultan una gran narrativa historiográfica, la del progreso; así, el “postmodernista” de *Crepusculario* (1923) o *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) sería superado por el “poeta hermético”, y de consiguiente parentesco vanguardista, de *Tentativa del hombre infinito* (1925) o *Residencia en la tierra* (1933-1935) y éste, a su vez, cedería paso al “poeta social” afín a lo que Alazraki califica como “postvanguardia”, evidente en *Tercera residencia* (1937) o *Canto general* (1950) (43-4); finalmente, la originalidad absoluta se establecería en ese itinerario y se insinúa que el individuo Neruda prescinde de los ismos en sus títulos posteriores (7). Raúl Silva Castro da igual importancia al seccionamiento de esta obra, al extremo de que acude a dos ejes complementarios: cuatro “épocas” cronológicas—en las que se combinan avatares biográficos con libros publicados—

y cuatro “períodos” estilísticos — “de expresión directa”, “experimental”, “de expresión indirecta o inversa”, “...de expresión directa, segunda vez” (36-9). René de Costa, de modo sintético, enuncia en un párrafo lo más esencial que sobre esta cuestión pueda decirse:

Neruda fue un poeta de muchos estilos y voces cuya prolija obra resulta una referencia central cuando nos ocupamos de cualquier desarrollo de la lírica española o hispanoamericana del siglo XX. En una ocasión se lo comparó con un Pablo Picasso de la poesía, aludiendo a su capacidad proteica [...]. Y él mismo ha aludido con frecuencia a su lucha con su tradición personal [...]. Fue hasta sus últimos años un poeta en perpetua rebelión consigo mismo (1).

El asunto lejos está de haberse agotado. Con todo, si se desea constatar cómo se entrecruzan lo individual y lo colectivo en el autor y asimismo cómo la interpretación de su escritura no puede desvincularse de ambas coordenadas historiográficas, valdría la pena detenerse en uno de sus libros más célebres, el *Canto general*. En él, además de los vastos motivos del pasado y el presente político americano, se advierte un marco de referencia fundamental para la comprensión del discurso: el pasado y el presente literario. Esa veta del texto resulta muy rica, pues el enjuiciamiento de las iniquidades que se cometen en la sociedad, materia de incontables poemas del libro, halla su reflejo en los juicios de corte estético. Aquí es oportuno recordar lo que Pierre Bourdieu tiene que decirnos sobre lo que denomina “poder simbólico”, es decir, la capacidad de hacer que “...la gente vea y crea a través de enunciados, la capacidad de confirmar o transformar una visión del mundo y consecuentemente el mundo mismo, un poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que se obtiene por la fuerza gracias a efectos específicos de movilización” (1991, 170). Tal magia aparente de sistemas lingüísticos —como todos— arbitrarios y convencionales requiere “...homologías entre el campo de producción ideológica y el campo de las clases sociales” (168). El *Canto general*, para construir y legitimar su autoridad, homologa la crítica social y la literaria poniéndolas a convivir en un mismo espacio libresco.

Al escribir lo anterior pienso, por ejemplo, en las múltiples alusiones al modernismo que destacan una sola de sus vetas, la americanista, lo que implica una condena al otro registro de preferencias que cupo en el movimiento, el artepurista, que hemos de interpretar como aliado de los opresores de los pueblos del Nuevo Mundo. Así, puede encontrarse un poema dedicado a José Martí en la galería admirativa de “Los Libertadores” y un velado homenaje al principio de la “Oda a Roosevelt” de Rubén Darío en “Que despierte el leñador”: “Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado, / Walt Whitman, y las graves / raíces de tu rostro / para cantar estas reconstrucciones!” (*Canto* 451). El modernismo que rememora el libro es aquel que comparte los gustos del Neruda posresidencial: el héroe independentista Martí

y el Darío con España “en el corazón”. Por otra parte, la atención a movimientos más recientes que aportaron materiales expresivos al estilo nerudiano también se percibe. Véanse, para no ir lejos, los ataques que en “Los poetas celestes” se dirigen contra las vanguardias y el simbolismo tardío:

Qué hicisteis vosotros, gidistas
 intelectualistas, rilkistas
 misterizantes, falsos brujos
 existenciales, amapolas
 surrealistas encendidas
 en una tumba, europeizados
 cadáveres de la moda,
 pálidas lombrices del queso
 capitalista, qué hicisteis
 ante el reinado de la angustia,
 frente a ese oscuro ser humano ...?

(318)

Igual de pecaminosamente escapistas surgirán de inmediato los partidarios de la “poesía pura” a la manera de Juan Ramón Jiménez —con quien Neruda sostuvo una polémica que se reescribe en el poema (Cano Ballesta 201-12; Santí 110-3):

No hicisteis nada sino la fuga:
 vendisteis hacinado detritus,
 buscasteis cabellos celestes,
 plantas cobardes, uñas rotas,
 “belleza pura”, “sortilegio”,
 obras de pobres asustados
 para evadir los ojos, para
 enmarañar las delicadas
 pupilas, para subsistir
 con el plato de restos sucios
 que os arrojaron los señores.

(319)

Sería demasiado sencillo observar la aporía que se oculta tras tales imprecaciones: una imaginaria onírica, de cuño surrealista alimenta la retórica del enemigo de las vanguardias y todas las tendencias que siente como afines a ellas.

No es ése, sin embargo, el objetivo de estas reflexiones. Más imperioso resulta comprobar cómo se tienden puentes entre ese mapa colectivo de vanguardias y purismos y la poética particular defendida por el *Canto general* —una que nace del acto de contrición de quien reconoce haber cometido, en su trayectoria personal, las mismas faltas condenadas:

Antes anduve por la vida [...]
 Compré bondad, estuve en el mercado
 de la codicia, respiré las aguas
 más sordas de la envidia, la inhumana
 hostilidad de máscaras y seres.
 Viví un mundo de ciénaga marina
 en que la flor, de pronto, la azucena
 me devoraba en su temblor de espuma,
 hacia las dentaduras del abismo.
 Así nació mi poesía, apenas
 rescatada de ortigas, empuñada
 sobre la soledad como un castigo [...].
 Aislado así como el agua sombría
 que vive en sus profundos corredores,
 corrí de mano en mano, al aislamiento
 de cada ser, al odio cotidiano.

(497)

El sujeto que eso asegura, desde luego, insiste en que ha cambiado de dirección. En ese sentido, ya se ha reparado en el hecho de que los reaprovechamientos de ciertos versos e imágenes provenientes de *Residencias en la tierra* en las primeras cinco secciones de “Alturas de Macchu Picchu” deparan una autocrítica a partir de la cual nacen como programa poético las secciones restantes (Loyola 1964, 39-43). En otras palabras, el poder revolucionario que el autor reclama para su poesía se homologa con el poder de romper con precedentes literarios, identificándose lucha de clases con lucha de estéticas y recayéndose, por cierto, en un callejón sin salida, el que se desprende de lo advertido por Bourdieu acerca de los conflictos letrados: “Las rencillas entre escritores en torno a un arte de escribir legítimo, mediante su existencia misma, contribuyen a producir tanto el lenguaje legítimo, definido por su distancia del lenguaje común, como la creencia en su legitimidad” (58); se trata de la “... contradicción inherente de empresas que, como las de la religión o el arte, rechazan ganancias materiales a la vez que aseguran ganancias de todo tipo para quienes más fervientemente las hayan rechazado” (1996, 255). Es decir, el mundo cerrado

y elitista de las batallas intelectuales se fortalece, alcanza incluso mayor autonomía frente a otras parcelas de la realidad, no importa que quien acometa a “los que se fugan” lo haga en nombre del “pueblo” o del “compromiso”. Lo que sucede con el *Canto general* es precisamente lo que Friedrich Engels lamentaba en los superficiales énfasis politizantes de la *Tendenzroman*: “Cuanto más veladas las opiniones de un autor, mejor parada saldrá su obra de arte. El realismo al que aludo [y con el que simpatizo] emergerá aun a pesar de las opiniones del autor” (Eagleton-Milne 40). O lo que Adorno veía como contrasentido intrínseco en las estridencias del compromiso artístico: el arte comprometido que, como arte, forzosamente está desprendido de lo real, se niega a sí mismo al negar su diferencia de la realidad (2: 77), entre otras cosas, porque “la primacía de lo doctrinario sobre la forma pura se convierte en una faceta de la forma misma” y porque “la erradicación de lo ornamental en consideración de lo funcional incrementa la autonomía de la forma” (2: 84).

