

# JUAN VILLEGAS

Universidad de Chile. Departamento de Español / University of California. Irvine

## Héroes y antihéroes en el *Canto General*

Dentro de la inmensa variedad de la obra de Neruda la crítica ha concedido mayor importancia poética a la poesía personal y ha considerado como circunstancial aquella más cargada de contenidos políticos. El estudio del *Canto General* revela una actitud semejante. Se le asigna una resonancia social, biográfica o anecdótica y lo literario adquiere una relevancia secundaria. Se exceptúa la sección «Alturas de Macchu Picchu». No es posible negar que en sentido fundamental es una violenta diatriba a un contexto histórico determinado. Hernán Loyola resume bien esta perspectiva. Luego de referirse a los acontecimientos chilenos y mundiales que acompañaron la creación, afirma: «Todo ello, precipitado bajo el 'signo de la guerra fría' en el plano mundial, aceleró el proceso de composición del libro *Canto General*, que en sus dos terceras partes, más o menos, fue escrito, precisamente, a lo largo de 1948 y comienzos de 1949, en plena represión, en escondites clandestinos, en versos tan nerviosos como esos días.

«Esto significa que gran parte de *Canto General* fue compuesto bajo un estado de ánimo similar al de *España en el corazón*. La cólera, la indignación, la urgencia de desnudar y denunciar frente al mundo la realidad del momento chileno son factores que explican no sólo el carácter inmediato y agresivo de varias zonas del libro, sino también cambios muy importantes en su estructura, en su forma, en su tono, en el estilo de muchos capítulos<sup>1</sup>.

Sin desconocer esta dimensión de la obra, consideramos que la grandeza poética de la misma supera la transitoriedad de la anécdota y que la eficacia, política o social, se debe en no pequeña medida a los proce-

dimientos de creación poética, uno de los cuales nos interesa comentar e interpretar en este ensayo. Pensamos que lo que la crítica ha denominado la *imaginación mitificadora* proporciona la clave para comprender el sistema de imágenes, ya que a través de ella Neruda origina una transformación de la realidad y de la historia de América, dándoles un contorno y una profundidad míticas.

Los intérpretes han notado parcialmente, o se han limitado a sugerir, el significado de esta imaginación mitificadora en Neruda. Yurkievich observó el fenómeno sin aplicarlo con estrictez al *Canto General*. Uno de sus comentarios, precisamente, vino a confirmar una investigación preliminar que preparaba sobre el tema, del cual este ensayo constituye una de sus posibilidades.

«En Neruda se da como en Breton un comportamiento mitológico; ambos persiguen la naturalización del lenguaje artístico, la abolición de los módulos preestablecidos, como si quisiesen hacer tabla rasa de lo estatuído e institucionalizado, de lo adquirido por el aprendizaje, del legado y las imposiciones sociales, como si quisiesen anular la historia para regresar a una modalidad primordial de la materia, a la *materia prima*. Y para consumir la regeneración se necesita un hundimiento, una previa destrucción, una caída al caos primordial, a lo informal, que posibilite la recuperación de la integridad del comienzo. Según Mircea Eliade, estos artistas contemporáneos reeditan los mitos cosmogónicos, mitos relativos al origen del universo, al nacimiento por excelencia, al modelo ejemplar de toda creación<sup>2</sup>.

El examen de Yurkievich es demasiado general y cubre casi toda la obra de Neruda. En cuanto al *Canto General* recoge e inter-

<sup>1</sup>Hernán Loyola, *Los Modos de Autorreferencia en la Obra de Neruda*. Ediciones de la Revista Aurora, Santiago de Chile, 1964, p. 44.

<sup>2</sup>Saul Yurkievich, *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*. Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 154.

preta sólo aquello relacionado con una de las vertientes de la naturaleza americana. Desconoce o se despreocupa, además, del contenido político implícito.

