

Designio artístico y denuncia social en un poema de Pablo Neruda

CARMEN GONZÁLEZ - COBOS DÁVILA
M^a LUISA GARCÍA - NIETO ONRUBIA
Universidad de Salamanca

El *Canto General* de Pablo Neruda constituye una grandiosa crónica histórica de Hispanoamérica, un friso que se inicia con *La lámpara en la tierra*, cuyos poemas parecen configurarse de acuerdo con el modelo bíblico de la creación del mundo tal y como se nos describe en el *Génesis*, el cual, como ejemplo literario universal, Neruda no puede soslayar. De igual manera, no pasa inadvertido el hecho de que una veta honda de poesía de denuncia atraviesa todo el *Canto* hasta el punto de que no ha faltado quien afirme¹ que el poeta abandona sus intenciones artísticas para anteponer su compromiso de esforzado militante comunista cuando quiere cargar las tintas en los males que aquejan a América². Esta tesis, sustentada por Yurkievich, puede ser aceptada en términos generales ya que, en efecto, nos encontramos con muestras abundantes que corroboran sus opiniones. Pero junto a esa poesía que, en ocasiones, peca de panfletaria, surgen composiciones testimoniales que entrañan una enconada crítica social y en las que, en modo alguno, la voluntad estética se ha replegado. Muy al contrario: un meditado designio artístico preside su elaboración. Valga como ejemplo el poema que lleva por título *Los dictadores* y que ocupa el noveno lugar dentro de la sección *América, no invoco tu nombre en vano*. He aquí el poema, cuyo análisis intentará poner de manifiesto las anteriores consideraciones:

¹ Nos referimos a Saúl Yurkievich, quien sostiene: «el poema se neutraliza, quiere adquirir inmediata inteligibilidad, legibilidad popular». Vid.: «Mito e historia» en Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santi: *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, pp. 215-216.

² No parece oportuno reiterar una vez más las relaciones y oposiciones que se establecen entre *Canto General* y *Residencia en la Tierra* I, II y III. Estos aspectos han sido sobradamente estudiados por Emir Rodríguez Monegal: «El sistema del poeta» en *Revista Iberoamericana*, n.º 39, 1973, pp. 41-71. Cfr. asimismo Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 2.ª ed. 1951.

«Ha quedado un olor entre los cañaverales:
una mezcla de sangre y cuerpo, un penetrante
pétalo nauseabundo.

Entre los cocoteros las tumbas están llenas
de huesos demolidos, de estertores callados.

El delicado sátrapa conversa
con copas, cuellos y cordones de oro.

El pequeño palacio brilla como un reloj
y las rápidas risas enguantadas
atravesan a veces los pasillos
y se reúnen a las voces muertas
y a las bocas azules frescamente enterradas.

El llanto está escondido como una planta
cuya semilla cae sin cesar sobre el suelo
y hace crecer sin luz sus grandes hojas ciegas.

El odio se ha formado escasa a escama,
golpe a golpe, en el agua terrible del pantano
con un hocico lleno de légamo y silencio»³.

Si en líneas anteriores mencionábamos la utilización de un modelo bíblico, el título de la sección a la que pertenece nuestro poema se inserta en ese mismo ámbito: *América, no invoco tu nombre en vano* supone una adaptación, previa ruptura del cliché, de la fórmula bíblica con que se enuncia el segundo mandamiento de la ley de Dios. Conviene anticipar que la composición no ofrece ningún hilo argumental, ni se ajusta a ningún hecho concreto, sino que, a través de sucesivas imágenes, se presenta una situación ya establecida: un régimen dictatorial y sus dramáticas consecuencias. Pero, a decir verdad, la figura del dictador y la caricatura de sus colaboradores sólo ocupan cinco versículos⁴ de los dieciocho que forman el poema, el cual puede dividirse en tres partes: la primera llega hasta «callados»; la segunda desemboca en «enterradas» y, finalmente, la tercera concluye significativamente con la palabra «silencio».

La organización del material poético presenta una estructura parentética: así, la parte inicial da cuenta, en evidente anticipación, del trágico lastre de la dictadura para centrarse explícitamente, cuando llegamos a la segunda, en la persona del mandatario y de su corte de seguidores y aduladores —marionetas en sus manos— captados en el reducido marco ambiental del palacio. Por último, la parte tercera nos sitúa de nuevo en aquellas consecuencias dramáticas, parejas a las del comienzo del poema.

