

# POESIA E HISTORIA: A PROPOSITO DEL “CANTO GENERAL”, DE PABLO NERUDA

**Oswaldo Rodríguez P.**

*(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)*

## RESUMEN

La crítica ha explicado el contenido histórico-social del *Canto general* (1950) como un componente extraño a la poesía. En este trabajo, luego de comprobar que la Historia y la Poesía se relacionan desde siempre, se demuestra que la materia histórico-social no es un lastre en esta poesía de Neruda. Al contrario, la realidad de los hechos histórico-sociales es transformada en materia poética por la función simbólica del lenguaje literario. Sólo así es posible comprender la imagen universalizada de América en el *Canto General*.

## ABSTRACT

Criticism has expounded the historic social contents in *Canto General* (1950) like a strange component in Poetry. In this essay, after verifying that History and Poetry have always been related, we explain that the historical social content of his poem by Neruda is not obstacle but on the contrary, the reality becomes poetical material with the symbolic function of the literary language. In this way it's possible to understand the American universal image in *Canto General*.

## 1. Poesía e Historia

El *Canto General* (1950) es, sin duda, el libro de Neruda que representa la mayor y más profunda reflexión poética sobre la historia. De hecho, la historia constituye más de las tres cuartas partes de la materia poética de este monumental “Canto” sobre América. Tal poesía, que no se pretende historia, pero que sí procura estar ligada estrechamente a ella, plantea un problema fundamental respecto a las relaciones entre la poesía y la historia, como vías de acceso y recreación de la realidad.

Esta poesía, que tampoco pretende sustituir al historiador o rivalizar con él, no niega -según Alain Sicard- que haya vías científicas para el conocimiento de la realidad histórica. De lo que se trata es de establecer con esa realidad relaciones no de carácter opuesto, sino diferente. El mismo autor citado advierte que enfocar las relaciones entre historia y poesía en términos de exclusión o asimilación es, inevitablemente, meternos en un callejón sin salida y eso a partir de una determinada definición de historia y poesía (1).

Obviamente, el discurso del poeta no se pretende científico, porque se sitúa en otro nivel que no es el discurso del historiador. A pesar de ello, el acceso poético a la realidad histórica y las conclusiones que se derivan de él, en términos de conocimiento, no tienen por qué ser necesariamente falsas. La recreación poética de los hechos históricos en esta obra de Neruda implica una interpretación de esa realidad. Tal interpretación no es ajena al historiador, quien opera con criterio científico sobre datos tan relativamente objetivos como son los hechos de la historia.

Las concomitancias entre el poeta y el historiador no son nuevas en el sentido anteriormente apuntado. En un artículo de sugestivo nombre, “Tucídides, el Poeta”, Paul Cartledge, de la Universidad de Cambridge, junto con afirmar que Tucídides impone a la posteridad su propia visión de la *Guerra del Peloponeso*, señala también las controversias suscitadas en relación con los discursos y debates que el historiador ateniense incluye en su obra. El estudioso británico se refiere, concretamente, a la versión de Tucídides sobre el diálogo de Nilo, que tuvo lugar en 416-415 entre los generales atenienses y los oligarcas en el poder en la isla egea del Nilo. Cartledge señala, al respecto, lo siguiente:

*“No puede haber asistido a esas negociaciones, cuya importancia histórica fue por lo demás secundaria; es un fragmento semejante, me parece, donde se ve que Tucídides el “historiador científico” cede el paso al moralista, al teórico de la política o al poeta trágico en prosa”. (2)*

De hecho, cuando el historiador y el poeta recrean la historia lo hacen para contarla y en ese proceso es indudable que interviene el punto de vista de quien

lo cuenta. Es, en definitiva, una versión, una interpretación de los hechos históricos, mediatizadas por la escritura. Del mismo modo, cuando el poeta se propone contar la historia o “cantarla” en la epopeya, lo hace con un lenguaje ciertamente ideologizado por la comunidad a la que pertenece o por sus propias ideas. Por otra parte, lo que cuenta para el poeta no es la veracidad de los hechos puntuales de la historia que poetiza y transmite al lector, sino la inferencia de una imagen totalizadora fundada en esa realidad histórica. En tal sentido, las conclusiones a que llega el poeta, por otras vías que no son el conocimiento científico de la historia, no tienen por qué ser necesariamente falsas respecto de las del historiador.

