

«TANGO DEL VIUDO»: ENTRE LO VIVIDO Y LO POETIZADO

Raúl Serrano Sánchez

DESAFÍOS DE VANGUARDIA

«Tango del viudo» integra la III parte de la primera *Residencia en la tierra* (1933), esa que abarca la producción poética de Pablo Neruda que va de 1925 a 1931, y que sin duda recoge no solo los textos que afirman las propuestas de ruptura y renovación que ya se vislumbraron en *Tentativa del hombre infinito* (1926), que marca la entrada, vigorosa, del chileno en la primera vanguardia no solo latinoamericana, sino que sintoniza y realiza a plenitud las propuestas que en términos universales se estaban dando con respecto a todo el movimiento de recambio y refundaciones, de las que Neruda participa con un olfato y una intuición avasalladora. Además, es el poema-carta que recoge una de las experiencias definitivas en la vida de Neruda respecto a su relación con Josie Bliss, «la pantera Birmana», motivo y eje del texto que funda y fusiona, de manera alucinante, lo vivido y lo poetizado.

No necesariamente estando presente en el ojo del huracán innovador, sino encarando un exilio casi buscado o fortuito que con 23 años a costas lo lleva a ejercer de cónsul del gobierno chileno en Rangoon (octubre de 1927); ese paraíso oriental se presenta como revelación de todo lo antes no vivido por quien para entonces había publicado ya un libro que era anuncio y tentativa de desconcertantes e insolentes discursos en la poesía hispanoamericana, nos referimos al posmodernista *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Tentativa del hombre infinito*, que anclarian en el poeta exploraciones y hallazgos de los que tenía ciertas nociones y convicciones según lo declara (agosto de 1928) a su amigo, el escritor José Santos González Vera:

Mi nuevo libro se llamará *Residencia en la tierra* y serán cuarenta poemas en verso que deseo publicar en España. Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo.¹

La experiencia vital en ese Oriente, mítico más que lejano, prácticamente inédito a la hora de confrontar no solo la cosmovisión que un latinoamericano llevaba, poseía, en la vida cotidiana, en el tráfico y trato de los días con quienes habitan ese universo que inicialmente está por derrotarlo, porque no se siente con fuerzas ni ganas para soportar ese «infierno» como él lo llama. Su geografía y clima lo hostigan, lo desequilibran, así como el tener que asumir la soledad, ya no desde una postura intelectual o puramente filosófica, sino como algo que le permitirá descender a aquellos niveles de absurdo, deslumbramiento, paradojas y poesía que subyace en una cultura tan compleja y rica, que pone en crisis los valores, las ideas e incluso los sueños de quien a la vuelta del tiempo va encontrándole el encanto, o va resignándose al diálogo truculento que significa todo ese mundo cuya simbólica, religiosidad, contradicciones, injusticias acumuladas, lo empujan hacia un abismo del que Neruda solo logra salvarse, o lanzarse sin boleto de retorno a través de la escritura; o de continuar, de insistir en un proyecto que ya había empezado en Chile dos años antes de instalarse en ese cielo en llamas que le resulta Rangoon.²

En esta zona alucinante, zona de otra edad, la escritura del chileno experimenta lo indecible, ese sondear por «mares como poblándose de cenizas», o el perforar la roca de lo que desde el dolor tanto físico, material, como metafísico, lo lleva no solo a configurar el registro de un mundo que él ha capturado (retratado sin reparar en reflexiones filosóficas o inventarios de antropólogo), tampoco lo hace desde el ángulo del testimonio directo, sino desde la metamorfosis que la palabra poética le posibilita, desde esa «equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme», según sus propia definición.

1. Citado por Hernán Loyola en el estudio introductorio a *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1994, 3a. ed., p. 24.
2. En el poema de 1964, «Rangoon 1927», el hablante, que asume el lenguaje de lo testimonial, recuerda así esa etapa, texto también en el que la sombra de la Maligna, la no nombrada, volverá a estar presente: «En Rangoon era tarde para mí./ Todo lo habían hecho:/ una ciudad/ de sangre,/ sueño y oro. / El río que bajaba/ de la selva salvaje/ a la ciudad caliente,/ a las calles leprosas/ en donde un hotel blanco para blancos/ y una pagoda de oro para gente dorada/ era cuanto/ pasaba/ y no pasaba./ Rangoon, gradas heridas/ por los escupitajos/ del betel,/ las doncellas birmanas/ apretando al desnudo/ la seda/ como si el fuego acompañase/ con lenguas de amarantho/ la danza, la suprema/ danza:/ el baile de los pies hacia el Mercado,/ el ballet de las piernas por las calles». *Memorial de Isla Negra*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, p. 73.