³ PABLO NERUDA: *Canto General* en *Obras Completas*. Buenos Aires, Losada, III edic. Tomo I, 1968. Pp. 521-522. Evidentemente todas las citas se harán por esta edición.

⁴ No deja de llamar la atención el que, tanto en la *Amalia* de José Mármol como en *El Sr. presidente* de Miguel Angel Asturias no se dedica demasiada atención a los personajes que encarnan a los dictadores. Pero su presencia se hace sentir constantemente en los climas de terror descritos.

Obsérvese, por otra parte, cómo los tiempos verbales, en su mayoría presentes de Indicativo, traducen una eterna y siempre vigente realidad de los hechos poetizados. Por lo que se refiere a los dos únicos pretéritos perfectos —en terminología tradicional— «ha quedado» y «se ha formado», conviene destacar que rigen los tres primeros y los tres últimos versículos respectivamente, con lo que la mencionada estructura de paréntesis queda formalmente reforzada. Nos hallamos, pues, ante una distribución tripartita, susceptible de condensarse en dos núcleos temáticos en virtud de la patente oposición víctimas-opresores. Dentro de la parte central, el versículo sexto está íntegramente dedicado al dictador, lo cual permite que éste aparezca en primer plano, en tanto que sus interlocutores se minimizan merced a símbolos representativos certeramente elegidos. De aquí que el movimiento interno del texto siga unos derroteros que oscilan alternativamente entre esos motores temáticos señalados. En consecuencia, se consigue un armónico equilibrio que dota al poema, desde esta perspectiva, de una estructura cerrada. En franca correspondencia, las circunstancias locales referidas a los oprimidos se sitúan en espacios paisajísticos abiertos («cañaverales», «cocoteros», «pantano») frente al protagonismo sintáctico del palacio que cubija a los explotadores quienes, a cubierto, a la defensiva, ocupan ese espacio cerrado.

Además, un nuevo factor se suma para acentuar esta dicotomía: la ausencia de todo tipo de ruido define a los que se ven obligados a enmudecer y, por el contrario, la sonoridad que se desprende de las «risas» ambienta las reuniones del palacio.

Pasemos ya a un detenido análisis del texto.

El primer versículo nos ofrece una sensación olfativa inconcreta que se especificará en los dos siguientes. Por su parte, la elección del término «cañaverales» tiende a la representación simbólica de una Naturaleza agreste, incontaminada y, por tanto, pura. No obstante, se ha producido una degradación como consecuencia de ese olor desagradable y sucio, con lo que se ha distorsionado el orden natural porque ese olor, todavía indefinido, ahora, al pasar al segundo versículo, se ha trocado en un hedor originado por algo —«sangre» y «cuerpo»— en proceso de descomposición. Lo sorprendente radica en que ese hedor se desprenda de un «pétalo», que connota belleza y suavidad. Pero es que, de forma paralela a la degradación recientemente señalada, el pétalo es «nauseabundo».

El encabalgamiento de «penetrante» / «pétalo» consigue que la penetración se alargue hasta alcanzar al versículo tercero, al que afecta, además, gracias a la repetición de la sílaba *pe*. Quizás merezca la pena el detenerse unos momentos en señalar algunos aspectos que juzgamos de interés. La degradación de la Naturaleza representada por «cañaverales» aparece con cierta frecuencia en la poesía de Neruda. En la composición sobre el dictador Martínez de El Salvador podemos leer:

«El brujito vegetariano
vive recetando en Palacio
mientras el hambre tormentosa
aúlla en los cañaverales».

En otro momento del mismo poema se mencionan los «sangrientos cañaverales» que surgen en un contexto similar al de la composición que nos ocupa. Y por último:

«hizo fuego el generalito
para callar la voz
ronca de los cañaverales»⁵.

Y por lo que se refiere al «pétalo» podemos consignar dos ejemplos:

«vivió el producto azul, el pétalo
de la podredumbre altanera»
«hervir los pétalos inmundos
de la pobreza.....»⁶.

Tanto en «pétalo nauseabundo» como en las dos muestras reseñadas, resulta fácil comprobar la asociación del ingrediente floral con términos que se proyectan sobre la destrucción o descomposición. Comparten, también, resonancias fónicas. E, incluso, contextos. No son, ciertamente, perfectas estructuras nemotécnicas pero tampoco se alejan demasiado de ese resorte automático.