Mientras un poeta de la historia, como Neruda en *Canto General*, recrea en la ficción poética los hechos de la historia y las de un valor esencialmente simbólico, el historiador procura la veracidad de los hechos mismos indagando, en ocasiones, como lo hace Tucídides, las causas de los acontecimientos que relata. Al poeta le preocupa penetrar la esencialidad de la historia, aun mitificándola a veces, como lo hace Neruda. El historiador, en cambio, procede a racionalizarlo. A este respecto, cabe recordar que Hecateo de Mileto, el precursor de Heródoto, procede a racionalizar las leyendas del patrimonio mítico de los griegos para construir su historia: “He escrito estas cosas -dice-, en la medida en que *me parecen verídicas*” (3).

Las dos exigencias básicas del género historiográfico en el mundo griego son la escritura y la veracidad. En tal sentido, también para Heródoto la historia es, a la vez, investigación y narración. El mismo define sus *Historias* como la “narración de una búsqueda” y no se priva de incluir el prodigio y la maravilla cuando se trata de ilustrar un relato. Salvando las diferencias del caso, no estamos muy lejos, por cierto, del proyecto poético nerudiano en el *Canto General*. Esto es más evidente aún si aceptamos el planteamiento de C. Ampolo, profesor de la Universidad de Pisa, quien dice al respecto:

*“Heródoto aparece, en cierto sentido, como el continuador del poeta épico: éste transmite la gesta de los héroes, el historiador la gesta de los hombres”* (4).

En el *Canto General* de Neruda los hombres comunes adquieren dimensión heroica sin dejar de ser hombres. En ello radica la especificidad de su visión histórica. Por lo tanto, sin hablar de epopeya, en el sentido que otorga el historiador anteriormente citado, el *Canto General* registra y postula la gesta de hombres en virtud de la construcción de su propia historia. Como el historiador Tucídides, el poeta Neruda, se proyecta al futuro como “el teórico de la política”. Obviamente, la poetización de la historia, en el caso de Neruda, constituye un relato épico necesariamente ideologizado.

Es cierto que más allá de la crónica y de la historia está la epopeya, por la

dimensión mítica que en ocasiones es dominante en el canto americano de Neruda. Pero el mito en esta poesía que se quiere histórica no se limita a la recreación poética de los tiempos fabulosos maravillosos, como puede sugerirlo el Canto inicial del poemario titulado “La lámpara en la tierra”. Al contrario, el mito en este poema se funda en un hecho real: la historia de América y sus hombres.

De acuerdo con lo señalado, el mito nerudiano tiene en el *Canto General* una función esencialmente alegórica que no es el de la epopeya, aunque el Poema en su estructura formal se aproxima a los grandes modelos de la tradición épica. Sirva de ejemplo la noción de “Canto” y otros rasgos estilísticos como los epítetos heroicos (“Yo estoy aquí para contar la Historia”), la invocación y la misma narración. Aun así, la narración de los hechos poetizados en el *Canto General* no es el de los hechos fabulosos o heroicos, en el sentido epopéyico. Al contrario, si hay alguna epopeya ésta es, ante todo, la del hombre común, llamado “pueblo” o “Juan”, en lucha con las fuerzas que lo oprimen. Es la imagen colectivizada del hombre la que se pone de relieve en el *Canto General*.

También el *Canto General* de Neruda procura ser el “relato de los acontecimientos y de los hechos dignos de memoria”. Pero esa regresión al pasado, a la historia de América, no tiene sentido para el poeta sino como proyección a un futuro. En este punto cabe preguntarse si la reflexión histórica nerudiana no toca los límites de la utopía en el *Canto General*, como quieren hacerlo entender algunos que critican la mediatización ideológica de su discurso poético.

