Sonia Mattalia

Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Valencia. Su interés central abarca la literatura y la cultura de vanguardias en Latinoamérica, dentro de la cual se dedica actualmente al estudio de la década de los veinte en la narrativa hispanoamericana. Autora, entre otros, de *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti* (1990), *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas* (1997) y *Máscaras suele vestir* (2003). Ha escrito artículos y dado conferencias sobre literatura de mujeres latinoamericanas, Mario Benedetti, César Vallejo, Jorge Luis Borges y Daniel Moyano.

EL HABITANTE Y SU ESPERANZA: DE LA ANGUSTIA Y EL DESEO

SONIA MATTALIA

I. TEXTOS EXILIADOS

Es sabido que en vísperas de la publicación del *Canto General* Neruda puso un interdicto sobre sus poemarios anteriores hasta las *Residencias* al considerarlos demasiado concentrados en las viscisitudes de la subjetividad. Recorto un fragmento de esas confesiones a Cardona Peña en las que censuraba su producción anterior:

> *Contemplándolos ahora, considero dañinos los poemas de Residencia en la tierra. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. (...) a una ola muy grande de pesimismo literario que llena una generación entera, corresponde un avance agresivo del capitalismo en su formación. Si examinamos la actividad poética de Darío vemos que ésta corresponde a una actividad del capitalismo. En su tiempo, las fuerzas destructoras no necesitaban mostrar aún el camino del aniquilamiento. Pero años después las fuerzas reaccionarias del continente ven un peligro en el despertar intelectual, y de aquí la tendencia nihilista y desesperada de mi anterior poesía y de todos los poetas de mi generación. Tengo la seguridad de que no de una manera sistemática, pero tampoco menos fuerte, la reacción ha querido inutilizar estas fuerzas del verbo*[1].

Releído en la actualidad este juicio de Neruda del medio siglo XX, podemos entender este desplante al culto del yo que el romanticismo consagró como figura central de la subjetividad moderna; y también, una denuncia de que la revuelta vanguardista no había liquidado esa figura yoica, sino que la había ensanchado hasta convertirla en uno de los ejes de la reflexión poética, fundamentalmente en esa vertiente que podemos identificar como «vanguardia expresiva»[2]. Aquella que Victoria Combalía definía como «Una opción expresiva» –no necesariamente expresionista– «que hunde sus raíces en el Romanticismo». «En ella se trata de dar primacía a la capacidad del artista para traducir en imágenes, sentimientos, estados de ánimo, pasiones». No sujeta a la función de representación objetiva, esta opción implica una ruptura formal, «cuya función es la de ser vehículo de un estado subjetivo: la emoción interior». Con la que se ratifica «la firme creencia en la capacidad regeneradora del arte frente a un mundo que se ha vuelto inhabitable» (...) «A todo ello no es ajena la particular situación ideológica creada tras la I Guerra Mundial: el descrédito de unos valores que no han hecho más que legitimar la gran masacre, por un lado, y la visión posibilista y utópica, por otro, de la reconstrucción de esas cenizas con nuevos andamiajes».

Por ello, a mediados del siglo, en la postguerra, en un momento de expansión y consolidación del campo socialista, Neruda expresa en esa entrevista la necesidad de trascender el proyecto subjetivista hacia una implicación entre creación literaria y activismo político. En ese nuevo contexto se explica esta autocrítica nerudiana, que fue cuestionada por muchos escritores, entre otros, Cortázar.

Si creemos en la preocupación de Neruda en aquel momento podemos, también, entender la permanencia de estos textos en el

1
Alfredo Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos,* México, de Andrea, 1955; que recoge *Pablo Neruda: Breve historia de sus libros,* Cuadernos Americanos, México, diciembre, 1950.

2
Victoria Combalía, «El descrédito de las vanguardias» en VV. AA., *El descrédito de las vanguardias artísticas,* Barcelona, Blume, 1980, pp. 119 y 120.

corpus nerudiano –a pesar de esta crítica a sus primeros libros, Neruda nunca renunció a ellos; siguieron circulando y reeditándose[3]– porque hay algo que estaba en esos libros que continuará en su producción posterior, a veces explícitamente y otras filtrada entre su poesía «social» o «política»: la persistencia de la angustia, que se presenta como una pasión auténtica, «verdaderamente humana».

