



Vol. 8, No. 1, Fall 2010, 298-314
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Nota/Note

Pellicer, Neruda: del *Poema Iberoamericano* al *Canto General*¹

Jaime Concha

University of California—San Diego

*A la memoria de Luis Mario Schneider*²

I

En un par de trabajos anteriores mencioné brevemente el nombre y la figura de Carlos Pellicer. Hoy quisiera tenerlos en cuenta, no por presunción, sino porque me será más fácil y natural partir de ellos para hilvanar las ideas que deseo plantear a continuación. Creo que ellos permiten mostrar que, si bien la noticia del compañero Omar Lara y la amable invitación extendida por los organizadores de este Congreso me hallaron algo impreparado para hablar de un poeta de la magnitud de

¹ Conferencia presentada en el III Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer Cámara en Villa Hermosa en México en febrero del 2007.

² Entre muchas otras cosas, el estudioso argentino-mexicano Luis Mario Schneider, a quien muchos de ustedes seguramente conocieron, es el autor de la notable edición de *Obras. Poesía* (FCE, 1981) del escritor que hoy nos ocupa—libro, gracias al cual, pude acceder tiempo atrás al conjunto del corpus pelliceriano. Personalmente, conocí poco a Schneider; recuerdo muy bien, sin embargo, una larga conversación que tuvimos en Ottawa a propósito del mismo Pellicer. Poco tiempo después, la noticia de su fallecimiento me sorprendería, y sorprendería a muchos, dolorosamente.

Pellicer, no me “pillaron” a la postre del todo desprevenido. En lo que sigue, el núcleo consistirá en una lectura—relectura, más bien—del magnífico segundo libro del autor que ahora celebramos: *Piedra de sacrificios* (1924), que no por casualidad lleva el significativo subtítulo de *Poema iberoamericano*. Cuando lo leí por primera vez, muchos años atrás, se me hizo evidente que existía una serie de aspectos, elementos, procedimientos, incluso detalles, que justificaba asociarlo con el *Canto General* (1950), una de las magnas creaciones de la poesía de habla española en el siglo pasado. Naturalmente, la índole del nexo—la relación entre uno y otro poema—es algo complejo, difícil de zanjar en definitiva. Sobre ello sólo seré capaz, en esta ocasión, de elaborar una hipótesis mínima y tentativa. Por otra parte, los énfasis y exclusiones que seguramente habrá en mi exposición tienen que ver con mi objetivo y dependen desde luego de las restricciones de tiempo y de espacio. Comienzo ya.

II

En un ensayo escrito en 1993, publicado sólo recientemente en un homenaje que, con toda justicia, rindiera la *Revista Iberoamericana* al colega y amigo Hernán Vidal, estudiaba específicamente el *Canto General* nerudiano, discutía las fuentes que se tiende a atribuirle y, en relación con un importante libro de Frank Riess, anotaba lo siguiente: “En el umbral de su libro (sobre la estructura del *Canto General*), Riess menciona a Octavio Paz, Diego Rivera y Carlos Pellicer. Descartando al primero y manteniendo al segundo por obvio e indiscutible, resulta muy apropiado recordar a Pellicer, probablemente el poeta latinoamericano que más cerca estuvo de concebir un proyecto similar al de Neruda”. Y en nota al calce añadía: “Neruda está en contacto con Pellicer antes de su viaje a México, en 1937, con ocasión del Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, el segundo congreso, llevado a cabo en Madrid y Valencia. (...) Que se solía asociar a Neruda con Pellicer lo revela una antología publicada en Estados Unidos a comienzos de los 40”.³

³ Cf. “A orillas del *Canto General*”, en *Ideologías y literatura, Homenaje a Hernán Vidal*, Mabel Moraña y Javier Campos, editores, (Pittsburgh: ILLI, 2006), 88 y 102. La intervención del poeta mexicano puede leerse en el volumen tercero

En otro trabajo panorámico dedicado a la poesía latinoamericana del primer siglo XX, redactado con posterioridad, aventuraba este comentario:

En su afán por conocer la vasta realidad que ha escogido cantar, Pellicer (en su *Poema iberoamericano*) multiplica las perspectivas para intuir o abrazar la tierra americana. ‘Desde el avión’ es una cláusula que abre dos estrofas, forjando una visión aérea que no desdeñará, un cuarto de siglo más tarde, el autor del *Canto General* (...) Así, Pellicer crea un poema henchido de enormes posibilidades. Sólo una: en el fragmento a Carabobo está a punto de superar el tradicional canto liberal a las glorias nacionales con un lenguaje de insólito vigor. Un verso magnífico concentra toda la grandeza de la jornada bolivariana: ‘Un gran viento desmantelaba el cielo’. En vez de la mención externa, en que el poema es sólo glosa del discurso político, empieza a hablar la naturaleza como sitio y ámbito de las luchas históricas”.⁴

Valgan estos breves pasajes para traer a cuento que, hace ya algunos años, se me impuso la conexión entre esos dos poemas, el del mexicano y el del chileno, no sólo por su similitud de fondo, sino por varios rasgos estructurales que resultan perceptibles en ambos casos.