La utopía, lejos de ser un género de evasión es, en la mayoría de los casos, una reflexión crítica sobre una determinada época (5). Por lo demás, si es cierto que la historia suscita la utopía, nada tiene de extraño el postulado nerudiano de un futuro de justicia, fundado en la conciencia histórica y en la solidaridad humana.

Volviendo a la relación historia-poesía, a propósito del *Canto General* de Neruda, cabe señalar que es Aristóteles quien, frente al historiador, le otorga al poeta licencia para fingir: “No es oficio de poetas -dice el filósofo griego- contar las cosas como sucedieron, sino cuál deseáramos haber sido” (6). Con cierto prejuicio respecto de la historia, Aristóteles afirma que “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia”(7) ya que ésta trata, sobre todo, de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular.

La restricción aristotélica sitúa la historia al nivel de la crónica, en tanto la limita al registro de hechos particulares dignos de memoria. Es del caso advertir, a este respecto, que la organización temporal de los hechos históricos, recreados en la ficción poética del *Canto General*, también tiene una forma cronística: La Sección I, titulada “La lámpara en la tierra”, tiene fecha de 1400. Después de “Alturas de Macchu Picchu” (Sección II), el tercero de los Cantos (“Los Conquistadores”) tiene fecha de 1493. Muchos de los poemas siguen el orden cronológico de la historia de América. Pero más allá de la crónica está la

historia y está la poesía que infieren de esos hechos puntuales una interpretación que no tienen por qué excluirse.

Más que con Aristóteles, la especificidad de la poesía respecto de la historia se perfila en los postulados estéticos del poeta y teórico latino Horacio. El dice que “la poesía es como la pintura. Habrá la que te atraerá más si estás muy cerca y la que lo hará si estás más lejos. Esta requiere ser contemplada en la penumbra. Aquella que no teme la aguda sutileza del crítico, a plena luz. Esta, gusta una sola vez. Aquella, repetida diez veces seguirá gustando” (8).

Lo que apunta Horacio con esta comparación entre pintura y poesía es el carácter inagotable de la significación poética, fundada en la opacidad del lenguaje, nada nuevo hay bajo el sol, porque hasta hoy los teóricos de la literatura postulan dicha “opacidad” como una de las condiciones necesarias del discurso poético (Barthes y su escuela, p. e.). Pero las teorías en el arte, llevadas a su extremo, se convierten en imperativos categóricos o dogmas. En tal caso, una obra como el *Canto General* es cuestionada como, de hecho, lo ha sido por quienes niegan un mensaje poético próximo a la realidad histórica que se poetiza.

A este respecto y no sin cierto prejuicio horaciano, Saúl Yurkievich reconoce dos poéticas en el *Canto General* de Neruda: una poética “realista” y otra, llamada “mítico-metafórica”. Según el mencionado crítico, la primera de estas poéticas, que él también denomina “poética de la denuncia”, fuertemente ideologizada en función de un mensaje histórico-social, se expresa en la forma de un discurso político y prosaico. Lo caracteriza la retórica de lo directo y la simplificación de la expresividad poética” (9).

Obviamente Yurkievich valora la poética que él designa con el nombre de “mítico-metafórica” o, propiamente, “estética”. Esta se correspondería con la visión mítica, no histórica de la realidad, y se expresaría en ese lenguaje “opaco” propiciado por Horacio: “lenguaje oscuro, intrincado, exultante, caótico, ritual, rapsódico” (10). Su expresividad estaría fundada en la fuerza genésica del cosmos, en lo telúrico y oceánico del poema.