Pues bien: ese apuntado proceso de descomposición desemboca, en el versículo cuarto, en la mención de «tumbas».

La anáfora que nos sale al paso «entre los cañaverales» y «entre los cocoteros» concede igual rango sintáctico a los dos detalles paisajísticos. Y es que también se produce un trágico contraste en el hecho de utilizar un terreno virgen y limpio para excavar sepulturas.

La caracterización de «demolidos» aplicada a huesos sugiere la existencia de una tortura previa que quebró el esqueleto de los individuos. Por su parte, «estertores callados» permiten pensar en individuos moribundos prematuramente enterrados y, también, en personas a las que se les ha impedido, incluso, el derecho a los últimos lamentos. Además, obsérvese la oposición que se establece entre «penetrante» (olor fuerte y persistente) y «callados» (gemidos ni siquiera emitidos).

En el poema que lleva por título *Sólo la muerte*⁷ descubrimos un versículo cuya semejanza con el que ahora nos ocupa, no precisa de comentario:

«tumbas llenas de huesos sin sonido».

⁵ Los tres ejemplos corresponden a la sección *La arena traicionada*, pp. 471 y 508, respectivamente, del *Canto General*. Edic. cit.

⁶ Igualmente ejemplos tomados de *La arena traicionada*, pp. 480 y 494.

⁷ En *Residencia en la Tierra*, II, Edic. cit. p. 213.

Un cambio radical de escenografía irrumpe con la elaboración del sexto versículo. Ahora Neruda altera el enfoque para ofrecernos datos sobre los responsables de la situación anterior.

Cabe señalar la elección del término «sátrapa» aplicado al dictador cuyo nombre ignoramos y es que no importa ese pormenor sino conferir realce a una situación genérica. «Sátrapa»⁸ connota una refinada crueldad oriental y, por otra parte, «delicado» apunta a un amaneramiento en la indumentaria y en los modales. Para dar mayor agilidad al poema, el poeta despersonaliza a los interlocutores y para ello los priva de todo rasgo humano, hasta quedar convertidos en meros objetos representativos: «copas», «cuellos» y «cordones de oro» parecen encarnar simbólicamente a los tres poderes tradicionalmente imperantes: la burguesía, el estamento clerical y el Ejército. En otras ocasiones estas tres fuerzas se mencionan abiertamente:

«...todo estaba guardado
por triangulares guardias con escopeta
por curas de color de triste rata
por lacayos del rey de inmenso culo».

Compruébese la anáfora de la que vuelve a usar en el caso siguiente:

«Bandidos con aviones y con moros
bandidos con sortijas y duquesas
bandidos con frailes negros bendiciendo».

Finalmente en la composición titulada *El traidor* leemos:

«él bailaba en Viña del Mar
rodeado de alhajas y copas»⁹.

Y aunque las funciones intrínsecos de los tres poderes son radicalmente distintas entre sí, en el contexto que nos ocupa se ha producido la identificación, y esto por variadas razones: una, porque todos ellos colaboran con el sátrapa para detentar el poder. Además, el fonema /k/ se erige en el rasgo igualitario fónico: *co*, *cue*, *co*, sin olvidarnos de que ya había tomado cuerpo en *conserva con*. Añadamos, dentro del nivel fónico, la significativa abundancia de fonemas vocálicos cerrados. Por último el encabalgamiento que se inicia en «conversa», permite colocar en un mismo versículo —igual jerarquía— las tres menciones simbólicas.

Por otra parte, «pequeño palacio» se opone a «tumba» como la vida se opone a la muerte o la riqueza a la pobreza. No deja de resultar terriblemente irónico el hecho de que el edificio presidencial se levante burlescamente, tal vez demasiado cerca de donde yacen los muertos. Tal amarga ironía se intensifica, en el terreno formal, gracias a la disposición de los adjetivos

⁸ *Las satrapías* se denomina una composición nerudiana en la que se cita explícitamente a Trujillo, Somoza, Carias y Moríñigo. en *La arena traicionada. Canto General* ed. cit., p. 472.