III

Cuando publica en 1924 *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*, Pellicer tiene ya a su haber un valioso primer libro, *Colores en el mar y otros poemas* (Librería Cultura, 1921), en el cual no es

del *II Congreso Internacional...*, preparado por Manuel Aznar Soler y el mismo Luis Mario Schneider (Generalitat Valenciana, 1987), 302-303.

Meses después del congreso valenciano, ya en Santiago de Chile, Neruda lee un discurso ante el PEN Club en que menciona concretamente la presencia de Carlos Pellicer (v. “El pueblo está con nosotros: nosotros debemos estar con el pueblo”, en *Pablo Neruda. Yo respondo con mi obra*, edición a cargo de Pedro Gutiérrez Revuelta y Manuel Gutiérrez, Salamanca, 2004, 85). La antología a que me refiero es *3 Spanish American Poets. Pellicer Neruda Andrade* (Albuquerque: Sage Books, 1942), con traducciones de Lloyd Mallan, Mary y C.V. Wicker y Joseph Leonard Grucci. Pellicer es presentado por los Wicker. Por otra parte, en una de las *Jornadas Pellicerianas* publicada aquí mismo, en Tabasco, se plantea que, ya en 1922, Pellicer “iniciaría en Chile otra amistad literaria: Pablo Neruda” (56). El autor, Samuel Gordon, no da ninguna referencia ni yo he podido documentar el hecho. Sin embargo, es muy probable que dada la representatividad universitaria del grupo mexicano y por tratarse de un pequeño grupo de poetas chilenos que laboraban en torno a la Universidad, el encuentro haya sido posible. Es una conjetura, pero una conjetura válida. [Cf. “Carlos Pellicer. Notas para una biografía literaria”, *Jornadas Pellicerianas*, Gobierno del Estado de Tabasco (1990): 47-70].

⁴ Ver “Poetry, 1920-1950”, *Cambridge Cultural History of Latin America*, Leslie Bethel, editor (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 240.

posible entrever anticipación alguna de los temas y preocupaciones existentes en el poemario que estoy por analizar—salvo de una manera muy incidental.⁵ La crítica pelliceriana ha subrayado con razón que los libros impresos del poeta tabasqueño conllevan, y hasta cierto punto ocultan, una prehistoria de ejercitación poética que se remonta a 1913, 1912 o 1911—según se adopten las fechas dadas en la edición de *Obras* de 1981 (para las dos primeras) o, para la última, la que consigna y en cierta medida corrige la *Poesía Completa* preparada por Schneider y el sobrino del poeta, Carlos Pellicer López (tercer volumen, 1996). Y ha precisado también que el arranque de los impresos de Pellicer en el orden lírico empalma con la muerte y desaparición de Ramón López Velarde, a quien se dedica justamente la colección inicial. Es seguro que muchos de ustedes recuerdan la hermosa dedicatoria: “A la memoria de mi amigo Ramón López Velarde, joven Poeta insigne, muerto hace tres lunas en la gracia de Cristo” (11).

Se forja, de este modo, una cadena de libertad creadora en que uno resulta ser el heredero, el verdadero sucesor del otro, transitando desde “La suave patria” que, con ironía a veces, mencionaba López Velarde en su poema de 1921, hasta la que Pellicer no dejaría de llamar por esos mismos años “nuestra cruelísima y adorada Patria”.⁶

Este vínculo en la historia de la poesía mexicana sitúa *Piedra de sacrificios* en un cruce significativo, donde los últimos ecos modernistas (o del posmodernismo en su sentido hispanoamericano) tienden ya a desvanecerse y cuando empieza el momento auroral de las vanguardias—

⁵ Tras los tercetos que preludian el libro, *Colores en el mar* da paso a unas notaciones caribeñas que aún no dan a luz una conciencia propiamente americana (13). Por otra parte, leyendo cronológicamente los poemas que integran el tercer tomo de su *Poesía Completa*, puede verse con claridad el camino que conduce al *Poema iberoamericano*. Vale la pena destacar, en este itinerario, el “Homenaje a Rodó”, que termina con estos versos: “América, por donde caminamos / el viento ya sonríe sobre el trigo” (*Poesía Completa*, III, 1996, 324). El poema está fechado en 1917. El año anterior Pellicer ha publicado dos libritos—uno que es una presentación de la obra de Ignacio Altamirano, otro que es una selección de la poesía de los hermanos Machado—en que ya se percibe su preocupación americanista. Yo dataría la conciencia latinoamericana de Pellicer en torno a 1916 y 1917. Precede por lo menos en tres años a su encuentro con Vasconcelos, quien obviamente reforzará el sentimiento y le permitirá superar la herencia, tal vez demasiado hispanófica y conservadora, de José Santos Chocano, su ídolo juvenil.