Yurkievich tiene razón en la pérdida del valor connotativo de muchos poemas mediatizados por un mensaje político-social. es evidente también que el “Mito” y la “Historia” son dos generadores poéticos del *Canto General*, pero éstos no pueden verse como compartimentos estancos, sin relación entre ellos. Entre el mito y la historia existe una interacción dialéctica que dinamiza el poema, a nivel de su totalidad, en un doble movimiento: una regresión a los tiempos inmemoriales y una proyección al futuro, desde una conciencia histórica. respecto de la oposición simplificada entre la mitología y la historia, el mismo Lévi-Strauss se pregunta desde la antropología: “¿Dónde termina la mitología y dónde comienza la historia?” (11).

De acuerdo con lo señalado, y para poner fin a estas consideraciones sobre la historia y la poesía a propósito del *Canto General*, es pertinente recordar lo

que Gastón Bachelard dice respecto de la “naturaleza injertada” del arte. “Para producir una obra poética, dice el filósofo francés, es necesaria la acción de una actividad ensoñadora y de una actividad ideativa” (13). Por lo tanto, sin simplificaciones excluyentes, cualquier lector del *Canto General* podrá constatar que, de acuerdo con el postulado bachelariano, los componentes míticos e históricos permiten en su interacción dialéctica trascender la realidad inmediata. Sólo así podrá comprenderse la imagen universal de América y su historia construida por Neruda.

## 2. El “Canto General de Chile”

El germen del *Canto General* de América es el “Canto General de Chile” que comienza a escribir el poeta por los años 1939-1940, cuando regresa de España a su país. la vuelta del poeta está marcada por el dolor de la Guerra Civil española, donde pierde a sus amigos García Lorca y Miguel Hernández, entre muchos otros. Su testimonio de furia y dolor por la conflagración fratricida es el poemario “España en el Corazón”, editado en el frente de Batalla de Barcelona, el año 1937.

El “Canto general de Chile” incluido posteriormente en el *Canto General* (Sección VII) representa, en primera instancia, un dolorido himno de regreso a la patria. la imagen genésica con la que se inicia el poemario sitúa la escritura del poeta en el espacio amado y redivivo por el reencuentro:

*Escribo para una tierra recién secada, recién  
fresca de flores, de polen, de argamasa,  
escribo para unos cráteres cuyas cúpulas de tiza  
repiten su redondo vacío junto a la nieve pura...  
 (“Eternidad”)*

Sin transición alguna, de la imagen mitificada de Chile, se pasa al registro cronológico de sucesos personalizados en los siguientes poemas. Todos ellos están fechados, como si se tratara de una crónica: “Himno de Regreso” (1939), “Quiero volver al Sur” (1941), “Melancolía cerca de Orizaba” (1942). la representación metafórica de la patria, pegada a “la inmensidad de América dormida” es la de una frágil guitarra (“Himno y Regreso”); el Sur de Chile es un “caballo echado a pique” (“Quiero volver al Sur”). Allí, en el Chile austral, esperan al poeta “los del Sur, los héroes solos, / el pan diseminado por la cólera amarga, / el largo luto, el hambre, la dureza y la muerte” (“Melancolía cerca de Orizaba”, 1942). Hombre y hambre constituyen una realidad muy concreta que está muy lejos de la idealizada imagen de la patria amada.

El siguiente poema del “Canto General de Chile” es un saludo ritual que el poeta ofrece a su llegada: “Para ti esta copa de espuma donde el rayo/ se pierde

como un albatros ciego” (“Océano”). Después de este poema Neruda despliega ante el lector la atropellada y múltiple visión del recuerdo, como si fueran retazos de la memoria de “Talabartería”, la “Alfarería”, los “Telares” (sección V), las “Inundaciones”, el “Terremoto” (VI). Se suman a estas visiones de la tierra las imágenes mineralizadas del desierto y del minero del norte de Chile. Allí germina “la semilla, de los hermanos duros” (“Atacama”, “Tocopilla”, Sección VII).

La recreación poética de Chile se despliega por la flora y la fauna del país. El poeta parece pretender un registro exhaustivo de lo autóctono: el “Peumo”, las “Quilas”, las “Plantas sin nombre” (“Drimis Wintereri”), hasta llegar a la poetización de las “Zonas Eriales” (sección X).