Al oponerse a la vanguardia y otras formas del pasado literario *dentro* del campo de la literatura y no desde un mirador externo que le permita mantenerse ajeno a sus reglas (Bourdieu 1991, 58), Neruda se transforma en un escritor tradicional que se acoge en flagrante inconsecuencia a lo que Paz conceptuó como “tradicción de rupturas” (1989, 17). Como muchos otros que han compartido métodos similares, reacciona contra “las pálidas lombrices del queso capitalista” cayendo, sin darse cuenta, en la lógica de un mercado competitivo (Bourdieu 1991, 58-9; 1996, 255) que, a la larga, le depararía la más absoluta consagración tanto simbólica —Neruda, el poeta-ícono— como material —premios internacionales y un excepcional rango de poeta *best-seller*. Pero no solo el salto revolucionario hacia el futuro que Marx deseaba (Eagleton-Milne 38) en el caso de *Canto general* está ausente o es un espejismo, sino que podríamos inclusive hablar de algunos saltos al pasado que vertebran su proyecto de creación. De esas supervivencias o regresos me gustaría ocuparme en las siguientes páginas.

Raymond Williams se refería a la necesaria distinción que todo historiador de la cultura debe hacer entre lo “arcaico” y lo “residual”. Con el primero de esos términos designaba lo “...totalmente reconocido como un elemento del pasado, que debe guardarse, examinarse o, a veces, ‘revivirse’ de una manera especializada”; con el segundo, a fenómenos también procedentes de otros tiempos, pero “...todavía activos en el proceso cultural [...] como elementos efectivos del presente” que pueden, por cierto, adoptar un valor “...de alternativa u oposición respecto de la cultura dominante” (122). A continuación trataré de analizar varios aspectos conservadores del *Canto general* ateniéndome a dicha división. Comenzaré por lo que en el libro se ajusta a paradigmas residuales de lucha contra los lenguajes dominantes; después, estudiaré materiales a primera vista “residuales” que, sin embargo, acaban rindiendo un tributo quizá excesivo a lo primitivo, paulatinamente articulando, por consiguiente, un discurso ajeno tanto al “proceso cultural” como a los principios revolucionarios y colectivistas que el hablante poético dice defender.

El propósito de este trabajo es ofrecer un retrato lo más detallado posible de las ambigüedades a que la obra nerudiana se presta en el terreno de la historia literaria.

II) EN BÚSQUEDA DEL GÉNERO REVOLUCIONARIO

Los estudios acerca del *Canto general* han insistido en situarse en terrenos genológicos, es decir, pertenecientes a la tipología literaria. Dos extremos teóricos, aquí, son posibles: el de la crítica que por una débil conciencia de su quehacer sigue apegada a modelos prescriptivos antiguos —para ella discutir una escritura consiste en “clasificar” un texto—; y el de una crítica que explora cómo la obra manipula indicadores de género disponibles en el horizonte de expectativas de sus lectores a fin de producir o multiplicar significados. Lo dicho acerca del libro de Neruda se inclina más hacia lo primero; por ello, no escasean juicios como los de María Magdalena Solá: “...si fuera necesario clasificar al *Canto general* dentro de uno de los géneros literarios reconocidos tradicionalmente, sería la lírica el más indicado” (228). Sin embargo, no han faltado ópticas más matizadas, como la de Nelson Osorio, quien prefiere entrever una duplicidad en la que lo narrativo y lo efusivo logran coordinarse en los confines del libro; de esa manera, las lecturas que se hagan de secciones se enfrentan a un material “lírico” y las que intenten captar el todo —objetivo de Osorio— se topan con un proyecto “épico” (173). Otro comentario de este crítico merece atención de nuestra parte; a la pregunta de si el *Canto general* tenía antecedentes en la historia chilena su respuesta es pronta y precisa: “...el primero de todos es, indudablemente, Ercilla” (186). Después, se ofrece una explicación adicional: “...hay una tesis bastante interesante e importante de Fernando Alegría sobre *La araucana* de Ercilla, planteándolo como, *mutatis mutandis*, el primer poema anti-imperialista de América. De allí también la identidad de filiación” (187).

Que la epopeya ercillesca sea antiimperialista de la manera como lo es el *Canto general* constituye, por supuesto, una opción debatible, que no toma en cuenta que lo que pueda haber de exaltación del indígena en la obra de un conquistador no hace sino robustecer la autoridad y la hazaña de quienes combaten a un enemigo difícil. Ahora bien, la intuición de Osorio resulta certera si vemos bajo ella la identificación no del poema mismo, sino de una lectura *a posteriori* de *La araucana* con la que sin duda comulga el *Canto general*, aquella trazada por Andrés Bello en el siglo XIX y todavía vigente hoy para un público de visión romántica: “...la *Araucana*, la *Eneida* de Chile, compuesta en Chile, es familiar a los chilenos, único hasta ahora de los pueblos modernos cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico” (9:360). La consideración de la epopeya como género fundacional en la tradición nacional contribuye a articular la retórica del *Canto general* con pasajes que, siguiendo a Osorio, pueden sin mayor contratiempo asociarse con las invocaciones de la épica clásica —el final de “Alturas de Macchu Picchu”, póngase por caso (174-5).

Personajes y autor de *La araucana* aparecen asimismo en *Canto general*, y el poema dedicado a Ercilla, aunque incluido en la serie predominantemente negativa de “Los conquistadores”, carece de acusaciones (Puccini 163). La epopeya renacentista ofrece otro posible paralelo con las inquietudes de Neruda, puesto que su héroe tiende a ser colectivo; el *Canto general*, de hecho, hasta cierto punto excluye de su galería al “Libertador” por antonomasia, Simón Bolívar —a quien, de paso, ya había dedicado Neruda un poema en su *Tercera residencia*—, para poder pluralizar el término en la cuarta sección del libro: “Los libertadores”. Todas esas evidencias plantean una cuidadosa remisión a paradigmas épicos por parte del hablante nerudiano que críticos acuciosos han aceptado como determinantes en sus interpretaciones; el caso de Osorio no es único: a él se suman Alazraki (201), Elisabeth Siefer, René de Costa (105-44), Jean Franco (283), Manuel Durán y Margery Safir (81-3). Testimonios de Neruda —“...quiero contrabalancear el efecto de la gran poesía de los clásicos, como Ercilla y Pedro de Oña” (*Canto 17*)— sólo confirman la consciente intertextualidad.

Además de la epopeya, otro referente genológico fue señalado por Neruda en 1953:

Y bien, es Andrés Bello, cuyo ilustre nombre decora esta sala junto al de Sarmiento, quien comenzó a escribir antes que yo mi *Canto general*. Y son muchos los escritores que sintieron primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América (*Apud* Rodríguez Monegal 185).

Tempranamente, Emir Rodríguez Monegal adoptó esa sugerencia y vinculó el *Canto general* al estímulo de Bello (313), postura que ha compartido Gordon Brotherson con el consiguiente esbozo de una familia literaria, “the Great Song of America”, que comprendería no sólo el fragmentario proyecto bellista de *América* o *Silvas americanas* y el libro de Neruda, sino también *Alma América* de José Santos Chocano y otras composiciones célebres de la poesía del Nuevo Mundo (27-55). El gran canto de América ha sido llamado “poesía enciclopédica” por Enrico Mario Santí, quien se inspira en ideas de Northrop Frye acerca de libros comparables por sus dimensiones y aliento totalizador con la Biblia (1982, 182ss). Lo cierto es que el parentesco de Neruda y Bello rebasa la simple magnitud o el tema continental de sus empresas —aunque la del venezolano no se haya llevado enteramente a la práctica (Gomes 1999, 51)—: la poética neoclásica y el iluminismo que se registran en la “Alocución a la poesía” o “La agricultura de la zona tórrida” concuerdan con varios rasgos de la ideología exhibida por Neruda en el período de composición y publicación de *Canto general*. Por una parte, la concepción progresista de la historia y un principio didáctico rector del arte; por otra, la entrevisión de una Hispanoamérica unida, deseo que empieza a hacerse real en los confines librescos (Santí en Neruda 1990, 66-7). El cientificismo de la ilustración, además, tiene su contraparte en el

carácter científico que ha reclamado para sí el marxismo. Pero donde mejor resalta la fascinación de Neruda por los imperativos del orden y la sistematicidad, que también embelesaron a los neoclásicos, es en la obsesiva conversión de esas cualidades en tema o parámetro descriptivo del orbe que retratan y anhelan sus versos:

Y en el final del iracundo
 mar, en la lluvia del océano,
 surgen las alas del albatros
 como dos sistemas de sal,
 estableciendo en el silencio,
 entre las rachas torrenciales,
 con su espaciosa jerarquía
 el orden de las soledades.