⁶ Cf. la carta a José Gorostiza, escrita desde Caracas el 12 de julio de 1920 (en José Gorostiza-Carlos Pellicer: *Correspondencia*, impecablemente editada por Guillermo Sheridan, México: Ediciones del Equilibrista, 1993, 81).

que, desde luego, complementan y enriquecen el repertorio de virtualidades poéticas. Todo esto, en medio de un clima histórico violento y esperanzado, sangriento y promisorio. Luego de terminada la fase militar de la revolución mexicana, concluido el primer gobierno de Obregón, se hace posible pensar en la construcción de un Estado nacional estable y próspero, que haga de México un país definitivamente moderno. Estamos en el octenio de Obregón y de Calles. Es lo que las fuerzas culturales expresan con fervor, con inmensa creatividad en el dominio de la pintura, de la música, del teatro, del ensayo y, sobre todo, mediante una proliferante labor poética. La acción cultural de Vasconcelos, primero como Rector de la Universidad, luego en su calidad de Secretario de Educación Pública, galvaniza y simboliza este período, llega a ser su leyenda viva, dando convergencia, dirección y sentido a todos los impulsos espirituales que nacen y se propagan en la nueva nación. Son los “años del águila”, como bien reza el título de un iluminador libro por Claude Fell. Es el primer Vasconcelos, antes de su malograda elección de 1929, en la que tanto colaboró el mismo Pellicer. Será este mismo Vasconcelos el autor del “Prólogo” al libro que comento—cosa que hay que tener en cuenta si se quiere apreciar en todo su alcance la parábola iberoamericana y latinoamericanista de esta temprana poesía. Más que un espaldarazo oficial (también lo es), hay que ver en él un signo de afinidad espiritual, en que un cierto auroralismo continental—que desde el último Darío hasta el primer Mariátegui cruza los aires de América—está presente también en el pensamiento de uno, el ensayista, y en la creación del otro, nuestro poeta.

IV

Piedra de sacrificios es un poema extenso, variado y, más que nada, dotado de una admirable plenitud. Al estudiarlo más de cerca en esta ocasión, he visto que aspectos que antes me parecieron inmaduros o no resueltos eficazmente, son susceptibles de otra mirada, en virtud de una espontaneidad lírica que, como siempre ocurre con todo buen poeta, tiene su lógica subyacente, la que por definición no se entrega de inmediato en las primeras lecturas. Precedido del “Prólogo” ya mencionado, lleva también una exigua selección de “Epígrafes”, todos provenientes de versos

de Darío. Darío, Vasconcelos: el ideario es homogéneo; ellos son parte de un mismo clima espiritual, unitario y dominante durante el primer cuarto de siglo.

Pese a orientar la interpretación de la poesía pelliceriana por las sendas del misticismo y del paisaje (cosas de las cuales se distanciará más y más el poeta con posterioridad), las páginas de Vasconcelos contienen pinceladas formidables que aún es bueno considerar. Escojo sólo dos, una de tipo general, la otra concretísima.

Vasconcelos liga la obra de Pellicer al movimiento de intercomunicación universitaria que él mismo ha promovido desde su puesto como Rector y desde su posición ministerial. Digo “liga”, porque es casi una religión. Visto desde hoy, adquiere todo su alcance y vigor este movimiento de radio continental que empezó con la Reforma Universitaria de Córdoba (Argentina), se desarrolló con la prédica vasconcelista, se expresó con la actividad de un dirigente estudiantil como Haya de la Torre y en la obra del joven Mariátegui en el Perú, y halló focos tan vivaces y activos como la revista *Claridad* y el credo anarquista de Neruda y Juan Gandulfo en el Chile de los años veinte, etc. Sin demasiada exageración, es posible hablar de un verdadero internacionalismo universitario en esa época, cuya conciencia y significación quedarán retratadas para siempre en la figura del Estudiante concebida ulteriormente por Alejo Carpentier. Lo que era “patria”, todavía en un sentido regional en López Velarde, se hará nación, continente, proyectándose más tarde hacia zonas similares del planeta. Los viajes que están en la base del libro de Pellicer, que en gran medida coinciden con la parte viajera, no teórica, de *La raza cósmica* (1925) del Vasconcelos ensayista, los realiza el tabasqueño en una función de “propaganda estudiantil hispanoamericanista” (Sheridan, cit., 85). Y ya por esa fecha—alrededor de 1920—habla con certeza y honda convicción del Continente Bolivariano—así, con doble mayúscula. A casi un siglo de distancia, todo esto nos puede aparecer algo solemne, enfático, tal vez definitivamente perdido en el vacío. Son otros valores y otra mentalidad los que hoy predominan. Creo que representan, sin embargo, con todos sus excesos y su desproporción retórica, un episodio y un momento decisivos

en el camino de la autoconciencia latinoamericana.⁷ En otro plano, y ya en relación directa con el poema que nos presenta, observa Vasconcelos:

El ideal marcha, acrecentándose en extensiones y en multitudes; ya no se reduce a la aldea, ni a la provincia, ni a la patria. Es todo esto, pero ensanchado y convertido en vuelo, un vuelo más que de ave, un vuelo de aeroplano. Desde la nave aérea ha visto Pellicer su América y también la ha escudriñado con la planta del pie que descubre todos los secretos de la tierra y con la mente que contempla la historia. De esta suerte ha cultivado su amor del continente latino. (55-56)

Imposible decir mejor.