⁹ Respectivamente en *España en el corazón*, pp. 273 y 276 y *La arena traicionada. Canto General*. p. 512 ed. cit.

que, en su mayoría, se posponen cuando inciden sobre términos referidos a las víctimas y, contrariamente, se anteponen en los casos de aquellos relativos a los opresores.

El recinto palaciego «brilla» como consecuencia de los rayos solares si la contemplación se realiza de día; y si la visión es nocturna, a causa de las múltiples luces encendidas. La fórmula comparativa en la que interviene el reloj acarrea una cierta dificultad interpretativa. Porque si de brillar se trata, hubiera resultado más adecuada la mención de una piedra preciosa, por ejemplo, o, incluso, de algún metal noble. Pero no pasemos por alto que la escondida y complicada maquinaria del reloj se asemeja a la, igualmente, oculta maquinaria del poder cuyas tramas se urden con precisión siniestra en las reuniones del grupo dominador. Tampoco parece descabellado pensar en un reloj de torre o fachada iluminado durante las horas nocturnas. Además, si el reloj tradicionalmente se asocia con el paso del tiempo, en este contexto esa asociación pierde su razón de ser en virtud de esa dramática situación social en la que el tiempo se ha petrificado en un desolador presente.

El versículo «las rápidas risas enguantadas» presenta una estructura similar a «penetrante pétalo nauseabundo» en claro paralelismo sintáctico. La línea tendente a la despersonalización continúa en «risas» que, en esta ocasión, van acompañadas de una nueva alusión de la indumentaria de los estamentos allí representados: el participio «enguantadas» añade una connotación de disimulo e incluso de hipocresía¹⁰. Los fonemas /r̄/ y /s/ contribuyen a la materialización del sonido, al tiempo que la carga acentual recae, precisamente, sobre las sílabas *ra* y *ri*. Risas crueles, sin duda, porque la elección de este término contrasta abruptamente con el entorno de muerte y destrucción que rodea al palacio. Como en ocasiones precedentes, resultan esclarecedoras algunas muestras, espigadas de otros poemas, en las que los guantes ocupan un lugar relevante. Es el caso de:

«Y con su guante ensangrentado
marcó las piedras de la patria,
dejándola llena de muertos».

A García Moreno, dictador de El Ecuador, se le denomina «chacal enguantado» para, más adelante, contemplarlo paseando con «guantes y garras», y Belzu, en Bolivia, «entre los guantes / y las levitas, recibe sonrisas»¹¹.

Pero volvamos al texto. Este último contraste se agudiza si tenemos en cuenta que «rápidas risas» se oponen a «voces muertas», en las que subyacen las víctimas silenciadas en vida por los opresores.

Pues bien: tal oposición se marca formalmente mediante dos procedimientos: por un lado, obsérvese cómo «rápidas risas» se sitúan al principio

¹⁰ Recordemos cómo el dictador de *Oficio de Difuntos* de A. Uslar Pietri hace gala constantemente de una buena colección de guantes que protegen y ocultan las manos, asiento de su omnímodo poder.

¹¹ Ejemplos tomados de *Los Conquistadores. Canto General* p. 371 y *La arena traicionada*, pp. 466, 467 y 469. Ed. cit.

de su versículo, frente a «voces muertas» que ocupan la última posición dentro del suyo; por otro lado, la distribución adjetivo-sustantivo, en un caso y sustantivo-adjetivo, en otro realza la mencionada diferencia¹².

Si «voces muertas» sugerían el silencio impuesto a los vivos, «bocas azules» mencionan explícitamente a los muertos: el color azul nos informa del estado cianótico de los moribundos, quienes, más tarde, serán enterrados. De ahí el «frescamente», es decir, recientemente. Pero ese adverbio bien pudiera ofrecer otra interpretación: el sema de lozanía implícito en él, nos hace sospechar, quizás, la edad juvenil de los muertos. En este sentido, la calificación de «azules» se insertaría en un ámbito de belleza y plenitud vital. Si bien el tirano ha podido conseguir el silencio de algunos («voces muertas»), ha fracasado con los más jóvenes —compruébese la conexión entre «voces» y «bocas»— y, seguramente, los más rebeldes.

Esta apreciación nos conduce directamente a relacionar «bocas azules frescamente enterradas» con «pétalo nauseabundo»: el rasgo común de lozanía y belleza presente en «pétalo» y «frescamente», así como lo negativo de «nauseabundo» y «enterrados» invade ese contexto compartido. Por esto, no debe sorprender que las reacciones del pueblo ante tales métodos de habitual y sañuda represión afloren en el consuelo que proporciona el llanto y se nutran de odio, motor de esa rebeldía.