Residencia en la tierra no es un texto que se ocupe por exaltar o poner en la picota toda la parafernalia del progreso, la maquinización de las sociedades modernas o las modernizadas a fuerza de las urgencias de las ambiciones que el capitalismo voraz iba dando; sus revelaciones, o sus informes, hablan de un sujeto que está atravesando las aguas incandescentes de esa soledad, de esos dolores que en la poesía de la vanguardia latinoamericana no llegaba a tener el examen o el ciframiento que Neruda le da en la primera *Residencia*, esa que es ritual y liturgia de quien va componiendo un evangelio que es suma de fragmentos, astillas de una escritura que desde entonces, o a partir de esos «hallazgos horribles» abrirá una variedad de vetas, posibilidades para la poesía que otros escribirán posteriormente: abanico, collage, suma de edades, períodos y tradiciones.

Las dos *Residencias*, sin duda, son la punta de un volcán enterrado en las aguas, en todos los mares, los vasos y advocaciones de muertes sin fin, o las piedras de sol que regenerarán la poesía latinoamericana que trazaría esa cartografía que desde los modernistas le ha dado un corte que la torna inconfundible. Yurkievich es certero al apuntar:

Neruda acomete una revolución instrumental porque promueve una revolución mental. Su arte impugna la imagen tradicional del mundo, contraviene sobre todo la altivez teocéntrica y la vanidad antropocéntrica del humanismo idealista; e impugna el mundo de la imagen: la mimesis realista, la visión perspectivista, la representación progresiva y cohesiva, la figuración simétrico-extensiva, la representación progresiva y cohesiva, la figuración simétrico-extensiva, la composición concertante, la expresión estilizada, el arte de la totalidad armónica.³

Y es el mismo Neruda quien desplegará el contexto en el que su texto se convierte en esponja que resume y subsume todo lo que fue la escritura, e incluso el estilo de *Residencia I*, así como el ver trastrocada su vida en medio de un mundo tardío que lo obligaba a resistir con la palabra no como evasión, sino como confrontación, como autoflagelamiento:

Pero mi estilo se hizo más acendrado y me di alas en la repetición de una melancolía frenética. Insistí por verdad y por retórica (porque esas harinas hacen el pan de la poesía) en un estilo amargo que porfió sistemáticamente en mi propia destrucción. El estilo no es solo el hombre. Es también lo que lo rodea, y si la atmósfera no entra dentro del poema, el poema está muerto: muerto porque nunca ha podido respirar.⁴

3. Saúl Yurkievich, «Residencia en la tierra: paradigma de la primera vanguardia», en *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 220.
4. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1976, 5a. ed., p. 133.

UN TANGO Y LA HISTORIA DE UN ADIÓS INCONCLUSO

En medio del maremagno que es la primera *Residencia*, un poema, que a la vez es escritura antipoética por todo lo que tiene de prosaico, de discurso nada delicado y de pulsión cinematográfica como «Tango del viudo», destaca, a su vez, como un pedazo de sol, un puñado de arena tirado sobre un espejo ustorio, o una tinta goyesca que se ha salvado de alguna debacle; o es el único testimonio de una guerra en la que no participa una multitud de combatientes, sino un par de cuerpos que encarnan todo lo que las teorías del erotismo, e incluso del psicoanálisis podrían proponer como posible hermenéutica. Incluso destaca por la diferencia tonal, con relación al conjunto de textos, lo que le imprime a esa suerte de soliloquio que es *Residencia I* un vuelco, un quiebre por el que y a partir de él, es posible que el poema se convierta en una isla, una balsa que navega con su velamen en ruinas a lo largo de esas aguas cenagosas que son las otras vertientes de la *Residencia*, y en el que la amargura no solo de la herida, sino por haber herido, es un mal sin remedio.