Por su parte, los “Epígrafes” darianos acentúan y ponen de relieve la noción de stirpe latina y la oposición al principio sajón, en un programa continuo que ha sido elaborado por Martí, Rodó y el mismo Darío, entre sus artífices principales. Ideal, Juventud, Esperanza son armónicos y valores que se cargan de una vibración de época y que, a pesar de toda su resonancia ideológica, contienen una crítica a las fuerzas que contrarrestan la voluntad colectiva de mejoramiento y de reforma. Claro, “tantos millones de hombres hablaremos inglés” ha quedado reducido—hoy, con el auge de la globalización y del neoliberalismo—a un mero “tantos millones”... de dólares, simplemente y a secas. Los próximos libros de Pellicer van a ratificar esta genealogía. *6,7 poemas*, colección contemporánea de 1924, se abre con un apóstrofe a la “Divina juventud”; tres años después, *Hora y 20* estará dedicado a la memoria de José Ingenieros, el pensador socialista argentino autor de *El hombre mediocre*, un ensayo de ascendencia rodoniana que fue lectura obligada para generaciones y generaciones hasta muy entrada la mitad del siglo último.⁸ El famoso verso dariano,

⁷ En Pellicer, curiosamente, no está acentuada en demasía la cuestión del mestizaje. Ver J. Vasconcelos, *La raza cósmica*, 7ª. ed. (México: Col. Austral, 1982), 61 y ss. En el caso del poeta, hay dos capas de viajes que sedimentan en el libro, un primer momento que ocurre principalmente en el norte caribeño de la América del Sur, y un segundo que incluye Brasil, Argentina y Chile, en el grupo mismo de Vasconcelos. Sendos itinerarios están bien documentados en cuerpos epistolares que han sido editados por buenos especialistas. (Ver, en particular, *Correo familiar, 1918-1920*, de Carlos Pellicer, en edición a cargo de Serge I. Zaitzeff, México: Factoría Ediciones, 1998).

⁸ Las dos primeras ediciones son de 1913, pero datan de hecho de un curso dado en la Facultad de Filosofía en 1910. Se trata, por lo tanto, de un texto ligado a la sensibilidad del Centenario argentino. Será republicado constantemente y una vez anotado por Aníbal Ponce—lo cual revela una inflexión de base ideológica diferente.

“Juventud, divino tesoro” sigue dando réditos, cada vez más generosos, por esos años.

V

Extenso, el *Poema iberoamericano* contiene 27 secciones, que se abren con una intensa visión de América Latina y concluyen con un grandioso tríptico dedicado a Cuauhtémoc. En la sección inicial el poeta destaca las cosas y los hombres más salientes del orbe continental, según la perspectiva por él asumida. (Es claro, por ejemplo, que su punto de vista es implícitamente carrancista; y tal vez no podía ser de otro modo. Estamos sólo en 1924 y no hay todavía una reflexión sobre la revolución mexicana que permita verla como un todo, constituido por partes y elementos sociales contrapuestos). “América, América mía” es la frase poética que funciona a modo de estribillo, interpolada varias veces a lo largo del primer poema. Signo de apropiación y de posesión, indicio de subjetivación lírica, traza un gesto casi territorial en la delimitación de un nuevo orbe para el cántico. Empieza aquí, en 1924, la propagación de un “amor americano” que Neruda llevará a su cima en 1950—con el gran hito intermedio y quizá intermediario de la Mistral, en su zona de “América” en *Tala* (1938).

La frase que se reitera va separando cuidadosamente las aguas del discurso poético, incoando primero la geografía del nuevo mundo, señalando después sus héroes, centrándose luego en Bolívar y Darío—dúo supremo en las indudables preferencias del poeta—, para terminar ofreciendo una dirección de esperanza y de futuro a los pueblos de nuestra región. Hay una vitalidad estupendamente organizada en esta obertura del poema. Por ello, llama la atención que Edward Mullen, uno de los buenos conocedores del poeta y quien más hizo por difundir en el extranjero su obra y su creación, haga un par de curiosas observaciones, más bien antitéticas. Postula que la “oda inicial es un microcosmos”—lo cual me parece básicamente correcto; pero a la vez la caracteriza como “diffuse and rambling” (algo así como “confusa y enredada”).⁹ Es posible que la combinación de orden y vitalidad, de espontaneidad y forma—dones

⁹ Cf. Edward J. Mullen, *Carlos Pellicer* (Boston: Twayne Publishers, 1977), 51.

constantes e inherentes al arte de Pellicer—hayan despistado por una vez al buen crítico que, en general, mostró ser Mullen.