La imaginación del poeta remonta el vuelo para acompañar a los pájaros chilenos: los “Charcanes”, la “Loica”, el “Chucao” (sección XI). Luego desciende para perderse en la vegetación y hacer el registro de árboles y plantas silvestres: “el litre”, “el boldo”, “el chupón”, “el salvaje avellano”, “la altamisa y la chépica”, “la quila” y el “quelenquelén”, “el mágico canelo”, “la dulce aspa del ulmo”, “la agreste delgadilla”, “el celestial poleo”, “la patagua”, “la indescifrable doca”, “el paico” y “el roble (que) duerme solo” habitan “bajo la vegetal agua del Sur” (Botánica”, sección XII). Finaliza esta visionaria lujuria vegetal con un poema dedicado a la “Araucaria” que ocupa toda la sección siguiente (XIII).

En este marco de lo natural surge la evocación de los amigos: “Tomás Lago”, “Rubén Azócar”, “Juvencio Valle”, “Diego Muñoz”, cuyo conjunto constituye la galería de retratos que se perfilan en la memoria del poeta (sección XIV). la sección XV del poemario, que consta de un solo poema (“Jinetes en la lluvia”) merece un comentario especial que sólo es posible enunciar aquí. Si tenemos en cuenta que la lluvia es en la poesía de Neruda una imagen materializada del tiempo que se escurre, el jinete que la penetra, en la regresión del recuerdo, necesariamente se desrealiza, pierde su identidad porque es imposible reencontrarse en el pasado. Allí, en ese espacio poblado de fantasmas, el “yo” ve pasar las imágenes espectrales de los jinetes bajo la lluvia desrealizadora:

*Más allá, más allá, más allá, más allá,  
más allá, más allá, más allá, más alláaaaa,  
los jinetes derriban la lluvia, los jinetes  
pasan bajo los avellanos amargos, la lluvia  
tuerce en trémulos rayos su trigo sempiterno...*

Constatadas las trampas de la memoria, el poeta vuelve al mar para recrearse en los “Mares de Chile” (sección XVI) y terminar su Canto con la “Oda de Invierno al Río Mapocho” (sección XVII). La última estrofa de este poema final es reveladora para la poética histórica de Neruda, por los símbolos claves

contenidos en los cuatro versos que la componen: la gota, la flor de fuego y la semilla del hombre. En la ficción poética el sujeto lírico, luego de increpar al río que atraviesa Santiago de Chile por no ser capaz de levantarse como el Nereo de Virgilio o el Tajo de Fray Luis, se da cuenta que es imposible cambiar el curso de sus aguas. Esto es, invertir el curso del tiempo, regresar a los orígenes de su “patria desnuda”. lo que cabe es la transformación, sin obviar el cauce de las aguas, del tiempo en su devenir. Desde esta conciencia histórica surge el conjuro al río Mapocho:

*Oh, que no sea,  
oh, que no sea, y que una gota de tu espuma negra  
salte del légamo a la flor de fuego  
y precipite la semilla del hombre!*

Si en el poema anteriormente comentado, el sujeto descubre las trampas de la regresión a un pasado que es imposible alterar, en este poema se representa el movimiento contrario. Ahora la clave temporal se manifiesta como el imperativo de un futuro: la “gota” es el sonido del agua, rumor materializado del crecimiento de la “semilla del hombre” que germina, para constituirse en la “flor de fuego”. Emblema, este último, que preside el cambio del curso de la historia, fundado en la solidaridad de los hombres.