El poeta señala con énfasis en su comentario: «Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir. Si examinamos la angustia –no la angustia pedante de los snobismos, sino la otra, la auténtica, la humana– vemos que es la eliminación que hace el capitalismo de las mentalidades que pueden serle hostiles en la lucha de clases. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir».[4]

Me concentraré en esta línea reflexiva, la del despliegue de la representación de la angustia y su centralidad en las creaciones modernas, releyendo un texto, considerado por el propio Neruda como menor y uno de los pocos narrativos: *«El habitante y su esperanza»*, escrito en 1925 y publicado en 1926 en paralelo a *«Tentativa del hombre infinito»*, poemario que señala ya un cierto viraje en los modos de hacer nerudianos.

Pero antes, haré un breve introito al tema de la angustia como pasión y su relación con el deseo.

II. PARA QUÉ EL POETA EN TIEMPOS DE MISERIA

Entre la postulación racionalista y la demanda de un discurso que se haga cargo de lo que no tiene razones emerge el sujeto moderno. La axiomática moderna de las pasiones se concentra en las relaciones intersubjetivas, poniendo a los afectos y sus efectos en el cuerpo bajo el cono reflexivo sobre la naturaleza del ser humano; es decir, en la relación entre placer y cuerpo, entre placer y uso de los otros cuerpos; entre placer y sexualidad, de la cual Foucault hizo una historia.

La experiencia literaria ha sido y es escena privilegiada de la representación de la subjetividad. Una puesta en acto no sólo de los conflictos individuales y/o epocales, sino de la representación de la lucha originaria en el ser humano entre Eros y Thanatos.

Antes de avanzar recuerdo la interrogación de Martí en su exilio neoyorquino, en «Amor de ciudad grande»: «¿Qué es lo que falta, que la ventura falta?»[5]. La falta que Martí indica anuda la infelicidad con la inexistencia de lo extraordinario o la imposibilidad de su búsqueda, y delinea al héroe de fines de siglo XIX como un sujeto paralizado, incapacitado para la aventura. Insisto en la penetrante pregunta de Martí sobre la falta, una falta en el origen del sujeto, más allá de la supuesta felicidad suntuaria en la sociedad moderna: «Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena de copas por vaciar, o huecas copas! (...) Tengo sed, –mas de un vino que en la tierra no se sabe beber!»[6]. Una voz de alerta en la conciencia de los Ícaros modernos que hendían cual rayos el cielo con sus edificios verticales y sus parques de diversión masiva, dónde está el hombre en una sociedad narcisista «de catadores ruines de vinillos humanos», desculpabilizada por la muerte de Dios. Mejor, dónde el sujeto –ya no el ciudadano, ni el individuo, estructurado en los Estados modernos al amparo del Derecho– sino el sujeto: ese ser que es humano porque puede disponer o reconocer lo inhumano, practicar la inhumanidad o condenarla. Su pregunta por la falta, origen de la desventura y la angustia, del asco y la abyección, de la fascinación y la repulsa, inaugura en las culturas hispánicas la crítica de la modernidad.

Frente a las filosofías que estructuraron la razón y su realización histórica como aspiración suprema, Sichére puntúa el nacimiento de una nueva subjetividad dividida al término del período de la Revolución francesa. Un sujeto dividido «entre este mundo del bien, al cual se dirige mediante la protesta y esas fuerzas que lo agitan y lo ponen a merced del Otro», del goce mortífero, la muerte o el caos en el que el individuo puede disolverse o afirmar su singularidad desde la rebeldía. Un sujeto que no cesará de representarse como campo de batalla entre el ideal beatífico de un sujeto reconciliado con su deseo y el reconocimiento de un mal radical interior. Una nueva subjetividad, que «ya no tiene gran relación con la individualidad ilustrada, que se definía por su capacidad de combatir las supersticiones en nombre de la razón y del saber, del derecho ilimitado a la crítica y en nombre de la proclamación de un



José Martí.