### *Mito, mensaje y contenido social*

Las interpretaciones de las obras literarias desde la ladera del mito tienden a revelar la realidad en cuanto sumergida o enraizada en el mundo mítico o a comentar las imágenes desde la perspectiva de la teoría que emana de las ideas de Jung acerca del *inconsciente colectivo*. Las imágenes o situaciones pierden su contexto histórico-social, su valor de época y circunstancia al ser remitidas a sus entronques con mitemas o estructuras míticas existentes ya en *illo tempore*<sup>3</sup>. Este modo de enfrentarse al mito en la literatura o en los comportamientos del hombre moderno despersonaliza o abstrae el objeto, lo descarna y le quita sustancia. Pese a lo valioso del proceso de retorno en el tiempo y del descubrimiento de sus recónditas raíces, nos parece que tan importante como la búsqueda de los orígenes es el pensar y revelar los contenidos históricos y el significado social, o humano actual, de los mitemas o estructuras míticas<sup>4</sup>. Un mitema, por ejemplo, se plasma en un determinado momento de la historia, por ello su comprensión requiere de dos niveles complementarios. En cuanto situación recurrente y originada en la concepción sagrada del mundo, *ab initio*, y la problemática personal o social que le incorpora el autor en el contexto de la obra. Un mitema como el de *la caída* conserva su estructura esencial y sus connotaciones desde la cosmogonía inicial

<sup>3</sup>Hemos discutido y explicado el problema de la terminología literaria y crítica correspondiente al método mítico en nuestro libro *La Estructura Mítica de la Aventura del Héroe*, de próxima aparición (Editorial Planeta, Madrid). Preferimos el término mitema para nombrar la unidad básica de una estructura mítica. Discutimos también allí las ventajas y problemas de la aplicación de lo mítico a la interpretación de las obras literarias.

<sup>4</sup>La bibliografía acerca del significado de la recurrencia de mitos y estructuras míticas en la vida del hombre moderno y, por consiguiente, en las obras literarias del siglo, es muy abundante. Se destaca entre otros Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation, Myths, Dreams, and Mysteries, Mito y Realidad, Lo Sagrado y lo Profano, El Mito del Eterno Retorno*. Por supuesto, es preciso recordar los libros de Jung, en especial, *El Hombre y sus Símbolos* y *Símbolos de Transformación*.

hasta nuestro tiempo. Lo diferenciador es la carga ideológica inserta, ya sea en una novela social o existencial: del siglo XIX o del siglo XX. Esta comparación es uno de los aspectos más reveladores de la aplicación del método mítico. Nos evidencia lo permanente y lo accidental. La crítica mítica tiende a concederle importancia a lo que persiste o recurre, prescindiendo de lo histórico, que es lo portador del nuevo mensaje. Algo semejante ocurre con los *tópicos*. Se estudia a autores como Berceo, Garcilaso o Cervantes y se advierte la recurrencia del *locus amoenus*, con lo cual se prueba la herencia o la transmisión cultural. Se le concede importancia menor, sin embargo, a la mostración de lo diferenciador como indicio de concepciones del mundo radicalmente diferentes. En Berceo, el *locus amoenus* se carga de contenido religioso y «simboliza» aspectos de la Virgen, caros para la visión de mundo de la época. La concepción neoplatónica, en cambio, emerge fácilmente al considerar el tópico en las *églogas* de Garcilaso. El *Quijote*, bajo el signo y la influencia del Barroco y de la Contrarreforma hacen patente que lo idílico, la *edad dorada* implícita en el tópico, es destruido por la presencia e influencia de la lujuria. El factor diferenciador muestra, a nuestro juicio, lo más significativo ideológicamente. Semejante debe ser el proceso en el caso de las obras estructuradas míticamente. Es preciso buscar lo distinto, lo particular, aquello que el autor incorporó a la estructura y que determina, por supuesto, el sentido y el mensaje del texto.