Frente al brillo ostentoso del palacio, las expresiones de dolor se ocultan en «el llanto está escondido». Cabe señalar la exacta configuración fónica en los grupos finales de la primera y última palabra del versículo: «llanto-planta», así como tampoco podemos olvidar el hecho de que precisamente *planto*, término muy semejante, en el plano fónico, a planta», sea el cultismo dentro del doblete llanto-llanto. Pues bien, ya en la mención de «llanto» se anticipa el sema líquido que en «agua terrible» aparece abiertamente. A su vez, «planta» amplía la anterior aparición de «pétalo». Precisamente, en virtud del sema líquido presente en «llanto», la «semilla» recibe el impulso necesario para brotar, si bien carece de otro elemento imprescindible como es la «luz», pero tal ausencia se justifica porque el «llanto»-riego fluye a escondidas. De ahí que las hojas de esa extraña y singular planta sean «ciegas». Además, a continuación, hace su aparición el odio, pasión ciega si se lleva hasta las últimas consecuencias. Neruda sitúa el nacimiento del odio en «el agua terrible del pantano». Parece claro que el terror que inspira ese pantano se debe a los cadáveres, que, en vez de ser enterrados, encuentran definitivo destino en él. De esta manera, «pantano», «cañaverales» y «cocoteros» comparten un papel similar: la Naturaleza —ya lo señalábamos al principio— violada en su primitiva pureza por la sistemática degradación y

¹² Viene muy al caso acudir a las palabras de Emir Rodríguez Monegal, quien señala que, mientras que en la *Tercera Residencia* el impulso creador surge de la solidaridad con los demás hombres, en *Canto General* «por boca del poeta hablarán los hombres que no tienen voz». En «El sistema del poeta» art. cit.

destrucción de seres humanos¹³. No podía, pues, nacer el odio en un agua limpia. Forzosamente había de surgir de agua cenagosa al igual que, en otra ocasión, Neruda habla del «glacial pantano de los muertos»¹⁴.

La gestación de tan destructor sentimiento se va desarrollando con morosidad pero implacablemente: «escama a escama» y «golpe a golpe». Claro que este último sintagma encubre un segundo sentido: quienes han recibido tantos golpes —físicos y morales— son los que, precisamente, alimentan el odio.

Si el llanto se expandía mediante una fórmula comparativa que nos situaba en el campo semántico de la flora, el odio acompañado de ciertas expansiones, se inserta dentro de un nuevo campo semántico como es el de la fauna. La elección del término «hocico» implica que ese sentimiento ha experimentado una mutación metafórica que lo ha trocado en animal sanguinario, en fiera. El proceso de animalización se había iniciado antes con el rasgo de viscosidad que aporta «escama a escama» y que se completa con la selección de «légamo». Asistimos, pues, a un fenómeno paralelo a la despersonalización advertida en «copas, cuellos y cordones de oro». La imagen en la que se asocia «hocico» con «légamo» aparece con cierta frecuencia en Neruda. Ejemplo revelador la constituye el poema titulado *Algunas bestias*, a lo largo del cual va desfilando una variada relación de animales salvajes tales como el jaguar, el puma, la anaconda, entre otros.

De este poema hemos entresacado los siguientes versículos:

«De hocicos saliendo del légamo
y de las ciénagas soñolientas»¹⁵.

El «silencio» con el que concluye el poema recoge en su parquedad expresiva otros silencios desperdigados por el texto: «estertores callados», «voces muertas», «bocas azules frescamente enterradas», al tiempo que contrasta con «rápidas risas».

Equilibrio estructural, contrastes y simetrías, red de imágenes hábilmente tejida, corroboran ese impulso estético y meditado que nos permite descubrir la presencia de un gran poeta.

¹³ Señala Yurkievich que «los opresores, los verdugos, los traidores de América son... factores de ruptura de la concordia natural agentes de desorden, regresión y muerte». Art. cit. p. 211.

¹⁴ *Canto General*. Sección *Yo soy*. p. 702.

¹⁵ *Canto General*. Sección. *La lámpara en la Tierra*. p. 322.