Portada de *El habitante y su esperanza.*

3
Vid. Emir Rodríguez Monegal, *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

4
Alfredo Cardona Peña, *op. cit.*

5
José Martí, *«Amor de ciudad grande»* (1882) en *Versos libres*, ed. de Ivan Schulman, Cátedra, Madrid, 1982, p. 127.

6
Vid. José Martí, *ed. cit.*

yo libre e instruido puesto bajo el símbolo de la felicidad»[7].

Esa subjetividad dividida aparece encarnada en el héroe romántico como una subjetividad rebelde «que desafía, como una fuerza de resistencia diferente de la figura del individuo moderno y del mundo de los valores burgueses que habrá de imponerse después de la Revolución Francesa».

Desde entonces la literatura y el arte se harán cargo del enigma del Mal uno de los grandes debates no acabados de la cultura. Muerto el Bien supremo y declarado difunto repetidas veces en el proceso de consolidación del pensamiento moderno, a fines del XIX culminan los procesos de desmiraculización del mundo y de secularización del pensamiento[8]. Los acompaña la angustia, originada por la inexplicable existencia de un mal radical del cual no se hizo cargo la razón moderna. Engendrada por la certeza de la frágil línea que separa el mundo humano del horror, la angustia indica al sujeto parlante la frontera de lo decible, de lo no simbolizable.

Las prácticas artísticas se hicieron cargo de la representación de esa angustia que pasa a ser, desde fines del XIX y a lo largo del XX, una temática central de la literatura y el arte contemporáneos. Representar el mal, sublimar, estetizar o domesticar la intuición de su radicalidad, sospechar su existencia en el corazón de cada sujeto, será el nuevo territorio donde las prácticas artísticas encuentran su límite y su riesgo. El dispositivo de la sexualidad y la microfísica de los poderes, descritos por Foucault[9] como disciplinamiento de los cuerpos y de las conciencias, son cuestionados por estos discursos excéntricos, expulsados, abyectos.

En *El malestar en la cultura* (1929), Freud desplegaba la polaridad subjetiva Eros versus Tánatos y la extendía a los procesos civilizatorios separándose del pensamiento ilustrado al desechar el problema de la felicidad humana[10]. Descontento, incomodidad, *«malestar»*[11]. No se trata de la búsqueda de un estado armónico de reconciliación entre civilización y naturaleza al modo ilustrado, sino la detección de que todo lo que viene del campo de la cultura implica, en el sujeto, una limitación al principio de placer.

La consecuencia es un malestar que incluye el problema del mal radical en el sujeto y en la cultura; pero es en el espacio de la cultura donde se fraguan vías compensatorias para conjurarlo. La creciente tensión del hombre moderno proviene de la pérdida de la ilusión religiosa, con lo cual gana espacios de autonomía y libertad, pero también pierde la tranquilizante certeza de una explicación totalizante brindada por la religión durante siglos. Frente a tal enajenación Freud perfila una ética atea, sustentada en la contingencia, en lo particular y lo minúsculo. Su teoría de la sublimación incluye diversas prácticas sociales como poderosos sustitutivos de la religión, que son armas eficaces de defensa ante las adversidades, en las que resplandece la potencia de los artefactos culturales que Freud describe como un campo de batalla por la vida[12].

Por ello, en el marco de los afectos, la angustia es el único que no engaña, justamente porque expresa en el sujeto su relación con la falta[13]. Horror al vacío imposible de colmar, certeza inconsciente de esa imposibilidad, la angustia retorna al sujeto en síntomas diversos que abren la pregunta sobre su deseo.

III. «EL HABITANTE Y SU ESPERANZA»: LA ANGUSTIA Y EL DESEO

«El habitante y su esperanza» despliega esta radicalidad del mal subjetivo, la potencia de las pasiones y el trabajo mortífero del duelo, y lo hace con la violencia que la vanguardia