El tango reúne y proyecta en su título lo que de dramático, irreverente, violento, revanchista, tiene un tango bonaerense. Recordemos como lo definió uno de sus máximos exponentes, Enrique Santos Discépolo: «Es un pensamiento triste que se baila». Además, la elección del título, como la propia estructura del texto, dividido en cinco momentos, de absoluta unidad rítmica y de sentido, donde el aliento narrativo (el poema por sí solo es un cuento, o *nouvelle* en germen) captura el fulgor de la furia y el dolor más íntimos, busca hacer de lo vivido o de la experiencia inmediata, una música capaz de atrapar y catapultar hacia la eternidad aquello que es herida de la que el hablante lírico pretende que no sea cicatriz, laceración que busca cicatrizar sin evitar que la escritura poética la convierta en un puñal que no deja de perseguirlo, acorralarlo; de repetir su música malvada, siniestra, mientras del presente trata de hacer un pasado, y de la huida, la fuga de la amante desquiciada (la Maligna), un *mea culpa* que lo lleva a habitar la nostalgia como opción para recuperar lo que en la erótica de la memoria los cuerpos son adversarios complementarios, amorosos enemigos que la lujuria y la pasión, con sus barrotes y alas, han convertido en presidiarios, contrarios que el imán del deseo llama e invoca para ponerlos, otra vez, ante una lid en la que todo es infierno por apagar, paraíso por convertir en cenizas. Ese nivel de eroticidad se contrapone al que, en términos más bien sexuales, opera en las letras tangueras. Al abordar este hecho, Sábato anota:

El cuerpo del Otro es un simple objeto, y el solo contacto con su materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no solo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento.

Este es uno de los mecanismos que puede explicar la tristeza del tango, tan frecuentemente unida a la desesperanza, al rencor, a la amenaza y al sarcasmo.⁵

Tango designa, por su atmósfera, por su sonoridad, lo que el término tiene de puerto, pero a la vez de partitura de la música prohibida, condenada, desplazada por la cultura hegemónica en su momento, de la ciudad; es la letra no solo del drama de los emigrados (Neruda a su manera lo era en Rangoon), de las ciudades que empezaban a sumar arrabales y catedrales donde las bajas pasiones, como las altas, no solo se abrazaban, se convierten en complementarias y adversas. Pero a la vez es la música de las cartas que los hombres solos, de las urbes que los convierten en fantasmas, escriben pensando en una destinataria posible o inventándola, reconstruyéndola desde los despojos, o ruinas de la memoria, del amor que solo se reconoce en el encono y lo imposible.

Las estrategias discursivas de Neruda le permiten poner muy vanguardistamente, y sin falsas poses, sobre la mesa de las innovaciones de entonces, todo lo que la cultura popular tiene de encanto, encantatorio y decidor: es la música de quienes (ese hombre, ese transeúnte como Neruda y su hablante lírico) son drama desde y en la calle, o desde las brasas de una vida que les ha arrebatado lo que solo con cólera, rabia, como parte de una bronca, de una vendetta sin nombre, se puede cifrar desde la letra de esas canciones que el bandoneón supo poner el hálito vital como para acentuar ese efecto, esa viada de puntapié y humillación, pero a la vez de celebración de lo que puede entenderse como una mala pasada de Dios o de la suerte. Recurso del que se nutrirá la narrativa ecuatoriana y latinoamericana de los 70 y 80, con la variante de que, a más del tiempo, empieza a tener predominio y legitimidad la poética del bolero.

¿OTRO «GALOPE MUERTO»?

Neruda con su tango deconstruido, hace acopio de todo lo que desde la memoria le traía, como murmullo, como «un galope muerto»; esa escritura de lo dicho desde una masculinidad a veces herida o de pronto partida por esos

5. Ernesto Sábato, *Tango: discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 15.

hachazos que en el fragor de la furia, de la locura, no encontraban explicación cabal.

Los cinco momentos de su anti-poema-tango, están ensamblados con una precisión impecable e implacable, dado que desde el inicio: «Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia»,⁶ hasta el verso con que se cierra el concierto: «substancias extrañamente inseparables y perdidas», lo que ha transcurrido, o de lo que se nos da cuenta es de la segunda versión de un drama, metamorfoseado por la poesía, de lo que dice «la carta» a la que alude el hablante, considerando que en ella está y no, o en parte, lo que en «Tango...» consta reconstruyéndose entre dos aguas: las de la desolación, y la culpa; la de la ruptura y el arrepentimiento por esa ruptura:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarle,
y que amenazadores me parecen los nombres de los meses,
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene.