El estribillo retorna al comienzo de la sección 9, para ofrecer un cuadro del todo distinto de las tierras americanas. En vez de la descripción visual y táctil de antes, casi erótica, en que el poeta abrazaba y ceñía la cintura continental culminando en este notable verso: “la Cruz del Sur abre su cuerpo armonioso” (63), el poeta ahora cambia de tono y de dimensiones. Está en su pieza, frente a su escritorio, y tiene ante sí un mapa en relieve de América que recorre de extremo a extremo, con delicia y encanto, lo aprieta y acaricia, es su “tesoro” (74). Actitud lúdica, sin duda, de percepción inocente e infantil, que contrasta con la visión vanguardista, más densa, que dominará en el poema 18: “Es bella / como una ciudad oída en otra estrella. / Tiene oro en los riñones y petróleo en las venas” (89)

Radiografía casi económica, visceral y de entraña adentro, que el poeta contempla “desde sus gafas negras” (89) y que nos conmueve por su extraño parecido con el retrato que el muralista González Camarena pintará, durante el tiempo de la Unidad Popular, en las paredes de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. En él, el pintor mexicano dejó grabados versos nerudianos que hablan de nuestro continente. Y, aunque sea de paso, vale la pena recordar que ese hermoso edificio, de vidrio y de piedra aéreos, fue construido (con Osvaldo Cáceres) por el arquitecto comunista y edil de la Municipalidad de la ciudad, Alejandro Rodríguez, desaparecido en 1976 y probablemente asesinado por la dictadura de Pinochet.

Cuerpo geográfico, mapa infantil, mirada interior e intestinal configuran una multiplicidad de perspectivas y de ángulos que da una visión dinámica, a menudo claramente cinética, del gran objeto que se describe. En esto Pellicer es novedoso, incluso innovador. Con todo, esta variedad de planos y de perspectivas se sostiene y se articula sobre dos ejes muy precisos, un eje vertical que siempre se impone y un centro cordial bien definido en el cántico.

La sección 1 concluye así: “Y nuestros corazones rompan en las alturas / la caja portentosa de tu amoroso fin” (65).

Y luego de un intermitente aparecer y reaparecer del sitio del corazón, que irriga y subjetiviza la visión en principio objetiva de las materias americanas, todo el poema se cierra al fin de la sección 27, la “Oda a Cuauhtémoc”:

¡Tu vida es la flecha más alta que ha herido
 los ojos del Sol y ha seguido volando en el cielo!
 Pero en el cráter de mi corazón
 hierve la fe que salvará a los pueblos. (100)

Eje vertical, de altura y elevación, como requerían las tendencias ideológicas de entreguerras, del período mexicano y de un sector importante de las élites latinoamericanas de los veinte; sitio y sede del canto en el centro del corazón se funden y fusionan en el desenlace de este *Poema iberoamericano*, creando una imagen conjunta de sangre y de tierra: “el cráter de mi corazón”, en que el sujeto poético se amplía y dilata hasta coincidir y co-sufrir con la herida latinoamericana vista desde lo alto. Rastro de erosión que no estará de ningún modo ausente del *Canto General*. Y, para ir ya trenzando las voces de este dúo, digamos que hay no poco, en la *Piedra de sacrificios* del poeta tabasqueño, de “América en el corazón”.

Variado, el poema de 1924 lo es por la riqueza de sus tonos, por la combinación de la mirada épica y del sentimiento lírico y, más directamente, por la gama de especies métricas, composiciones de diverso tipo y de subgéneros poéticos que lo integran y diversifican. En él hay odas, himnos, canto cívico y hasta militar y un buen grupo de elegías que dan tristeza y no poca hondura al cántico. En medio de él hay también dos poemitas de arte menor—una balada, un romance—que no dejarán de estar presentes en la sección “Los Libertadores” del libro nerudiano. Todos ellos contribuyen a desplegar la historia americana con diversos colores y matices y, sobre todo, con la pluralidad de tonos que el poeta pedía en su invocación inicial. Allí el poeta rogaba a “la voz de Dios” que le donara el “rugido”, una “voz hermosa” y que hiciera “dulce mi grito”—todo a la vez, porque en esta metamorfosis del canto podía fundarse el credo optimista de que está hecho y que lo va a constituir esencialmente. Escribe Pellicer al empezar su obra: “Loada sea esta alegría, / de izar la bandera optimista” (63).