7
Tanto la filosofía kantiana como la hegeliana, una vez resuelto el problema de la libertad del individuo como sometimiento del deseo a la ley de la razón normativa, habían desechado la problemática del mal. Frente a los subversivos Sade o Goya, las filosofías de la razón sólo respondieron con un punto muerto: *«La conclusión de Hegel es clara: el mal no existe, puesto que lo que nosotros llamamos el mal no es nunca más que un error de perspectiva, una realización insuficiente y unilateral de lo verdadero, un momento finito que se toma por lo infinito»*- afirma. Para denegación hegeliana del mal: «*Así como no existe lo falso, no existe el mal*, es objetada *primero por Sade y luego por la subjetividad romántica: en la médula de la relación social hay una barbarie radical que se actualiza, por ejemplo en la secuencia del período del Terror en Francia, y asimismo hay una negatividad fundamental del deseo que se manifiesta en la figura romántica del rebelde, no sujeto de la razón, sino sujeto del destino (...)* Tanto el héroe sadiano como el rebelde romántico enuncian una verdad que ha sido echada fuera, *ese punto de extremidad subjetiva (de mal radical), significado por la tragedia griega, que se ponía en escena vigorosamente con la dramaturgia de Cristo, y que ya no se tiene en cuenta ni se simboliza, ni en el pensamiento de la Ilustración ni en el momento revolucionario que luego le sucede»*. Bernard Sichére, «*Los avatares del Romanticismo*», *Historias del Mal* (1995), Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 177 y ss. a quien sigo.

8
Vid. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

9
Vid. Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (1975), Madrid, Siglo XXI, 1994.

10
Vid. al respecto, el agudo ensayo de Isabel Morant, *«La felicidad de Madame du Châtelet vida y estilo del siglo XVIII»*, en su edición de Madame du Châtelet, *Discurso sobre la felicidad*, Madrid, Cátedra, Feminismos, pp.11-92.

11
Carta a Eitingon, julio de 1929, *cit.* por Peter Gay, *«La civilización: la condición humana»*, en *Freud, una vida de nuestro tiempo* (1988), Paidós, Barcelona, 1990, pp. 605.

12
Freud describe a la cultura como una *«suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre frente a la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí* (...) *Ahora, creo, el sentido de la evolución cultural ya no nos resultará impenetrable; por fuerza debe presentarnos la lucha entre Eros y muerte, entre instinto de vida e instinto de destrucción, tal como se lleva a cabo en la especie humana. Esta lucha es, en suma, el contenido esencial de la misma, y por ello la evolución cultural puede ser definida brevemente como la lucha de la especie humana por la vida»*. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, *ed. cit.*, tomo III.

13
Vid. Jacques Lacan, *La angustia*, Seminario X, trad. de la Escuela argentina de Psicoanálisis y el pertinente recorrido de Diana Rabinovich, *«Comentario del Seminario X»*, *«La angustia»* en *La angustia y el deseo del Otro*, Manantial, Buenos Aires, 1993, pp. 9-118.

expresiva se enfrenta al conflicto de la subjetividad y su capacidad destructora.

En el breve «Prólogo» que precede a esta novela una voz autorial desacredita el hecho mismo de la existencia del relato, haciendo befa del hecho mismo de la narración: «He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna (...) Yo tengo siempre predilecciones por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones». (...) «Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales» (p. 143)[14]. Este prólogo, no obstante, no funciona como tal, ya que la voz que lo presenta está en continuidad de tono inmediata de la voz de un narrador en primera persona.

El relato comienza con un *«Ahora bien, mi casa es la última de Cantalao, y está frente al mar estrepitoso, encajonado contra los cerros»* (p. 144). La convivencia del «yo» que prologa y la sucesión del otro «yo» que narra, difuminan el lugar de enunciación transformando la voz narrativa en una explícita máscara del autor y viceversa. Como bien señala Achugar: «Escritura más paradigmática que sintagmática», «El habitante y su esperanza» no abandona el encadenamiento narrativo de la acción pero lo diluye hasta volverlo casi innecesario. Neruda abandona en este texto la mayoría de los conectivos manejados por la estrategia narrativa realista y arma una historia jugando el monólogo y a la instrospección a la vez que a la poesía. Texto cuasi surrealista, «El habitante y su esperanza» obliga al lector a una relación diferente con la narrativa. El subtítulo «novela», a su vez, implica una redifinición del género y, de hecho, supone una flexibilización de la categoría, al menos como se venía manejando en Hispanoamérica»[15]. Así la materia narrada se compone en un mosaico en el que se escamotean los conectores: Es el lector el que debe restablecer el encadenamiento de la historia y seguir los avatares de esa voz que presenta una historia de amor y odio.