(Canto 113)

Roidos yelmos, herraduras muertas!
 Pero a través del fuego y la herradura
 como de un manantial iluminado
 por la sangre sombría,
 con el metal hundido en el tormento
 se derramó una luz sobre la tierra:
 número, nombre, línea y estructura.

(181)

Padre Bartolomé [de las Casas], gracias por este
 regalo de la cruda medianoche [...]
 Fue tu invencible decisión, la activa
 resistencia el corazón armado. [...]
 Fue la flor organizada tu estructura...

(190-1)

Yo te amo, pura tierra, como tantas
 cosas amé contrarias:
 la flor, la calle, la abundancia, el rito. [...]
 Y amé el sistema de tu forma recta...

(272-3)

No olvidemos los primeros versos de “La agricultura de la zona tórrida”, donde el sol “enamorado” fecunda a la tierra maternal y posibilita su aprovechamiento por parte del labrador, tal como el poeta o el intelectual ilustrado podían ser para su pueblo fuente de luz e instrucción y, por lo tanto, estímulo civilizador. Adoración del Logos “masculino” que penetra en la masa de la naturaleza “femenina”, dotándola de forma y, sobre todo, de “jerarquías”, como lo postulan las cosmovisiones patriarcales (Te Paske 68; Whitmont 1991, 174; Bourdieu 1999, 19-36): el universo de *Canto general* ha sido también jerarquizado por las fuerzas “activas” de la historia o por el punto de vista del hablante. En algunos otros casos, pasivamente aguarda aún jerarquizarse: después de todo, el poema final de “Los conquistadores”, de donde proviene la segunda de las citas anteriores, trata de localizar algo positivo en el baño de sangre que meticulosamente la sección ha narrado; lo que se impone como ganancia en ese episodio pesadillesco del pasado americano es, ni más ni menos, el orden de la civilización, el orden que surge de la imprenta y, literalmente, se codifica con una tropología iluminista: “...el papel repartió la miel desnuda / guardada en las tinieblas // [...] La luz vino a pesar de los puñales” (182). El nexo entre las sensibilidades de Bello y Neruda resulta aquí bastante claro.

Epopéya y “gran canto de América” no son los únicos linajes con los que se ha relacionado el *Canto general*; surge con frecuencia también el de la “crónica” en su acepción genérica medieval o colonial (Solá 222-4), estimulada por el material temático de secciones como “La lámpara en la tierra” y “Los conquistadores” o, explícitamente, por varios pasajes o versos como el célebre del poema “Artigas”: “Pablo Neruda, el cronista de todas las cosas” (239). Esa opción intertextual ha recibido especial atención de la crítica, puesto que el autor la formalizó en comentarios que figuran en sus *Obras completas*:

Aunque muchas técnicas, desde las antiguas del clasicismo, hasta los versos populares, fueron empleadas por mí en este *Canto*, quiero ofrecer algunas palabras sobre uno de mis propósitos.

Se trata del prosaísmo que muchos me reprochan como si tal procedimiento manchara o empañara la obra.

Este prosaísmo está íntimamente ligado a mi concepto de CRÓNICA. El poeta debe ser, parcialmente, el CRONISTA de su época (3: 708).

Cualquiera que sea la opción genológica por la que nos inclinemos, es de destacar, no obstante, una característica persistente que se divisa tanto en las interpretaciones de los estudiosos como en los comentarios autoriales: la antigüedad y el prestigio de lo fundacional se encuentran en todos los tipos de escritura traídos a colación. Pero las recuperaciones de la epopeya, el “gran canto de América” o la crónica para la comprensión del libro escrito en pleno siglo XX no constituyen meras

operaciones de arqueología literaria, sino actualizaciones con un fin contemporáneo: la lucha de clases en clave poética en la cual el *Canto general* dice estar inmerso. Los elementos “residuales” de su configuración genológica se incorporan en una polémica con discursos enemigos —recuérdense los “gidistas”, “rilkistas”, “existencialistas”, “surrealistas” y otros “escapistas” ridiculizados y denostados en “Los poetas celestes”. El pasado literario sirve para combatir en un aquí y ahora donde todavía prevalecen el “nihilismo” de la vanguardia (Poggioli 175 ss.) y variantes “deshumanizadas” del arte, en el decir de Ortega. ¿Qué más contrario a esas desintegraciones que una poesía épica —o sea, recuperadora del heroísmo formativo— o enciclopédica —lo que equivale a un ansia de construcción? ¿Qué más opuesto a las “purezas” que un discurso que se presenta a sí mismo como “cronístico” y, por consiguiente, arraigado a modo de documento en el entorno?

Una de las facetas más atractivas de las ambiciones heroicas, totalizadoras y monumentales del *Canto general* es su innegable respuesta a exigencias del presente.

III) DE LA ACTUALIZACIÓN A LA REGRESIÓN

La condición “residual” de las estrategias elegidas por Neruda, con todo, es más delicada de lo que podría pensarse. Una razón fundamental consiste en que los préstamos que se toman del pasado literario, por tratarse de géneros, no son formas divorciadas de ciertos contenidos y referencias a los contextos sociales que los produjeron. Así pues, la rememoración de un proyecto cronístico voluntaria o involuntariamente despierta en el lector asociaciones medievales o coloniales y consecuentes evocaciones de la autoridad que respaldaba dicho discurso, fuese ella divina, monárquica o meramente retórico-legal (González Echevarría 1998, 45): ¿un hablante que se representa a sí mismo como “cronista” no está acaso impregnándose de esas modalidades antiguas de poder? ¿Qué tienen ellas que ver con su empresa revolucionaria? ¿No la entorpecen, más bien? Acerca del ascendente bellista o “lirico-enciclopédico” otro tanto podría decirse; lo que Roberto González Echevarría ha denominado “voz del maestro” resuena en Neruda cuando éste indica a sus lectores que las raíces del *Canto general* se hunden en las *Silvas americanas*: el personaje magisterial en las letras novomundistas, desde la Independencia, encarna las prácticas y aspiraciones, o lo que es lo mismo, la ideología de las clases dominantes; por algo su figura y la del dictador van juntas en la tradición continental en calidad de modernas materializaciones tanto de una cultura hegemónica como del dominio político más palpable (González Echevarría 1988, 10). Aquí también se hace patente que, aunque tenga función en principio opositora, el regreso al pasado propicia en el libro de Neruda un arcaísmo no consentido por la voluntad autorial.

En lo que atañe a la recuperación de elementos de la epopeya conviene que nos detengamos más largamente, pues no sólo ha interesado a una porción considerable de lectores, sino que plantea una mayor ambivalencia en cuanto a su “residualidad”. No obstante Ercilla u Oña sean los referentes principales del *Canto general*, el recurso a emplear ropajes de la poesía épica resulta variado. Ya se ha notado, por ejemplo, el paralelo que hay entre la sección “El fugitivo” —que describe la persecución de Neruda por parte de González Videla— y el comienzo del *Cantar de Mio Cid* (De Costa 112). “La lámpara en la tierra”, además de su parecido con el *Génesis*, no puede dejar de recordar la *Teogonía* de Hesíodo y otros poemas cosmogónicos. La *nekya* de “Alturas de Macchu Picchu” se remonta, desde luego, a la épica griega a través de Dante y Virgilio. Lo importante para nosotros es señalar que, así como el aprecio por las crónicas o los poemas didáctico-archivológicos del neoclasicismo arrastra consigo asociaciones incongruentes con el ideario del comunismo científico, el apego a paradigmas de la epopeya constituye un gesto más problemático, ya que convoca, aparte de *imagines mundi* señoriales o feudales, abundantes vínculos mitocorreligiosos, los cuales, como sabemos, suscitan serios conflictos en el seno del marxismo, que identifica religión con “ideología” (Marx-Engels 26).