Este optimismo flamígero, que hoy nos parece tan distante porque nuestra experiencia ya no es la de la Esperanza sino del Horror, no era tan unilateral o inocente como uno podría pensar y juzgarlo, sino que era producto de una voluntad tensa y generosa. Pellicer había visto bastante de la peste política y dictatorial latinoamericana, sobre todo en el Caribe y en sus costas, como para no creer en el Viejito Pascual. Y, sin embargo, conserva ese talante, persevera en él, como bien lo caracteriza José Prats Sariol en su interesante y esclarecedora monografía:

De lo que se trata es de afirmar que el balance integral es declaradamente afirmativo, optimista, amante de la vida, sensual y esperanzado en el futuro. Además, como sabemos, no existe oposición antagónica entre genuinas posiciones cristianas (católicas, en su caso) y actitudes concretas por mejorar esta vida, este mundo, estas sociedades.¹⁰

Extenso, variado, el *Poema iberoamericano* posee igualmente una admirable plenitud, no sólo por el fuerte sentido de la forma que he tratado de recalcar, aunque sea mínimamente, sino por la deslumbrante unificación de conjunto que proyecta el poeta sobre materia tan amplia y heterogénea. Cuando Pellicer dice que amaba el orden, no mentía ni exageraba. Pero era el orden artístico, que en él contenía una dosis proporcional de vitalidad, espontaneidad y de fecundo desorden. Lo sensible y lo intelectual brillan al par en Pellicer, conviven, se conjugan, se potencian mutuamente. Esta es una de las altas poesías que México produce a comienzos y a mediados del siglo que ya acabó de írsenos.

Experiencia estudiantil, viajes a través del continente desde el Caribe hasta Chile, fe bolivariana, credo vasconcelista, optimismo del ánimo en relación al futuro, tropismo de elevación espiritual son sus notas y motivos. Representan, así, las componentes mayores que irradian en el poema de Pellicer.

VI

Pasemos ahora a Neruda.

Como ya se sabe con exactitud, el *Canto General* se escribe a lo largo de un decenio, desde los primeros poemas que datan de 1938 hasta

¹⁰ Cf. Juan Prats Sariol, *Pellicer, río de voces* (Gobierno del Estado de Tabasco, 1990), 27.

que Neruda cierra y firma su gran libro en febrero de 1949. Es un período cargado de tensiones, de sangre y de violencia presentes por doquiera, que inciden visible o secretamente en el proyecto nerudiano, que de alguna manera se va haciendo y rehaciendo sobre la marcha, en virtud de las nuevas circunstancias que se imponen, aunque el flexible esqueleto que lo vertebra permanezca firme. Son, en primer lugar, los años inmediatamente posteriores a la derrota de la República Española, en los que Neruda prosigue con increíble tenacidad su esfuerzo por ayudar a los perseguidos, a los encarcelados o exiliados. Nunca, quizás, como esta vez el poeta se alzó y alcanzó una conciencia tan alta de ciudadano del mundo, cumpliendo sus deberes día a día, momento a momento, escribiendo cartas privadas y públicas en favor de detenidos que veían su vida en peligro. Marcos Ana ha contado con enorme fuerza emotiva lo que significaron los mensajes del poeta para el muchacho que entraría a las cárceles franquistas apenas llegado a la pubertad para salir de la prisión más de veinte años después, ya hombre maduro. Pronto se acrecentará la Segunda Guerra Mundial, con el ataque de la Alemania nazi a la Unión Soviética en 1941 y la indecisa situación militar en el frente Este, hasta que Stalingrado zanje de una vez por todas el desenlace de las operaciones bélicas en el campo europeo. La pérdida de vidas—cuatro veces el holocausto de los campos de trabajo y de exterminio—representó para los soviéticos una magnitud del orden de los 20 millones, según se nos enseñaba hasta hace poco. Hoy sabemos casi con total precisión que fueron 26 o 27 millones, la más alta contribución pagada por un pueblo para defender a la humanidad de la dominación hitleriana. Terminada la guerra, cambia casi en seguida la correlación de fuerzas a escala mundial. Los aliados de antes entran en una enloquecida carrera armamentista que arrastra a todo el orbe, en una encarnizada Guerra Fría, escalofriante eufemismo que no habla del grado de la devastación producida en escala planetaria. Cuando se publique el *Canto General* ya estará por empezar la guerra de Corea, que tendrá en vilo al mundo hasta 1953. En lo que toca personalmente a Neruda, luego de su acción en su país para echar las bases de la Alianza de Intelectuales de Chile, tan significativa para el triunfo político del Frente Popular, pues encauzará las fuerzas culturales en una estrategia ampliamente democrática, Neruda acepta el