El recurso entre afirmación y sospecha de lo que se está contando, tan común en Neruda, le permite al locutor lírico poner en ese vaivén lo que tiene de cierto y mágico la no bautizada sino nominada como «Maligna», de animal tierno, erotizado, lujurioso; lo que tiene de salvaje, de fuerza arrebatadora —cuerpo en llamas—, pasión que hace de la locura, o sea de la reedición y redefinición del mal, la dimensión otra de un erotismo que ella funda, como sucede con Ña Pancha, La Tigra de José de la Cuadra, que es la teórica, la hacedora de la normativa a la que el usufructuario de sus territorios y dones debe someterse. En el caso de la Maligna, su territorio es el del espanto, el pavor, lo obsesivo y obcecado. Imposición de lo temible, como resultado del miedo a perder al amado, que lo considera el eje (no como en las letras de los tangos: puro objeto sexual), el centro de todas sus desestabilizaciones, de toda la prolongación de sus rituales, esos en los que el cuerpo no solo es el elixir, también el veneno, el blanco de todos aquellos desgarramientos posibles que por igual lo explican o lo ocultan.

Escritura del adiós, de los adioses, que se dan como resultado o consecuencia de esos argumentos que en los momentos de lucidez, o sea de razón ciudadana o mortal, hacen que las fronteras entre el bien y el mal, entre el caos y el engañoso sosiego, se impongan como justificativos para continuar por esos caminos de los que solo se cosechan arrepentimientos que se gangrenan, que dejan de ser cicatriz para convertirse en tumores. Porque si bien se recobra esa «normalidad», lo que sucede, como al «viudo» del poema, es que ter-

6. Las citas de «Tango del viudo» corresponden a *Residencia en la tierra*, edición de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1994, 3a. ed., pp. 174-177.

mine por ser deficitaria, o una condena que se torna pesado fardo, dura pesadilla de seguir empujando:

He llegado otra vez a los dormitorios solitarios,
a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez
tiro al suelo los pantalones y las camisas,
no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en las paredes.

Como sucede en los tangos, en el poema el viudo encarna a quien se sabe victimado no por el amor que no ha recibido, sino por quien es su asesino, o sea el amante al que ese amor-pasión amenaza con amputarlo de todo lo que hasta entonces consideraba como una vida con sus planes por realizar. Por tanto, lo de «viudo» resulta irónico, dado que ese nuevo estado del personaje poemático solo es resultado de sus decisiones y opciones, con algunas dosis de dubitación, así como la suma de sus negaciones:

así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora,
y respiro en el aire la ceniza y lo destruido,
el largo, solitario espacio que me rodea para siempre.

Sí, ese «largo, solitario espacio» lo rodeará no solo al hablante por «siempre», sino, lo intuye muy bien, al mismo autor, o sea al dueño de la máscara por algo más que «para siempre». Esa Maligna, antes solo aludida, esbozada, quizá cumplió uno de sus cometidos no planeados ni imaginados nunca, resultado, tal vez continuidad de sus obsesiones demenciales o de ese amor terrorista, alucinante y salvaje que la habitaba, al conseguir ser parte substancial del espacio que cerca, que muerde y limita al protagonista, a quien lo «afli-gen» muchos pensamientos, cruce de lamentaciones que solo pretenden configurar una suerte de posible réquiem por quien, a pesar de que se extravía entre otras geografías, selvas, guerras y compromisos políticos, no puede (pasión de pasiones), no podrá con el aroma, las fiebres y neurosis del cuerpo de esa Maligna que es punto de inflexión de tantos desastres y resurrecciones.

Quizás el componer una carta-tango (Neruda se ampara en el verso libre y en un relampagueante nivel narrativo), más que pretender ser el testimonio de una tragedia rabiosamente realizada, es la excomunión, el auto de fe de quien no pudo ser parte de esa «llama doble» que era la Maligna y su mundo, personaje de esta carta que es la continuación de la que ella de pronto nunca encontró, ni quiere encontrar, porque de seguro no cree en los adioses, quizá porque está convencida, al revés, que «no es tan corto el amor», ni es «tan largo el olvido». O porque muy en el fondo ella ha impuesto, ha insertado en la sangre, en la levadura del alma, en el magma de la conciencia de su amado, una marca tan indeleble que todo lo que él toque o denuncie en poesía, en

otros cuerpos o la vida, le traerá el aire de su nombre secreto, diabólico, enigmático, candente como un misil lanzado por uno de esos jinetes del Apocalipsis. Sí, la Maligna supone, y no se equivoca, que más allá de toda fuga, su reo de pasiones y descalabros amorios, no dejará de recordararla, e incluso de escribirle una y otra carta, con esos versos cargados de una eroticidad (un indirecto homenaje al nerudianamente admirado Quevedo) que son ritual y laceración:

Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,
 como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,
 cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,
 y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,

LOS MATERIALES FÁCTICOS

Entre los textos de *Residencia*, «Tango del viudo» también destaca por ser uno de los pocos poemas, si no el único (en esa primera etapa de las *Residencias*), que no está presentado como confesión para todo quien tenga oído y quiera escucharla, pero sí a un destinatario concreto, aunque se presente como la máscara de otra máscara, de la que solo Neruda llegó a saber las «impenetrables sustancias divinas» que constituían su nombre en la vida real.

Además, con solo este texto, dentro del juego de sentidos, de alguna manera se cumple aquello que anota Bachelard: «Ciertas poesías se enlazan con la transformación, otras con la transfiguración. Pero el ser humano siempre debe sufrir una metamorfosis con el poema verdadero. La función principal de la poesía, es la de transformarnos. Es la obra humana que nos transforma con mayor rapidez: basta un poema».7 En este caso podríamos que decir que basta esta otra versión de un «tango» para que sucedan una y múltiples transformaciones en quien penetre estos versos.

¿Quién era esa Maligna, esa pantera birmana? ¿Protegía Neruda a alguien a quien al darle el denominativo de Maligna podía significar tender hilos y puentes hacia una mujer con la que el joven poeta hizo de su exilio voluntario una fiesta que en su esplendor y deliro estuvo a punto de avasallarlo? La amante enigmática, perversa, vuelve a aparecer cerrando *Residencia II* (1935), ya no con la ambigua y rencorosa —dolorosa— designación de Maligna, sino de Josie Bliss, de quien el hablante se interroga:

7. Gaston Bachelard, *Lauréamont*, México, Fondo de Cultura Económica, [1935] 1985, p. 94.

Qué vestido, qué primavera cruza,
 qué mano sin cesar busca senos, cabeza?

Muchos años después, en sus memorias, el poeta daría cuenta de lo que significó el descubrimiento de Rangoon, su cultura, los prejuicios de castas, al igual que todo lo que los colonizadores ingleses hacían y deshacían con respecto a los nativos, así como de esta misteriosa, envolvente y alucinante mujer, cuya aura hechizante se presta para convertirla en personaje de novela o de una película de Vicente Aranda:

Aquellos europeos prejuiciosos no eran muy interesantes que digamos y, a fin de cuentas, yo no había venido a Oriente a convivir con colonizadores transeúntes sino con el antiguo espíritu de aquel mundo, con aquella grande y desventurada familia humana. Me adentré tanto en el alma y la vida de esa gente, que me enamoré de una nativa. Se vestía como una inglesa y su nombre de calle era Josie Bliss. Pero en la intimidad de su casa, que pronto compartí, se despojaba de tales prendas y de tal nombre para usar su deslumbrante sarong y su recóndito nombre birmano.⁸

Esa relación salva a Neruda de algunas caídas, e incluso converge, llega en el momento en que la escritura de *Residencia en la tierra* estaba en su total éxtasis. Josie Bliss es el fuego, el refugio de una pasión que genera complicidades pero a la vez dudas, sospechas, de las que el poeta busca respuestas que no sean o tengan que ver en la ruptura, sobre todo porque, a partir del fantasma de los celos, los sentidos de apropiación no profundizan la relación, más bien abren campos de bloqueo, generadores de los diversos elementos que constituyen «Tango del viudo». El testimonio de Neruda respecto a la amante, a la hora de la arqueología de los recuerdos, no hace sino señalar, marcar, los cinco instantes que integran ese tango cuya música de fondo está signada por el bandoneón que es una convocatoria a thanatos, como complemento de esa subyugación erótica que resulta desbordante.

Sentía ternura hacia sus pies desnudos, hacia las blancas flores que brillaban sobre su cabellera oscura. Pero su temperamento la conducía hasta un paroxismo salvaje. Tenía celos y aversión a las cartas que me llegaban de lejos; escondía mis telegramas sin abrirlos, miraba con rencor el aire que yo respiraba.⁹

Las obsesiones sonámbulas de la amante son las que siembran en Neruda la duda de que la enfermedad, el monstruo, de los celos no cederá a la razón.

8. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, op. cit., p. 120.