El debate acerca del componente mítico es insoslayable en la bibliografía en torno al *Canto general*; Jean Franco, Saúl Yurkievich, Dario Puccini, Enrico Mario Santí y Juan Villegas, entre otros, han dedicado a él trabajos valiosos. Franco resaltó la función de tres motivos órficos como parte del abolengo romántico-visionario del autor: comunión o convivencia de la voz poética con la naturaleza; el descenso a los infiernos como triunfo de la poesía sobre la muerte; y pervivencia del canto después de la desaparición del individuo. Yurkievich denuncia la contradicción irresuelta de dos discursos a lo largo de todo el libro: la historia —ámbito de lo social, humano y cambiante— nunca sucede al mito —ámbito de lo natural, arcaico y permanente—, como lo pregona el sujeto lírico, sino que ambos se alternan e impiden que aceptemos el triunfo del Neruda posresidencial sobre el Neruda vanguardista o hermético (224). Puccini expresa su desacuerdo con Yurkievich con respecto al antagonismo de ambos discursos y propone que la presentación de la historia en el *Canto general* en realidad es “religiosa, hagiográfica, maniquea, oleográfica, retórica”, por tanto, está imbuida de componentes netamente ahistóricos (165). Santí ha apuntado también un paralelo entre la estructura bíblica y el libro nerudiano, con la significativa ausencia de un apocalipsis en éste —reemplazado por “Yo soy”, especie de autobiografía lírica; la substitución implica un intento ortodoxamente marxista de convertir estructuras míticas en históricas (1982, 176), esfuerzo que a la larga parecerá inconvincente a Neruda mismo, que, en las postrimerías de su carrera, sentirá la necesidad de “reescribir” el final de *Canto general* en sucesivos poemas milenaristas (215).

De todos los críticos que he mencionado, el más exhaustivo es Villegas, quien tras numerosos artículos sobre la presencia de un lenguaje mítico en la obra

nerudiana condensa sus puntos de vista en un volumen que se funda en el principio de que el empleo de aserciones de la psicología analítica en el análisis cultural solo ingenua o erróneamente puede efectuarse marginando "...el contenido histórico de la actualización de los elementos míticos [...]. El uso del mito tiende a revelar las raíces de lo histórico en la historia de la humanidad" (25). Si, por nuestra parte, echáramos un vistazo a obras como las de Erich Neumann y las de postjunguianos como Edward Whitmont (1997), Eugene Monick (57-76) o Peter Tatham (3-20), habríamos de aceptar su preocupación eminentemente historicista. De considerarse, como lo proponen, que las manifestaciones de los arquetipos de la Psique objetiva no están exentas de transformaciones provenientes de las circunstancias sociales, la tesis de Yurkievich acerca de la incompatibilidad absoluta de los dos discursos del *Canto general* se debilitaría incluso más que gracias a los ataques de Puccini. Y, de hecho, Villegas abiertamente la cuestiona (29-30). Su libro examina con detenimiento la atribución de la categoría de "héroe" o "salvador" a ciertos personajes históricos —los "libertadores", los obreros— y, a otros, la de "antihéroe" o "demonio" —los "conquistadores", los dictadores, los empresarios y todos los involucrados con las maquinaciones neoimperialistas. Neruda, asimismo, como narrador-protagonista, "...adquiere una función en el reino mitificado" (37). En otras palabras, una circunstancia histórica muy precisa, la Guerra Fría, reactiva estructuras arquetípicas que pertenecen a un depósito inconsciente de experiencias de la humanidad; "Neruda metamorfosea la realidad y la historia de América dándoles un contorno y una profundidad míticas" (27-8). Lo que falla en la argumentación de Villegas, que simpatiza con el ideario nerudiano del *Canto general* y por ello se siente obligado a desmentir las opiniones de Yurkievich al respecto, es no haber considerado el rotundo contrasentido que persiste en una escritura que se declara materialista y revolucionaria pero que echa mano de códigos idealistas bajo los cuales, por cierto, también se había amparado poco antes el reaccionarismo nazifascista, con sus grandiosas resurrecciones de mitos heroicos (Whitmont 1991, 80-1; 1997, 158-64). Edward Edinger bien lo ha advertido al meditar en la bancarrota moderna de las instituciones religiosas y los riesgos a los que se expone la sociedad mientras no se localicen nuevas formas de albergar la energía inconsciente que ellas solían ritualizar: a falta de un vehículo apropiado, las fuerzas arquetípicas se desplazan a campos como el de la actividad política y "...esto es peligroso porque siempre que una motivación religiosa actúa inconscientemente produce fanatismo, con todos sus efectos destructivos" (64-5).

Villegas no se equivoca recalcando en *Canto general* la importancia del mitema del héroe y otros con él relacionados; como lo plantea Jaime Giordano, en la totalidad de la obra nerudiana se percibe "...la eterna historia del 'héroe de mil caras' [...], la misma búsqueda del centro que preside todas las religiones. Rehuyendo todos los mitos, Neruda convierte la misma realidad en mito" (72). Ahora bien, la aseveración de que los procesos mitificadores alcanzan al hablante lírico merece

atención especial. Villegas insiste en que la “dimensión mítica” del cronista o el aedo del *Canto general* no se justifica ni explica “sobre la base de la biografía de Neruda”, sino que lo que aquí encontramos “...es la creación de un personaje [...] aureolado de magia y misterio, diferente, mesiánico [...] y los receptores tienen que admirar inconscientemente al ‘evangelista’, al ‘enviado’ “ (89). Con todo, escasos son los lectores que se enfrentarán a los versos de Neruda con la actitud de un *new critic*, convencidos del carácter ficticio absoluto del sujeto textual. Lo que ocurre aún entre la mayoría de los lectores es una constante identificación, voluntaria o no, del “yo” lírico con la entidad biográfica que lo produjo, sea por ingenuidad, sea por el efecto de la cultura de masas y su fatal conversión del autor en producto mercantil, sea por el horizonte de expectativas del género “poesía” —intimismo y autenticidad opuestos a la “ficción” (Käte Hamburger *passim*). Y, en efecto, un repaso del prestigio canónico que rodea a la figura de Neruda nos depara un respeto no sólo de “autoridad” literaria, sino moral o semimística, tanto en la fascinación ocultamente hagiográfica de sus múltiples biógrafos como en las alusiones de la prensa diaria y otros medios de comunicación. Todavía en el decenio de 1990, el cine europeo dio cabida a un Neruda iniciático en *Il postino* (1994) de Michael Radford, y varias estrellas de Hollywood y de la música *pop* angloestadounidense se prestaron a grabar poemas eróticos del chileno traducidos al inglés (en Bacalov 1995). Jaime Giordano ya se ha referido a la “sacralización” y “...heroización” nerudianas en el contexto específico de su país” (176-7). Recordemos, por nuestra parte, que Michel Foucault conceptuaba al autor como una “función” otorgada a los textos (110) y que Gérard Genette ha visto en él un componente crucial de un “contrato” con el público (40): esa construcción o formación discursiva puede, claro está, manipularse y una de las manipulaciones posibles proviene de la voluntad del escritor, cuya actividad creadora, si así lo desea y sus creencias se lo exigen, es susceptible de extenderse más allá del acto mismo de escritura, homologando lo literario con lo no literario. Ya he comentado cómo Neruda, en público, afiliaba sus tareas al “ilustre nombre” de Andrés Bello, tantas veces catalogado de “libertador intelectual” de América; tal afiliación se hacía aun a sabiendas de que el proyecto de las *Silvas americanas* quedó inconcluso y el del *Canto general* sí había alcanzado la total realización —insinuación poco humilde que la crítica ha respaldado: Santí, de hecho, contribuye a la entronización de Neruda cuando se refiere al “éxito” de su *Canto general* en contraste con el inacabamiento de la obra de Bello (183).