cargo de cónsul en México, en donde va a residir tres años, desde 1940 hasta que deje su puesto en 1943. Son años plenos, en que no sólo puede retomar contacto con viejos amigos españoles, sino que llevará a cabo una experiencia de fuerte absorción e inmersión en un mundo al principio muy diverso, pero que terminará por emblematizar las raíces americanas que buscaba expresar en su obra de ese tiempo. Hacia fines de la década la Guerra Fría golpea el extremo del continente sudamericano, obligando al presidente de Chile a dar una voltereta política y vestirse con el frac de tirano de turno. Es la internacionalización del macartismo, como denunciará más tarde el canciller de Guatemala derrotada, Guillermo Toriello. Perseguido, escribiendo “bajo las alas clandestinas de mi patria”, Neruda debe abandonar su tierra saliendo por el sur, en un itinerario que conocemos hoy casi punto por punto gracias al espléndido libro de que es autor José Miguel Varas, nuestro más reciente Premio Nacional del 2006. Siempre he considerado que es en gran medida simbólico que el libro salga a luz, simultáneamente, en México y en Chile: en México, en la edición ilustrada por las admirables guardas de dos de los grandes muralistas mexicanos, Rivera y Siqueiros; en Chile, en una impresión clandestina, hecha por múltiples manos anónimas, en la que participaron desde sencillos militantes hasta Américo Zorrilla, dirigente del PC chileno, el escritor costarricense avecindado en el país, Joaquín Gutiérrez, y el en ese entonces estudiante de Historia, luego notable historiador social, Alvaro Jara. Artistas, obreros, militantes, escritores, hombres de saber son parte y están en la carne misma de este libro que, por ello mismo, es suma y compendio de las mejores fuerzas que contendían en las luchas americanas a mediados del siglo último.

El *Canto General* nace en mayo y tal vez en junio de 1938 con dos poemas complementarios, uno—“Descubridores de Chile”, que habla de la invasión por el norte capitaneada por Diego de Almagro, otro—“Oda de invierno al río Mapocho”, que poetiza el plexo central del país, a través de su río y una capital de miseria y opresión. Uno habla de la conquista y de orígenes extranjeros, otro habla de desigualdad e injusticia contemporáneas, en pleno siglo XX. Espacial y temporalmente, geográfica e históricamente hay en ellos un núcleo y una semilla que muestran ya todo

su potencial para abarcar y totalizar una experiencia colectiva de la nación, la “triste República” de entonces.

En su estructura final, que es la que Neruda entrega a las prensas en 1949, el libro contiene 15 amplios cantos, los que captan a América desde el mundo precolombino (“La lámpara en la tierra”) hasta un “Yo soy” final, donde el poeta ha querido autorretratarse como en un nuevo “Song of Myself”, en cuanto resultado y producto de las fuerzas materiales e históricas que ha venido describiendo. El sujeto sólo es el punto final en el magno proceso de la objetividad. Si el carácter de proceso y desarrollo se hubiera ocultado aún a la mirada del lector, la sección última del libro lo mostraría con toda patencia, meridianamente, destacando la integración de una experiencia poética que comprende al individuo, a su grupo, a la clase, al país entero, continente, hemisferio e incluso la vastedad del horizonte planetario. Poema hondamente ambicioso, de una ambición generosa y expansiva, que no sólo trae a luz las luchas de liberación en su triple fase de resistencia indígena contra la conquista, emancipación criolla durante la Independencia y organización social de los trabajadores en la época contemporánea, sino que marca a fuego la confrontación con el adversario histórico, económico e ideológico actual, en la sección IX, “Que despierte el leñador”. En su interior, simétricamente dispuestas, se hallan probablemente las más altas expresiones de este libro y de la poesía de Neruda en su totalidad, las “Alturas de Macchu Picchu” y “El Gran Océano”.

Es indudable que México en cuanto país y la experiencia mexicana misma del poeta tienen enorme importancia para la forma definitiva que adquiere la voz del poeta, sobre todo en su paso del canto nacional al canto continental. En “América, no invoco tu nombre en vano”, sección VI del poema y publicada en México en 1943, el poeta comienza con un breve poema titulado “Desde arriba” y que fecha en 1942:

Lo recorrido, el aire
indefinible, la luna de los cráteres,
la seca luna derramada
sobre las cicatrices,
el calcáreo agujero de la túnica rota,
el ramaje de venas congeladas, el pánico del cuarzo... (369)

Visión también desde lo alto, con imágenes igualmente de erosión, más ásperas y duras sin embargo, donde el coeficiente material del conflicto y la colisión quedan grabados en la corteza de la tierra. En éste y en muchos otros pasajes se hace claro que, aunque Neruda y Pellicer compartan una perspectiva del continente en extensión, el sentido de lo vertical será en cada uno de ellos diferente: elevación en el tabasqueño, profundidades en el sureño; vuelo en el mexicano, densa entrada geológica y ojo subterráneo en el chileno. En uno predominan el *élan* y el impulso, en el otro domina una especie de sentido minero y mineral del cuerpo del planeta. Son poetas complementarios, que se complementan fraternalmente abrazando la misma tierra que comparten, pues los une un mismo “amor americano”.