9. *Ibid.*

Quizás solo sea una excusa en el chileno para justificar su distanciamiento, cuyos niveles alucinatorios no solo que podían secuestrarlo por mucho tiempo, sino que atentaban contra su proyecto artístico del que siempre tuvo plena conciencia. Esa imagen del cuchillo («Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde/ el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras») y la sombra de la muerte, en la realidad, es retratada así:

A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquito. Era ella, vestida de blanco, blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena. Era ella paseando horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme. Cuando te mueras se acabarán mis temores, me decía. Al día siguiente celebraba misteriosos ritos en resguardo de mi fidelidad.¹⁰

Neruda estaba convencido que esa pantera «acabaría» por matarlo. Un mensaje enviado por su cancillería, avisándole que debía trasladarse a Ceilán, le permitió planear la huida y el escape de la Maligna. Huida a espaldas, por tanto, acto desleal o desesperado por librarse de quien no es que no amaba, sino que no terminaba por ser la compañera convencional, el soporte para sus planes futuros, pero sí esa suerte de maldición, de vuelta a una realidad con la que el poeta ya tenía algunos pactos y alianzas, pero también rupturas:

Dejaba a Josie Bliss, especie de pantera birmana, con el más grande dolor. Apenas comenzó el barco a sacudirme en las olas del golfo de Bengala, me puse a escribir el poema «Tango del viudo», trágico trozo de mi poesía destinado a la mujer que perdí y me perdió porque en su sangre crepitaba sin descanso el volcán de la cólera.¹¹

A más de los desquiciantes celos, el poeta nos habla de que en el torrente sanguíneo de Josie Bliss hervía «el volcán de la cólera», de la que en «Tango del viudo» se da cuenta con este verso: «y el perro de furia que asilas en el corazón».

Celos, locura y furias desenfrenadas dan origen a la fuga de Neruda de los brazos y delirios de la obsesiva y delirante Josie Bliss. El poema recrea y fija, lo que sucede hasta el momento de embarcarse en el buque que lo llevará a la tierra de la liberación que es Ceilán. Incluso, el hecho de que apenas instalado en la nave, y sin lograr sosiego, decida componer el poema, dándole cabida desde la ficción poemática, a aquello que le es útil no solo para reinventar a la amante, sino para retratarla en esa agua de mar que es el poema, que tiene el mismo movimiento o capacidad de desplazarse en su lectura que la rese-

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 121.

ñada por el autor, esto es, estar en viaje hacia un puerto en el que está convencido Josie Bliss solo será ese «nombre de sustancias divinas». Pero sucede que no es así, aunque el hablante lírico profetizara:

y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente
 llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
 sustancias extrañamente inseparables y perdidas

Josie Bliss —el referente inspirador de la Maligna— no da su brazo a torcer, por lo que arma maletas y lo sorprende a Neruda en Ceilán instalándose frente a su casa, desde donde puede vigilarlo e impedir que otros y otras se le acerquen a cualquier hora. Presionado por las autoridades locales, el chileno tuvo que pedirle a la pantera que se marchara.

Sin duda que la Bliss encarnaba esas «sustancias extrañamente inseparables y perdidas» que volvían a amenazar a Neruda ya no desde la memoria o el poema, sino desde la realidad total y neurotizante. Reencuentro que dio paso a lo que sería su último diálogo, quizá el que lo marcará toda su vida e inspirará el texto con el que se cierra *Residencia II*, así como muchos años después —1964— los poemas que se incluyen en *Memorial de Isla Negra* («Amores: Josie Bliss I»; «Amores: Josie Bliss II»),¹² donde la marca de ese látigo del adiós no solo que deja de estar presente; la culpa, la calidad de herida no suturada, nunca terminó de atormentarlo, de revelarle esa verdad declarada en su hora: ser un viudo que no dejó ni ha dejado de repetir su tango en medio del mar de ceniza de la noche, de una ciudad, de un puerto en donde la Maligna lo sigue esperando con su cuchillo para concluir lo que el poema ya ha anunciado.

Por fin un día decidió partir. Me rogó que la acompañara hasta el barco. Cuando este estaba por salir y yo debía abandonarlo, se desprendió de sus acompañantes y, besándome en un arrebato de dolor y amor, me llenó la cara de lágrimas.