Una revisión de múltiples pasajes del libro demuestra que el gesto de autolegitimación se corresponde con trazos que caracterizan al hablante. En primer lugar, “Amor América” define desde los inicios del poemario y con precisión los atributos de omnisciencia veterotestamentaria de quien es capaz de conocer y reconstruir lo que se ha borrado de la historia:

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 [...].

Yo estoy aquí para contar la historia.
[...]

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.

(106-7)

Después, en “Alturas de Macchu Picchu”, el hablante, igual que Jesucristo y otras *imagenes* heroicas, conoce la experiencia de la muerte y regresa al mundo de los vivos, para salvarlos junto con las almas a las que recupera del orbe infernal; la resurrección acompañada de un descenso al inframundo o por él precedida es, mitológicamente, indicio constante de inmortalidad (Jung 5: párr. 312):

Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos
en los pobres dolores que mataban la muerte,
y no encontré en la herida sino una racha fría
que entraba por los vagos intersticios del alma.

(131)

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.

[...]

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

[...]

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(140-1)

La divinización del “yo” no es accidental o exclusiva de las primeras secciones del *Canto general*, pues se reitera, por ejemplo, en el “Canto general de Chile”:

no habéis entrado conmigo en las fibras
que la tierra ha escondido,
no habéis vuelto a subir después de muertos
grano a grano las gradas de la arena.

(384)

Semejante mitologización no sería tan desconcertante si el libro no intentase enlazar su voz con referentes extratextuales concretos. No es el caso, sin embargo: ya he citado pasajes donde el apellido Neruda aparece creando una zona fenomenológica de transición entre lo libresco y lo que no lo es. El hecho lejos está de ser aislado y lo veremos repetirse incluso en “La tierra se llama Juan”, donde en principio el personaje autorial daba la sensación de haberse esfumado para ceder la palabra a los individuos del pueblo que no han tenido oportunidad de expresarse —el poema “Juan Figueroa”, para no ir muy lejos, hace que la preterición pase de figura retórica a modelo estructural, al surgir desde el primer verso la presencia autorial que se suponía ausente:

Usted es Neruda? Pase, camarada.
Sí, de la Casa del Yodo, ya no quedan
otros viviendo. Yo me aguanto [...]
De la Casa del Yodo no se sale
cantando, compañero. Y si pedimos
que nos den otros pesos de salario
para los hijos que no tienen zapatos,
dicen: “Moscú los manda”, camarada,
y declaran estado de sitio, y nos rodean
como si fuéramos bestias y nos golpean.

(429)

El personaje del “autor”, que se borra, resulta no obstante imprescindible y se agiganta por posibilitar histriónicamente la justicia, o sea, por dar voz al que carece de ella. Una técnica similar se observa en los poemas culminantes de “Yo soy”, donde estentóreamente se afirma que el poeta ha abandonado el culto de la personalidad y se ha ofrendado al prójimo:

VOY A VIVIR (1949)

Yo no voy a morirme. Salgo ahora,
en este día lleno de volcanes
hacia la multitud, hacia la vida.
Aquí dejo arregladas estas cosas
hoy que los pistoleros se pasean
con la “cultura occidental” en brazos,
con las manos que matan en España
y las horcas que oscilan en Atenas
y la deshonra que gobierna en Chile
y paro de contar.

Aquí me quedo

con palabras y pueblos y caminos
que me esperan de nuevo, y que golpean
con manos consteladas en mi puerta.

(627)

A MI PARTIDO

Me has dado la fraternidad hacia el que no conozco.
Me has agregado la fuerza de todos lo que viven.
Me has vuelto a dar la patria como en un nacimiento.
Me has dado la libertad que no tiene el solitario.
Me enseñaste a encender la bondad, como el fuego.
Me diste la rectitud que necesita el árbol.
Me enseñaste a ver la unidad y la diferencia de los hombres.
Me mostraste cómo el dolor de un ser ha muerto en la victoria de todos.
Me enseñaste a dormir en las camas duras de mis hermanos.
Me hiciste construir sobre la realidad como sobre una roca.
Me hiciste adversario del malvado y muro del frenético.

Me has hecho ver la claridad del mundo y la posibilidad de la alegría.
 Me has hecho indestructible porque conmigo no termino en mí mismo.

(628)

En textos como los precedentes debemos ser cuidadosos en distinguir lo que se predica de lo que se practica, única manera de evitar, como críticos, limitarnos a servir de eco a la voluntad ideológica del autor, ficticio o no. Jaime Concha ha afirmado que en el *Canto general* se verifica “una total correspondencia entre la poesía de Neruda y su posición marxista” y que “...la lección permanente de esta poesía es la superación que lleva a efecto del sentimiento individualista, superación consumada de una vez para siempre” (95). El desacierto se hace claro si se toman en cuenta, entre otros, los dos poemas previos. “Voy a vivir”, luego de una serie de textos donde el hablante esboza su testamento y pese a los horrores políticos del presente, propone una identidad entre la verdadera vida y el compromiso con la colectividad; “A mi partido” esboza una variación de esos motivos, reconociendo en el ideario organizado del Partido Comunista Chileno la fuente de la actitud desinteresada y socialista no sólo de “Voy a vivir”, sino de todo un libro que ha roto con la soledad soberbia, el aislamiento y la falta de compromiso humano del Neruda residenciario o vanguardista. Pero al principio del primer texto ha de advertirse la curiosa disposición de un enunciado que enlaza con el motivo de la inmortalidad heroico-mesiánica con que nos hemos topado en otras secciones de *Canto general* —la pausa que exige el primer punto y seguido da lugar a una ambigüedad que, aunque después se descarta, como si hubiese sido una broma, trae inquietantemente a la conciencia del lector la impresión de que quien habla tiene la capacidad de vivir para siempre. Además, cabe también reparar en la configuración cíclica de la composición: si “Yo” es el punto de arranque, “mi puerta” constituye la culminación; el enlace de final y principio es una clara invitación a la relectura o a la entrevisión de un movimiento textual cerrado y perpetuo que a duras penas podría dissociarse de la prolongación hacia el futuro anunciada por el título. Como resultado, si por una parte tenemos a un hablante lírico a quien el universo “espera”, por otra la vocación social postulada se posterga o se vuelve ambigua cuando la expresa un poema cuyo referente principal es él mismo —nótese que el “aquí me quedo” impone al libro como espacio casi tangible donde todos los seres y las cosas mencionados pueden existir.

La verbalidad de “A mi partido”, igualmente, se comporta de una manera poco apropiada para sus contenidos; hay, para aseverarlo, varias razones. La primera, la selección de la anáfora como procedimiento cohesionante: la analogía con infinidad de pasajes bíblicos o composiciones de corte religioso es evidente, lo cual incomodaría al militante ateísmo de la institución política a la que se dice pertenecer. La segunda, el hecho de que dicha anáfora consista precisamente en la reiteración del pronombre de primera persona de singular: aunque el partido es el sujeto de cada

oración principal y el hablante el objeto indirecto, receptor de lecciones o dádivas, la reaparición constante de este último actúa como principio unificador y justificación real, apenas oculta, de todas las acciones y los hechos. La tercera razón se desprende de la anterior y tiene que ver principalmente con el lapidario verso final: los héroes míticos suelen hacerse “indestructibles” gracias a utensilios o brebajes mágicos; si bien el “contigo” puede leerse como señal de compañía, la abundante presencia del mitema heroico a lo largo de *Canto general* posibilita que se interprete el ablativo también con el significado de instrumento o medio, lo que invierte los papeles hasta ahora descritos de partido (sujeto) y de miembro (objeto). Por último, repárese en la imagen con que concluye el poema: “no terminar en uno mismo” es una expresión violentamente indeterminada, que propicia interpretaciones incluso contrarias; a la aparente pérdida del “yo” como fin puede sin dificultad alguna oponerse la visión de un “yo” capaz de colonizar y absorber todo lo que era en principio distinto de sí mismo —y de allí su persistencia e invencibilidad.