### 3. El “Canto General” de América

El “Canto General de Chile” fue publicado, en edición particular, en 1943. Ese mismo año Neruda, en viaje de regreso desde Estados Unidos, pasa por México y Perú. En este último país visita las ruinas prehispánicas de Macchu Picchu. Allí nace el *Canto General* de América. Sobre ese origen es pertinente transcribir lo que el mismo poeta dice en sus *Memorias* (1974):

*Me detuve en el Perú y subí hasta las ruinas de Macchu Picchu.  
Ascendimos a caballo. Por entonces no había carretera. Desde  
lo alto vi las antiguas construcciones de piedras rodeadas por las  
altísimas cumbres de los Andes verdes. Desde la ciudadela car-  
camida y roída por el paso de los siglos se despeñaban torrentes.  
Masas de neblina blanca se levantaban desde el río Wilcamayo.  
Me sentí infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de  
piedra; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente,  
al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos  
habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos,  
alisando peñascos.*



*Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto. Allí nació mi poema "Alturas del Macchu Picchu". (14)*

Macchu Picchu es el "ombligo de piedra", el "ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente". Partiendo del centro (ombligo) es como se verifica la cración del mundo, dice Mircea Eliade (15). Tal es la génesis de "Alturas de Macchu Picchu", incluido como segunda sección del *Canto General*. El poemario comienza con la imagen del "yo" que se remonta, en un movimiento ascendente, al vacío de su propia existencia: "Del aire al aire, como una red vacía, / iba yo entre las calles y la atmósfera..."

Luego de la estética contemplación de las ruinas milenarias, el "yo" emprende un viaje que en la ficción adquiere la forma de un doble movimiento. Por una parte, el sujeto desciende, como "gota" (recuérdese el poder germinador de ésta) a la raíz del hombre de América. Allí quiere escuchar sus voces secretas y oír su dictado, para transmitirlo desde su nueva vida arraigada en los orígenes. Por otra parte, el "yo" asciende desde el fondo de los tiempos, de la historia. El ascenso cesa en el canto IX para dar paso a la contemplación del canto X y terminar con el reencuentro del "yo" en la unidad humana, en el "nosotros". La revelación de la conciencia social e histórica, fundada en la solidaridad, representa el término de la experiencia del viaje iniciático. El poeta que pedía, en su visionaria identificación con los enterrados, el secreto silenciado por el tiempo quiere desenterrar lo oculto en el olvido de la muerte para proclamarlo, para hablar por boca de todos:

*Dadme el silencio, el agua, la esperanza.  
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.  
Apegadme los cuerpos como imanes.  
Acudid a mis venas y a mi boca.  
Hablad por mis palabras y mi sangre.*

El *Canto General* se inicia con el poemario "La lámpara en la Tierra". Título éste de indudables reminiscencias bíblicas (Lámpara = Verbo divino) (16). Esto no es extraño por el carácter ritual del discurso poético nerudiano que, en ocasiones, se aproxima a la letanía (Recuérdese a este respecto, p.e., *La Espada Encendida*, 1970). "La Lámpara en la Tierra" se refiere metafóricamente al tiempo, ciertamente mitificado, de la identidad originaria: "Antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos, ríos arteriales:/ fueron las cordilleras, en cuya onda raída/ el cóndor o la nieve parecían inmoóviles..." !"Amor América, 1400). El "después" que se opone al "antes" inicial, marca el tiempo en el que se produce el choque cultural de la invasión europea. Con ello se rompe el sentido origina-

rio y se inicia el extravío (“Los Conquistadores”, sección III).

La secuencialidad histórica continúa con la gesta de “Los Libertadores” (sección IV), la traición de los dictadores que venden América a otros amos (“La Arena Traicionada”, sección V). “América, no invoco tu nombre en vano” (sección VI) proclama una esperanza libertaria. Luego del “Canto General de Chile” (sección VII), la visión histórica de América se personaliza progresivamente en la imagen colectiva del pueblo (“La tierra se llama Juan”, sección VIII) o en símbolos libertarios como Abraham Lincoln, a quien le dedica el poema “Que despierte el leñador” (sección IX). Desde ese momento la historia se centra en el mismo poeta, quien relata su experiencia de perseguido en “El fugitivo” (sección X). Lo mismo sucede con la evocación, desde el exilio, de la patria ausente en el poema “Coral de Año Nuevo para la Patria en Tinieblas” (sección XIII).