La trama que el lector va hilando en breves capítulos es, como dice Achugar, casi innecesaria. Reseño la síntesis delineada por Verani: «En un lúgubre otoño a orillas del mar un "pobre hombre habitante perdido en la ola de la esperanza", que acalle su congoja, evoca sus amoríos con la mujer de su compadre, asesinada por éste, sus robos de ganado, su prisión, la persecusión del asesino y la progresiva soledad poblada de sueños de venganza»[16]. Sobre esta trama se despliega el juego de las pasiones, consignadas en breves capitulillos, que hila el monológico narrador.

Un narrador que conjura todos los matices de la angustia desde donde narra lo vivido y lo rememorado. En primer lugar, el juego de un yo que se presenta como un sujeto sin conflictos: «Estoy tranquilo porque no tengo temor a la muerte, ni pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo» (p. 144), desde una extrañeza ante el mundo y una alegría neutra: «Una especie de esperanza se pone en mi manera de vivir aquel día, una manera superior a la indolencia, exactamente superior a mi indolencia. No es raro que esas veces vaya a casa de Irene» (p. 144) y que pronto se devela como un hombre que está al límite de la ley, aparte de ser ladrón de caballos, también roba mujeres de otros; y paga con la cárcel sus culpas. Las escenas carcelarias, cercanas a las de Vallejo de las estampas de «Cuneiformes» en *Escalas melografiadas*.

Es notable la coincidencia entre ese «yo» múltiple y uno de Vallejo y este distante y neutro «yo» nerudiano: «Estoy enfermo y siento el runrún tirante de la fiebre dándome vueltas sobre la paja del camastro. El calabozo tiene una ventanuca, muy arriba, muy triste, con sus delgados fierros, con su parte de alto cielo» (p. 146), que consigna mínimos hechos que caen sobre este hombre desasido: «A media tarde se escurre por debajo de la puerta una gallina. Ha puesto después entre la paja del camastro un huevo que dura ahí, asustando su pequeña inmovilidad» (p. 146).

En segundo lugar, la trama amorosa se regodea en el juego sexual y pasional. Los encuentros con Irene, la mujer de su amigo, se delinean en encuentros donde florece el amor entre el placer y la insatisfacción: «En su cuarto estoy comiéndome una manzana cuando aparece frente a mí, el olor de los jazmines que aprieta con el pecho y las manos, se sumerge en nuestro abrazo. Miro, miro sus ojos debajo de mi boca, llenos de lágrimas pesadas (...) Por la ventana el anochecer cruza como un fraile, vestido de negro, que se parara frente a nosotros lúgubremente» (p. 147) y que culmina en una escena interior angustiosa: «Ay, del que no sabe qué camino tomar, del mar o de la selva, ay, del que regresa y encuentra dividido su terreno, en esa hora débil, en que na-



Pablo Neruda con Matilde Urrutia.

14
Pablo Neruda, *El habitante y su esperanza* (ed. Nascimento, Santiago, 1926). Cito por la edición de: Hugo Verani y Hugo Achugar, *Narrativa de vanguardias en Hispanoamérica*, Ediciones del Equilibrista, UNAM, México, 1996. Las páginas se consignan en el texto.

15
Hugo Achugar, «El Museo de la Vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana», en Hugo Verani y Hugo Achugar *Narrativa de vanguardias en Hispanoamérica, ed. cit.*, p. 22.

16
Hugo Verani, «La narrativa hispanoamericana de vanguardia», en *ed. cit.*, p. 48.



Gonzalo Rojas.

die puede retratarse porque las condenas del tiempo son iguales e infinitas, caídas sobre la vacilación o las angustias. Entonces nos acercamos conjurando el maleficio, cerrando los ojos como para oscurecernos, pero alcanzo a divisar por el ojo derecho sus trenzas amarillas, largas entre las almohadas» (p. 148).

Esta historia de amor melancólico es simétrica a las escenas de la cárcel, una cárcel de amor que concluye con el asesinato. Matar a la mujer es un robo contra el rival: el cuerpo femenino asesinado es una sustracción al rival; un juego de antagonismo entre hermanos que convierte el cuerpo de una mujer en objeto de la disputa, semejante al que Borges fabulará, muchos años después, en *La intrusa*.