“Yo soy”, ya lo he dicho, es el título de la sección a la que pertenecen “Voy a vivir” y “A mi partido”. El sintagma es tan anómalo como conflictiva la relación de ideas y expresión que he discutido en los poemas. La crítica ha percibido la peculiaridad de la construcción: Ben Belitt califica a la última parte de *Canto general* de *flamboyantly entitled* (162); Osorio se refiere a “...una afirmación de plenitud, de existencia integral porque integrada” (178). La extrañeza gramatical proviene de la ausencia de todo atributo tras la aparición de un verbo copulativo, lo que proporciona a éste, en vez de una función conectiva, una especie de reflexividad extrema, como si el “ser” de la primera persona del singular fuera un fin o un atributo en sí mismo, espacio cerrado, autosuficiente. Ello, por supuesto, desdice de lo sugerido por la serie de poemas a la que precede, que se ocupa de cómo en la experiencia personal del poeta surge poco a poco la conciencia de su deber con la comunidad, la necesidad de supeditar el “yo” al “nosotros”. Tal suposición se confirma por la acaso inconsciente pero indudable remisión a *Éxodo* 3: 14, natural en un volumen donde los paralelos bíblicos y proféticos son innumerables: “Y Dios dijo a Moisés: ‘YO SOY EL QUE SOY. Así responderás a los hijos de Israel: YO SOY me manda a vosotros’” (Nacar Fuster-Colunga Cueto, trads.). En ese sentido, el proceso de divinización del enunciante nerudiano que había comenzado con la omnisciencia u omnivigencia de “La lámpara en la tierra” se completa. Su lenguaje de poder proviene del empleado por “aparatos religiosos” de estados feudales y burgueses, no socialistas; tal como lo ha recalado Louis Althusser, esa ideología judeocristiana se centra en un establecimiento de la noción colectivizable de “sujeto” sólo posible si existe un “Sujeto” otro, con mayúscula, “Único” o “Absoluto”: “‘Yo soy el que soy’. Dios se define a sí mismo como el Sujeto por excelencia, aquél que es en sí y para sí” (178-9).

Toda la discusión anterior no tiene como propósito destacar las arbitrariedades o vacilaciones en las que se ve envuelto el notorio egocentrismo nerudiano, puesto

que esa labor ya se ha llevado a cabo, en particular acerca del libro que estudiamos (Giordano 80-4; Solá 87; Alazraki, “Para una poética” 43). Interesa vislumbrar las consecuencias historiográficas de que un libro que expresa su proyecto de romper con horizontes estéticos previos no solo acabe continuándolos, lo que sugeriría mero conservadurismo, sino que incluso se remonte en ciertos aspectos a posturas que en principio tanto él como el horizonte con el que intenta romper consideran vetustas. En varias oportunidades, Neruda trató con sorna el conocido dictamen creacionista de que “el poeta es un pequeño dios”, lo cual se ha visto como síntoma de una bloomiana “ansiedad de influencias” con respecto a Vicente Huidobro, con quien las desavenencias personales, políticas y artísticas fueron graves (Giordano 41; Santí 45; De Costa “El Neruda de Huidobro” y “Posdata”). Sin embargo, lo que constatamos en la poesía de Neruda inmediatamente posterior a las vanguardias no constituye una reacción contra la divinidad del poeta que imaginaba Huidobro, o sea, no hallamos una rehumanización antivanguardista, sino una reacción contra las limitadas dimensiones modernas de la deidad creadora. La todavía humana “pequeñez” del demiurgo vanguardista pasa a ser identificación con el Dios precristiano; el sujeto del *Canto general* se convierte en una versión ligeramente abreviada del “Yo soy” mosaico. En lenguaje mitográfico, podríamos decir que el héroe se ha excedido en su conducta, la cual, cargada de *hubris*, raya en titanismo. También en lenguaje mitográfico, es posible agregar que esa adopción arcaizante de una identidad suprahumana revela que el “héroe”, como decía C. G. Jung, “...termina teniendo mucho en común con el dragón con el que lucha y asume sus cualidades” (5: párr. 575). Los combatidos monstruos de *Canto general*, ya lo sabemos, han sido tanto el capitalismo como los “pálidos gusanos” de su “queso”, infectados de yoísmo e ínfulas de superioridad. Esa pugna en apariencia “histórica” deja de serlo cuando el héroe empieza a expresarse —sin ironía— con el lenguaje mismo del dragón. Antonio Gramsci advertía que “... la forma de individualismo que hoy se ha vuelto anti-histórica es la que se manifiesta en la apropiación individual de riqueza” (361); si la riqueza puede presentarse no solo como materia sino como símbolo en nuestra sociedad (Bourdieu 1996, 141), cuando el hablante nerudiano se endiosa está acumulando entonces enormes cantidades de “capital simbólico”, lo cual podría entenderse como una de las formas más oblicuas pero a la vez superlativas de individualismo, aquel en el que el “yo” no se hace uno entre otros —el “nosotros” de la comunidad, aquella suma de individuos que concebía *La ideología alemana* (83)—, adquiriendo, por el contrario, las dimensiones y los poderes de los entes míticos. Proclamarse dador de voz al desposeído de ella de ninguna manera detiene la intensa apropiación de riqueza simbólica, pues el sujeto lírico sigue siendo una entidad activa capaz de hacer lo que la colectividad oprimida, impotente o pasiva, no ha podido. El círculo fatal se cierra cuando recordamos la homología que se establece entre sujeto textual y autor, en vista de que ambos se representan a sí mismos como defensores y practicantes de la autenticidad literaria

por no “fugarse” ni abandonar el afán “cronístico”. El capital que atesora el hablante nerudiano fortalece el prestigio del escritor en el mundo, pero igualmente su canonicidad o, lo que es lo mismo, su aspiración a cancelar el tiempo presente para situarse en un plano transhistórico de “inmortalidad” o “indestructibilidad” literaria.

Villegas, Franco, Yurkievich y todos los críticos que se han detenido en el *Canto general* tienen sobradas razones para prestar atención a la intervención de lo mítico en sus páginas. Lo que hasta ahora no se ha hecho es señalar en ellas otros mitos —e idiomas míticos— que considero centrales y explican el cariz arcaizante de lo que en esta escritura era a primera vista explotación comprometida de lo “residual”. Aludo a lo que he calificado de “titánico” y a lo que denominaré “priápico”.

El titanismo ha sido tratado desde varios puntos de vista; dos son aquí de interés: el filosófico y el psicológico. En lo que atañe al primero, Platón sentó un precedente antiguo al traer a colación el titanismo como retroceso aparatoso a lo socialmente primitivo, al caos primordial de la ausencia de leyes u orden comunitario (Jaeger 1048). En tiempos recientes, a Nicholas Gier debemos el acercamiento más acucioso a lo que denomina *Spiritual Titanism*, tradición no exclusiva del pensamiento occidental; su definición conjuga ética, metafísica y mitografía:

Los titanes griegos eran conocidos por su orgullo ilimitado (*hubris*) y su violencia. El titanismo es humanismo enloquecido, antropocentrismo y antropomorfismo llevado a sus extremos [...]. Los titanes invierten las posiciones que ocupan humanidad y deidad; se apoderan de prerrogativas divinas y, como resultado de su *hubris*, pierden de vista su lugar en el universo. [Entiendo por deidad] todo ser omnisciente, omnipotente, infinito y omnipresente. Un ser humano se convierte en titán espiritual cuando reclama para sí alguno de esos atributos, o todos. Incluso cuando considera que no existe Dios, el individuo obviamente se engaña si cree que puede divinizarse poseyendo alguno de esos poderes (3).