Luego de recrearse en la imagen genésica del mar (“El gran océano”, sección XIV), el *Canto General* termina con el poemario titulado “Yo Soy” (sección XV). En este último poema, sin olvidar el registro cronístico, el “yo” explicita su propia historia, desde sus orígenes en “La Frontera” (1904), año del nacimiento del poeta, hasta la declaración de sus disposiciones testamentarias. Esto es, quizás, la primera manifestación del impulso memorialista o autobiográfico que el poeta desarrollará plenamente en obras posteriores, particularmente, después de 1958.

Concluye el *Canto General* con el testimonio del propio poeta, respecto del sentido de su obra, que se expresa a través del símbolo del árbol:

*Este libro termina aquí. Ha nacido  
de la ira como una brasa, como los territorios  
de bosques incendiados, y deseo  
que continúe como un árbol rojo  
propagando su clara quemadura.  
Pero no sólo cólera en sus ramas  
encontraste: no sólo sus raíces  
buscaron el dolor, sino la fuerza,  
y fuerza soy de piedra pensativa,  
alegría de manos congregadas...  
 (“Termino aquí”, 1949)*

#### **4.- Consideraciones finales**

La especial disposición histórica del *Canto General* de Neruda reactualiza, a mediados de nuestro siglo, un viejo problema: el de las relaciones historia-literatura, concretamente en este caso, entre la historia y la poesía comprometida con la realidad sociopolítica de su tiempo. Este problema ha sido obviado o

simplemente desconocido por quienes excluyen toda relación entre poesía e historia, aún tratándose de obras en las que la historia constituye la mayor parte de su materia poética.

Sin duda, muchas de las referencias históricas que el escritor recrea en su obra poética son inciertas o inexactas desde el punto de vista historiográfico. Obviamente, el escritor del *Canto General* no ha pretendido hacer historia, sino una interpretación sobre la historia en la ficción poética. La índole simbólica de los hechos históricos es lo que importa en esta poesía, ciertamente comprometida con la historia del hombre, en particular, con la del hombre de América. En definitiva, los hechos de la realidad histórica trascienden por la función simbólica del lenguaje poético, para constituirse en una imagen totalizadora sobre la que se cierne la reflexión del poeta.

## NOTAS

- (1) **Alain Sicard**, *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 234.
- (2) **Paul Cartledge**, "Tucídides, el Poeta". En **El Correo de la Unesco**, Año XLIII, marzo 1990, París, pág. 20.
- (3) **Carmine Ampolo**, "Heródoto, un narrador extraordinario". En **El Correo de la Unesco**, Año XLIII, marzo 1990, París, pág. 16.
- (4) *Ibíd.*, pág. 18.
- (5) **Fernando Aínsa**, "Las utopías han muerto. Viva la utopía!". En **El Correo de la Unesco**, Año XLIV, febrero 1991, París, pág. 13.
- (6) **Aristóteles**, *Poética*, Barcelona, Editorial Bosch, p. 115.
- (7) *Ibíd.*
- (8) **Horacio**, *Epístola a los Pisones (Ars Poetica)*, Barcelona, Bosch, pág. 280.
- (9) **Saúl Yurkiévich**, "Mito e Historia: dos generaciones del Canto General". En Emir Rodríguez Monegal (ed.): **Pablo Neruda**, Madrid, Taurus, 1980, págs. 198 a 218.
- (10) *Ibíd.*, págs. 201-202.
- (11) **Claude Lévi-Strauss**, *Mito y Significado*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 60.
- (12) **Gastón Bachelard**, *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1976, pág. 22.
- (13) *Ibíd.*, pág. 31.
- (14) **Pablo Neruda**, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, pág. 215.
- (15) **Cit. por J.A. Pérez-Rioja**, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Edit. Tecnos, 1980, pág. 324.
- (16) *Ibíd.*, pág. 264.