“Cuauhtémoc” abre la sección de “Los libertadores” para reaparecer más tarde en uno de los fragmentos, de gran relieve, que Neruda dedica a México en su autobiografía poética de “Yo soy”: “México”, fechado en 1940, y “En los muros de México”, de 1943—textos a los cuales habría que añadir necesariamente las páginas notables de sus Memorias en parte póstumas, *Confieso que he vivido* (1974). En el primero de ellos, el poeta agradece ese “barro americano” que sólo México pudo comunicarle—esa materia genésica y cósmica de sus “Eternidades” que trajo a “mi boca su lenguaje”, termina diciendo el poeta (610). Más decisivamente aún, en el segundo y en un verso que siempre he considerado relevante en grado sumo para comprender la gravitación del país en todo el *Canto General*, Neruda menciona tres héroes según el esquema que acabo de recordar: Morelos, Cuauhtémoc otra vez y Cárdenas. De éste dice:

Entonces
sola la estrella roja de Rusia y la mirada
de Cárdenas brillaron en la noche del hombre.
General, , Presidente de América, te dejo en este canto
algo del resplandor que recogí en España. (612-3)

En estos versos finales se pronuncian, en tríada sobremanera significativa, América, España y los términos mismos del título del “Canto General”. Es casi un monograma del libro nerudiano, que habla de la continuidad entre la experiencia española y el cántico americano, y de la honda resonancia del país donde reside para la elaboración y el perfil

definitivo de su libro de 1950. A su modo y en profundidad, el *Canto General* tiene mucho de “América en el corazón” y es heredero del legado combativo de la revolución mexicana en su etapa del cardenato. “General...canto”: estos términos, invertidos y distribuidos como en eco en las esquinas del verso, hablan por sí mismos.

VII

Durante sus tres años mexicanos Neruda ve a Pellicer, si no con frecuencia, por los menos en algunas ocasiones memorables que están bien documentadas gracias a la reciente investigación y crónica de Edmundo Olivares. Según esta valiosa aportación, que cubre pormenorizadamente la estancia de Neruda en México, por lo menos en dos ocasiones se habrían encontrado Neruda y Pellicer, primero para la inauguración de una Biblioteca de Autores Chilenos que el Cónsul ha querido crear en Ciudad de México (el 17 de septiembre de 1940), luego en una cena en su honor en 1942 a la que adhieren, entre otros, Vasconcelos, Alfonso Reyes y el mismo Pellicer.¹¹ Obviamente, no sabemos cuánto y en qué grado conoció Neruda la obra propiamente tal de Pellicer; que yo sepa (pero habría que confirmar el dato, cosa que espero hacer en un próximo viaje a Chile), no hay ejemplar de *Piedra de sacrificios* ni entre los materiales legados por el poeta a la Universidad de Chile ni entre los que hoy se conservan en la Fundación Pablo Neruda en Santiago. Sea lo que fuere, es evidente que Neruda supo de algún modo del libro de Pellicer, pudo haberlo leído o pudo conocer algunas de sus publicaciones por separado. Entre estos encuentros, Neruda escribirá y leerá ante estudiantes universitarios mexicanos su decisivo y fundamental poema dedicado a Bolívar (julio de 1941; cf. Olivares, cit., 145). Así como Darío había invertido con su poesía la ruta de los galeones a fines del XIX, a mediados del siglo XX Neruda traslada e instala al héroe americano en el Cuartel de la Montaña como símbolo de resistencia del pueblo español. Su “Canto a Bolívar” no aparecerá en el *Canto General*, sino antes, en la *Tercera Residencia*.

¹¹ Cf. Edmundo Olivares: *Pablo Neruda: Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante*, III (1940-1950) (Santiago: LOM, 2004), 83 y 164.

Con todo, más que un nexo intertextual, de texto a texto, entre estos dos libros singulares—el *Poema* y el *Canto*—, lo que existe entre ellos y lo que importa fundamentalmente es un nexo interhistórico, un diálogo que llevan a cabo entre dos conjunciones de la historia de América Latina y de su conciencia contemporánea: el momento de los 20, de entreguerras, signado por la esperanza y el optimismo, y la coyuntura de mediados de siglo, marcada por el horror mundial y la entrada violenta de la Guerra Fría en nuestro hemisferio y más allá de él. Distintos climas ideológicos, distintas tendencias sociales, mayor coeficiente de adversidad y mayor presencia de la brutalidad en las confrontaciones históricas, en la dominación de unos pueblos sobre otros. Ello no debe hacer olvidar, a pesar de todo esto, que se trata de hombres que compartieron una misma pasión americana y que constituyen de hecho dos vidas paralelas entre las vidas de los poetas del continente—vidas paralelas de impresionante simetría: 1924, año del libro de uno; 13 años después, en 1937, se encuentran en España; y 13 años más tarde se publica el libro del otro; y vidas paralelas también que, apenas a treinta años y un poco más de sus muertes respectivas (en 1973, en 1977), ya convergen en el infinito, más allá del mar de uno y de la lluvia nocturna del otro. Este más allá entre nosotros, este más allá histórico y terrestre, es la posteridad que los reconoce a ambos como espíritus vivos y presentes en el orbe iberoamericano y en nuestro mundo cultural.