La psicología analítica, por considerar la mitología como codificación imaginal de patrones psíquicos colectivos, también ha tocado el tema. Eugene Monick acuña la expresión “complejo titánico” para designar el estado del Ego —centro de la personalidad consciente, faceta más visible de la individualidad— cuando cree haber alcanzado absoluta autonomía, o sea, haberse emancipado de toda influencia del inconsciente y, sobre todo, de sus dominios transpersonales; psicológicamente, un Ego así “ensoberbecido”, gobernado por la voluntad de poderío, suele conducir al desastre o, lo que es lo mismo, a manifestaciones patológicas (118). Lo que Monick conceptúa de esa manera se corresponde a lo que Jung llamó también “inflación” (Miller 92), que deriva de la noción adleriana de “endiosamiento”, usada para describir ciertas neurosis. Específicamente, Jung se refería a dos actitudes extremas: la de megalomaniacos que creen “tener en sus manos las escalas para medir el bien y

el mal” de la humanidad, arrogantemente “expandida su personalidad más allá de los límites individuales”, y la de sujetos también extralimitados, aunque en la vocación de martirio y humildad, que “...se sienten como Prometeos encadenados, o como crucificados, lo que constituiría también un endiosamiento, solo que en el sufrimiento” (*Collected Works 7*: párr. 224-41), casos que la psicología de las profundidades después rotularía respectivamente como “inflación positiva” y “negativa” (Whitmont 1991, 211). En el primero, Edward Edinger postula un “complejo de Yavé” y, en el segundo, una identificación con la “víctima divina”, es decir, Jesucristo (14-5). Cuando se registran en un individuo adulto, ambos fenómenos constituyen modalidades de regresión a estadios “primitivos” o “prehistóricos” de la Psique colectiva, en los que la conciencia no se ha fortalecido o aún no nace, confundida con la totalidad divina o paradisiaca del caos inconsciente (7-11). Como vemos, los paralelos entre el titanismo filosófico y el psicológico sobran.

Entre los múltiples mitemas que cristalizan en el *Canto general*, el del titán, aunque de él poco o nada haya dicho la crítica, es protagónico. La enunciación sutilmente delata que el personaje lírico sigue patrones de “endiosamiento” o “inflación positiva” y, literalmente, la imagen de lo titánico reaparece en numerosos poemas como regla elocutiva con que se mide a seres animados e inanimados. De Bartolomé de las Casas, por ejemplo, se dice que “...fue la razón [su] material titánico” (191); la de Caupolicán era una mirada “...hundida, de universo montañoso, / los ojos implacables de la tierra, / y las mejillas del titán son muros / escalados por rayos y raíces” (196); los titanes de la literatura no son tan portentosos como el líder comunista brasileño Luís Carlos Prestes: “Poeta, borra de tu libro / a Prometeo y su cadena, / la vieja fábula no tiene / tanta grandeza calcinada” (282); los autores esenciales en la formación del poeta-cronista son legados a los nuevos poetas de América como ejemplo de fuerza y grandiosidad:

Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora,
mi Garcilaso, mi Quevedo:

fueron

titánicos guardianes, armaduras
de platino y nevada transparencia,
que me enseñaron el rigor.

(626)

E, incluso, cuando finalmente se ve alguna ventaja en la conquista española, el invasor europeo adopta las cualidades que de principio a fin el *Canto general* concede a lo positivo: “Así, con el sangriento / titán de piedra, / halcón encarnizado, / no sólo llegó sangre sino trigo” (182). De esta forma, el antihistórico individualismo

que acumula desproporcionados bienes simbólicos, perceptible desde un ángulo sociológico de lectura, encuentra un correlato en la caracterización psicológica de la voz poética, la cual proyecta sobre el universo que construye su viaje de vuelta al caos primordial de la infancia psíquica, donde todo parece alcanzar rango y estatura divina.

Lo inflacionario, por supuesto, determina buena parte de la retórica del *Canto general*, desde el adjetivo inscrito en el título hasta las hipéboles obsesivas, donde la fascinación por el tamaño objetivo y por la enormidad espiritual del poder convergen; en la axiología titánica el bien corresponde a “más” y el mal, claro está, a “menos”:

Todas las águilas del cielo
nutrían su estirpe sangrienta
en el azul inhabitado,
y sobre las plumas carnívoras
volaba encima del mundo
el cóndor, rey asesino.

(111)

Muertos de un solo abismo, sombras de una hondonada,
la profunda, es así como al tamaño
de vuestra magnitud
vino la verdadera, la más abrasadora
muerte.

(133)

Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas [...].
Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
la trascendente medida.

(139)

El obispo levantó el brazo,
quemó en la plaza los libros
en nombre de su Dios pequeño.

(153)

Variante importante de lo anterior es la admiración, aun sacralizadora, por toda forma de gigantismo: “Y en el fondo del agua magna / [...] / está el gigante anaconda / cubierta de barro rituales / devoradora y religiosa” (110); “Brasil agosto, cuánto amor quisiera / para extenderme en tu regazo, / para envolverme en tus hojas gigantes” (280); “Y más allá la tierra se agiganta, / la tierra / que visitó tu canto” (522).

Otro recurso típico de esta retórica son los modismos o las construcciones neológicas de corte cuantificador que expresan la obcecación acumulativa del hablante mediante nombres enlazados con preposiciones o conjunciones copulativas: “Del aire al aire como una red vacía” (127); “...y sube, flor a flor, por la espesura” (136); “Cuba, mi amor, qué escalofrío / te sacudió de espuma a espuma” (147); “...rodó la rueda de oro, noche y noche” (164); “Atacó entonces Lautaro de ola en ola / [...] / de piedra en piedra y de vado en vado” (201-2); “De tumbo en tumbo la capitania iba retrocediendo” (203); “Anduve, San Martín, tanto y de sitio en sitio / [...] / Otros fueron de mesa en mesa / de encrucijada en torbellino” (220-1).

El otro mitema del *Canto general* hasta ahora no comentado por la crítica es el priápico. John Felstiner ha tratado por extenso el “sexismo” de la poesía nerudiana, con varias sugerencias pertinentes sobre la geografización y consecuente politización de esa actitud en “Alturas de Macchu Picchu” (326). La psicología analítica, justamente, se ha concentrado en la figura de Priapo a propósito de exageraciones inflacionarias de actitudes patriarcales que repercuten en circunstancias históricas:

Extraña y lamentable la imagen de Priapo, el dios romano cuya enorme erección no cede. Los hombres que se resisten a reflexionar con seriedad en la pomposidad y la inflación de los supuestos patriarcales de supremacía son psicológicamente priápicos [y lo son] las naciones [que] construyen uno tras otro falos nucleares, apuntándose mutuamente con ellos, retándose infantilmente y comparando quién dispara más lejos: tal es el peligro mortífero de la sombra de la arrogante masculinidad solar (Monick 106-7).

No me parece casual que la inflación colectiva evocada coincida con la Guerra Fría, cuya epopeya se despliega en el *Canto general*. Ni me parece casual tampoco que James Wyly se ocupe del *Satiricón* de Petronio como paradigma literario de sátira y análisis artístico de sociedades e individuos psíquicamente priápicos: el personaje Eumolpo, risible literato de hipóboles exuberantes y temas grandilocuentes, entre otros, sirve de ejemplo perfecto al intentar componer pomposos poemas épicos sobre la fundación de la patria o sus guerras civiles (32-5). Bien ha observado la crítica que los principios estéticos de Eumolpo exigen no solo que cante la grandeza nacional, sino que, al hacerlo, “...la voz del poeta suene como profecía” (Conte 70-1).

Además de los temas y el tono descritos por Wyly y Monick, Rafael López-Pedraza, en un trabajo pionero de psicopatología, fue el primer investigador en

identificar una particular “retórica” de la personalidad priápica. Un componente insoslayable es la compulsión a cuantificar y acumular: “Uno de mis pacientes sólo se refería a su sexualidad en términos de veces y duración. Podía ser dos o tres o cuatro veces por semana. Duraba a veces dos horas, o dos horas y media; varias veces cuatro horas o cinco horas o seis horas y media” (130). Si notamos que el *Canto general* dirige la *libido* del hablante hacia la materia continental —“Amor América” se titula el poema inaugural y, después, el vate dice hundirse en “...lo más genital de lo terrestre” (127) para de allí extraer el “...amor americano” (134)—, las similitudes entre los recursos exageradores o magnificadores que he examinado y la plasmación erótica del tema acaban revelando nuevos matices de la inflación patente en la enunciación nerudiana. Su retórica es priápica y acompaña un arrobamiento patriarcal ante las desmesuras del poder; la magnitud, desde luego, elige los ropajes totalizadores de la epopeya o el abarcador enciclopedismo, el gusto por lo monumental y lo sobrehumano.