Cuerpo de mujer que, también, queda aprisionado e inmóvil en la habitación, en una cárcel eterna: «La encontré muerta, sobre la cama, desnuda, fría, como una gran lisa de mar, arrojada allí entre la espuma nocturna (...) Las manos estaban ahuecadas como queriendo aprisionar humo, su cuerpo estaba extendido todavía con firmeza en este mundo y era de un metal pálido que quería temblar (...) el mal viento que silba sus movimientos de tumultos, la habitación donde está mi mujer muerta, la habitación es cuadrada, larga, los relámpagos entran a veces (...) Yo quiero oír su voz que llama de improviso, originándose en su vientre, en su sangre, su voz que nunca quedó parada fijamente en el lugar. Y ninguno de la tierra para salir a buscarla (...) todo es misterioso y la velo toda la triste noche de lluvia cayendo, solo al amanecer estoy otra vez transido encima del caballo que galopa en el camino» (p. 150-151).

En el yo narrador el trabajo del duelo se transforma en escapada: «Yo escogí la huida, y a través de pueblos lluviosos, incendiados, solitarios, caseríos madereros» (p. 152). La angustia desatada por el duelo lo tapan otras mujeres, y adviene una angustia congelada, que se elabora en planes de revancha nunca realizados, sueños de odio, que anestesian el dolor. Los capítulos finales presentan un especie de vía crucis de la subjetividad. Dolor sin dolor, odio y amor entrechocándose, que magistralmente Neruda concentra en una frase: «Ay de mí, ay del hombre que puede quedarse solo con sus fantasmas» (p. 160).

El sueño final, que concluye el relato, es el territorio de la restitución, el que conjura la angustia. Pero esta nueva apertura no termina con la angustia sino que abre una pregunta sobre el deseo que produce un saber, un reconocimiento: el de la soledad radical del sujeto. «Ahora estoy acodado frente a la ventana, y una gran tristeza empaña los vidrios. Qué es esto? Dónde estuve? He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar, como saliendo de una gran valva oceánica, y donde estoy inmóvil. Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta con colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua» (p. 162).

Fin de un relato, donde el habitar es estar a la intemperie y vivir es una dilatada lucha subjetiva por la esperanza.

IV. RELEER A NERUDA HOY

Una breve coda: volviendo al juicio de Neruda sobre sus primeros libros, quisiera señalar que un recorrido más extenso de la obra nerudiana sobre ese núcleo de la angustia y la pregunta sobre el deseo, abriría la actualidad de Neruda hoy.

Neruda fue un poeta de las multitudes –no de la masa, ni de las muchedumbres a las que aspiraba Darío–. Esas multitudes que hoy se configuran entre lo múltiple y lo único. La producción nerudiana defiende la particularidad de cada sujeto comprometido en la acción multitudinaria.

Hoy las nuevas multitudes se movilizan contra diversas violencias y alienaciones y proponen el resucitamiento del «común», del «hombre común». Multitudes que reclaman una colectividad cuajada en la esperanza y recusan la omnívora sumisión en el adentro del Imperio[17]. Releer a Neruda de nuevo implica descubrir que nuestras angustias presentes pueden ser utilizadas como una movilización del deseo y la necesidad de nuevas esperanzas.

O mejor, lo digo con la palabra poética misma, en breve homenaje a otro chileno; la de Gonzalo Rojas que dice: «Desabrimiento del responso: es que uno no sabe. Piensa uno que Neruda, más allá de su genio y su dominio, ha sido nuestro respiro como Gabriela o Huidobro, o el otro, el otro Pablo. Y no porque este aire suyo no se nos diera alguna vez en natural disidencia. Pero aprendimos a ver, a oler, a oír el mundo con su palabra; transidos de ella, arrebatada por ella. No cuenta el nicho de la resurrección»[18].

17
Vid. Michael Hardt y Antonio Negri, «La constitución política del presente», en *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.

18
Gonzalo Rojas, *«Llamado Neftalí»*, en *Metamorfosis de lo mismo*, Visor, Madrid, 2003, p. 28.