12. En el primero de estos textos, «Amores: Josie Bliss (I)», el hablante se pregunta: «Qué fue de la furiosa?/ Fue la guerra/ quemando/ la ciudad dorada/ la que la sumergió sin que jamás/ ni la amenaza escrita,/ ni la blasfemia eléctrica salieran/ otra vez a buscarme, a perseguirme/ como hace tantos días, allá lejos./ Como hace tantas horas/ que una por una hicieron/ el tiempo y el olvido/ hasta por fin tal vez llamarse muerte./ muerte, mala palabra, tierra negra/ en la que Josie Bliss/ descansará iracunda».

El texto se cierra con estos versos: «Ahora tal vez/ reposa y no reposa/ en el gran cementerio de Rangoon./ O tal vez a la orilla/ del Irrawadhy quemaron su cuerpo/ toda una tarde, mientras/ el río murmuraba/ lo que llorando yo le hubiera dicho».

En «Amores: Josie Bliss (II)», hay la siguiente declaración de reconocimiento: «Yo me fué de la deshabitada/ (...) Josie Bliss que alcanzó revolviendo/ mi amor y su martirio./ Lanzas de ayer, espadas del pasado!/ —Soy culpable, le dije/ a la luciérnaga». *Ibid.*, pp. 117-119.

mas. Como un rito me besaba los brazos, el traje y, de pronto, bajó hasta mis zapatos, sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza de mis zapatos blancos. No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. *La razón* me lo impedía, *pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado*. Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria.¹³

El hombre, en su racionalidad ciudadana, reconoce lo que ese adiós tuvo más de muerte a crédito para él, que para la mujer que se quedaba en esos lugares ignotos con las astillas de un nombre al que, antes que liberar con su pasión, sin duda lo condenó. Lo hizo porque, como él tan contrita y arrepentidamente lo reconoce, «La razón me lo impedía».

Quizá era el momento en el que hombre y poeta se divorcian, o tal vez, el ciudadano cuyos planes de consagración lo llevaban a establecer los riesgos del placer, en este caso el amor, significaban en una hora en que «la razón» se imponía a la irrazón de quien, años después solo se sabría reo de unos recuerdos, de «un dolor turbulento» que sin duda era una forma de expiación por tratar de designar a la culpa de una forma que de pronto no hiciera tan notorio el divorcio entre el ciudadano en el que los hechos de un momento, que nutrieron una expresión poética que no volvería a repetirse en su siempre desconcertante escritura, cedía a la razón que todo lo ordena e institucionaliza para negarle a esa poesía, a esa pantera birmana, lo que de ángel perturbador tendría siempre.

RETORNO A LAS TIERRAS DE LA MEMORIA

Cuando regresó, treinta años después a Rangoon, ya toda una figura, un nombre incluido hasta en *El pequeño Larousse ilustrado*, y permanente candidato al Nobel, Neruda se encontró con una ciudad distinta, desfigurada.

Nadie le dio noticias, indicios, ni datos de su «perseguidora» y «heroína» de «Tango del viudo», el fantasma de rostro enharinado que nunca dejó de seguirle los pasos, de entrometerse en sus otros amores, en sus batallas mesiánicas, y en esa otra batalla o guerra fundamental: la escritura, de la que Josie Bliss es arte y parte, continuidad y fin nunca alcanzado; cuerpo y fantasma de un adiós jamás concluido, y de una pasión que el poeta no pudo dar por clausurada.

13. *Ibid.*, p. 133. El subrayado es nuestro.

Sí, «Tango del viudo» es uno de los poemas más intensos y reveladores del período residenciario, donde los elementos, las pistas, referentes de la realidad se fusionan, tejen, dentro de las propuestas de lo que esa poesía de vanguardia, la primera en Latinoamérica se proponía como fundamento de unos lenguajes (quebrar las lógicas discursivas, acabar con la eufonía modernista de la rima, tronchar la ética y las nociones de una sociedad que se veía camino a la dicha supuesta), y Neruda como parte de un proyecto del que *Residencia en la tierra*, en sus dos primeros y grandes momentos, es punto de encuentro y desencuentros. Como lo fue para él la ausencia de la Maligna que al igual que su referente con «nombre de calle», Josie Bliss, lo convirtió, lo convirtieron, en un viudo que desde el espejo de la poesía, como de los espejismos de la realidad, no dejará de repetirles, incluso en medio de lo que se expresa como otro «polvo enamorado»:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarle,
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses,
y la palabra invierno que sonido de tambor lúgubre tiene. ●

Quito, marzo, 2003-agosto/2004