IV) EL POETA ES UN GRAN DIOS

Al intentar negar aguerrida, heroicamente el pasado literario inmediato, el *Canto general* incurre contra su voluntad en una entrega a lo remoto. La postvanguardia se desarrolla en Hispanoamérica, entre otros, bajo ese signo conflictivo.

Un tópico trillado ha sido la comparación de la obra de Neruda y la de Vallejo. El cliché, sin embargo, sólo injustamente podría calificarse de ornamental; a las razones biográficas y estilísticas que aporta Roberto Paoli (110), puede agregarse, luego de nuestro examen, una más de tipo historiográfico: ambos poetas son modelos de lenguajes y cosmovisiones en apariencia irreconciliables que se relacionan dicotómicamente. Recuérdense las dos manifestaciones posibles, según la descripción de Jung, de “endiosamiento” psíquico, la omnipotente y la sacrificial: en la obra del chileno y en la del peruano hallaremos ilustraciones para una y otra. Si en el *Canto general* oímos hablar al indestructible “Yo soy” del *Viejo Testamento*, en *España, aparta de mí este cáliz* nos saldrá al paso la victimizada deidad de los *Evangelios*, presa de la angustia y el padecimiento humano. El repertorio inventivo y verbal con que cuenta la poesía postvanguardista está marcado por esas dos formas de mitificación.

Por fortuna, no todos los autores recurrirán a estrategias vallejianas para contrarrestar las nerudianas, o viceversa, condenando el quehacer lírico del continente a un ejercicio maniqueísta que repetiría en su limitado repertorio de estilos la polaridad del bien y el mal exigida por las religiones patriarcalistas. Rupturas con la vanguardia surgieron que optaron por alternativas distintas: bastan para probarlo el segundo Borges, desengañado de la “originalidad” poética, postulador de una vida más auténtica del lenguaje y la institución literaria, o el Parra de la antipoesía y otros

registros donde el humorismo, lo grotesco y lo que tradicionalmente no se asocia con lo sublime o lo divino tienen siempre cabida.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Notes to Literature*. 2 vols. Shierry Weber Nicholzen, tr. New York: Columbia University Press, 1992.
- Alazraki, Jaime. "Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda". Lévi-Loveluck eds.: 41-77.
- . *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York: Las Americas Publishing Co., 1965.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy (and Other Essays)*. Trad. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Bacalov, Luis. *The Postman (Il postino)*. Banda sonora original. Disco compacto. [Incluye poemas de Pablo Neruda recitados por Sting, Wesley Snipes, Julia Roberts, Ralph Fiennes, Glenn Close, Willem Dafoe y Madonna]. Hollywood Records, 1995.
- Belitt, Ben. "Pablo Neruda: A Revaluation". Harold Bloom ed.: 139-65.
- Bello, Andrés. *Obras completas*. 26 vols. Caracas: Ministerio de Educación, 1951-81.
- Bloom, Harold, ed. *Pablo Neruda*. New York: Chelsea House Publishers, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Language and Symbolic Power*. Trans. G. Raymond and M. Adamson. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- . *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trad. S. Emanuel. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1996.
- Brotherson, Gordon. *Latin American Poetry: Origins and Presence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos, 1971.
- Concha, Jaime. *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*. Columbia, South Carolina: Department of Foreign Languages & Literatures/The University of South Carolina, 1974.
- Conte, Gian Biagio. *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- De Costa, René. "El Neruda de Huidobro". Hernán Loyola ed.: 99-108.
- . "Posdata: Neruda sobre Huidobro". *Revista Iberoamericana* 106-7 (1979): 379-86.
- . *The Poetry of Pablo Neruda*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

- De Man, Paul. *Blindness and Insight*. 1971-1983. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Durán, Manuel y Margery Safir. *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Eagleton, Terry y Drew Milne, eds. *Marxist Literary Theory*. London: Blackwell, 1996.
- Edinger, Edward. *Ego and Archetype*. Boston: Shambhala, 1992.
- Ercilla, Alonso de. *La araucana*. 2 vols. I. Lerner y M. Morínigo, eds. Madrid: Castalia, 1983.
- Felstiner, John. "A Feminist Reading of Neruda". Lévi-Loveluck, eds.: 315-38.
- Foucault, Michel. "What is an author?". *The Foucault Reader*. P. Rabinow ed., trad. J. Harari. New York: Pantheon Books, 1984: 101-20.
- Franco, Jean. "Orfeo en Utopía: el poeta y la colectividad en el *Canto general*". Lévi-Loveluck eds.: 269-89.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Trad. J. Lewin Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gier, Nicholas. *Spiritual Titanism: Indian, Chinese, and Western Perspectives*. Albany: State University of New York Press, 2000.
- Giordano, Jaime. *Dioses, antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción, Chile: Lar, 1987.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1999.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. 1990. Durham: Duke University Press, 1998.
- . *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. 1985. Austin: University of Texas Press, 1988.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the "Prison Notebooks"*. Trans. Q. Horae and G. Smith. New York: International Publishers, 1999.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. 1975. Trad. J. L. Arántegui. Madrid: Visor, 1995.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. 1933-1942. Trans. J. Xirau y W. Roces. México: F.C.E., 1957.
- Jung, Carl Gustav. *The Collected Works*. 20 vols. Trans. R.C. Hull et al. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Lévy, Isaac Jack y Juan Loveluck, eds. *Simposio Pablo Neruda. Actas*. New York: University of South Carolina, 1975.
- López-Pedraza, Rafael. *Hermes and His Children*. Zürich: Spring Publications, 1977.
- Loyola, Hernán. *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda*. Santiago: Ediciones de la Revista *Aurora*, 1964.

- , ed. *Neruda en/a Sassari*. Sassari: Seminario di Studi Latinoamericani dell'a Università di Sassari, 1987.
- Marx, Carlos [*sic*] y Federico [*sic*] Engels. *La ideología alemana*. [s.tr.]. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1982.
- Miller, David. "Red Riding Hood and Grand Mother Rhea: Images in a Psychology of Inflation". James Hillman ed. *Facing the Gods*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1994: 87-99.
- Monick, Eugene. *Phallos: Sacred Image of the Masculine*. Toronto: Inner City Books, 1987.
- Nacar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga Cueto, trads. *Sagrada Biblia*. Madrid: BAC, MCMLXVII.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. 1950. Enrico Mario Santí, ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Obras completas*. 3 vols. Buenos Aires: Losada, 1973.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Prólogo de C. G. Jung. Trad. R. F. C. Hull. Bollingen Series. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Osorio, Nelson. "El problema del hablante poético del *Canto general*". Lévy-Loveluck eds.: 171-87.
- Paoli, Roberto. "Neruda y Vallejo". Hernán Loyola ed.: 109-25.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trad. G. Fitzgerald. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- Puccini, Dario. "Conciencia mítica y conciencia histórica en el *Canto general* de Neruda". Hernán Loyola ed.: 159-72.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Neruda, el viajero inmóvil*. 1966. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Santí, Enrico Mario. *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Siefer, Elisabeth. *Epische Stilelemente in 'Canto General' von Pablo Neruda*. München: Fink, 1970.
- Silva Castro, Raúl. *Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Universitaria, 1964.
- Solá, María Magdalena. *Poesía y política en Pablo Neruda: análisis del "Canto general"*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980.
- Tatham, Peter. *The Makings of Maleness: Men, Women, and the Flight of Daedalus*. New York: New York University Press, 1992.
- Te Paske, Bradley A. *Rape and Ritual: A Psychological Study*. Toronto: Inner City Books, 1982.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. 1985. Trad. J. R. Snyder. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.

- Villegas, Juan. *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Whitmont, Edward. *Return of the Goddess*. New York: Continuum, 1997.
- . *The Symbolic Quest: Basic Concepts of Analytical Psychology*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wyly, James. *The Phallic Quest: Priapus and Masculine Inflation*. Toronto: Inner City Books, 1989.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral, 1978.