El mensaje del *Canto General* desde la perspectiva aquí propuesta, en vez de intemporalizar, descarnar de sustancia social la poesía, extravierte, exterioriza lo esencial, revela un modo de creación poética y confirma o corrige la interpretación que la lectura sugiere.

La imaginación mitificadora de Neruda alcanza su valor social más significativo en la caracterización y comportamiento de los seres humanos que conforman el mundo poético. Neruda poetiza el mundo y la realidad chilena y americana, las transforma, como decíamos desde la luminosidad del mito. Hipótesis que, por supuesto, no implica la evasión de Neruda. A la inversa, este sumergirse en el mundo del mito, en los orígenes, en las entrañas de las cosmologías americanas, le sirve como fuente para emerger del fondo de

la tierra con una flor arraigada en las profundidades, pero con color local y fragancia histórica concretas. Lo positivo, poéticamente, es que aquello que se inició al parecer como una simple diatriba política alcanzó con el procedimiento calidad grandiosa y resonancia humana más allá de las fronteras y del conocimiento inmediato de las circunstancias en que el texto se compuso. No comprender este fenómeno conduce a seguir insistiendo en negaciones poéticas por el predominio de lo político. Tenía razón Emir Rodríguez Monegal al afirmar que «el peor enfoque del *Canto General* es considerarlo como un libro escrito por encargo, un libro prefabricado para cumplir con un compromiso político muy importante para el poeta», o, «nacido bajo el signo político, fomentado por un partido político, el libro es una pieza de propaganda. Pero no es únicamente esto»<sup>5</sup>.

Neruda se enfrenta al pasado histórico de Chile y América lleva a cabo una metamorfosis, entre otros aspectos, del héroe tradicional, destruye algunos, crea otros.

A ciertos personajes históricos les da categoría de héroes; otros pasan a la galería de los antihéroes. Toma personajes del proletariado y les proporciona una aureola heroica, concediéndoles rasgos del héroe clásico o mítico, o los hace protagonistas de mitemas. Seres históricos —en el sentido de Unamuno— se incorporan a un mundo demoníaco o reino del mal. Los humildes de otros tiempos y de los actuales ascienden a héroes, lo que involucra una nueva caracterización del mundo. El obrero se hace héroe: el burgués, el tirano, el político, pasan a la serie de antihéroes. Unos y otros portan rasgos y valores que la imaginación mitificadora ha asignado a salvadores o personajes demoníacos.

Nuestra hipótesis implica que el sistema no funciona sólo para los personajes. Se encuentra en la raíz de todo el *Canto General*. Este ensayo constituye una primera aproximación. Un trabajo exhaustivo obligaría a examinar una mayor cantidad de ejemplos y matices. Intentamos probar en Neruda el aserto de Mircea Eliade: «Ciertos 'comportamientos míticos' perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de 'supervivencias' de una mentalidad arcaica, sino de que ciertos

aspectos y funciones del pensamiento son constitutivos del ser humano»<sup>6</sup>.

## La mitificación de América

El primer poema del *Canto* anuncia el tono del hablante y proporciona la clave de la perspectiva desde la cual se presentará a América, su naturaleza, la historia y los hombres. Rasgo esencial para comprender la hipótesis de este trabajo, por cuanto la transformación mitificada de los personajes constituye parte de la mitificación general de la tierra americana.

*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 inmóviles:  
fue la humedad y la espesura, el trueno  
sin nombre todavía, las pampas planetarias*<sup>7</sup>.

Neruda describe, en cierto modo, el *illo tempore* americano. Poco después de la creación y antes de la llegada del hombre hispánico («antes de la peluca y la casaca»). Lo mentado aparece como estático en el tiempo, en un tiempo que no transcurre o cuyo decurso es tan lento que es como si no existiera: «el cóndor o la nieve parecían inmóviles». Percepción que se aproxima al *tiempo mítico* descrito por Mircea Eliade: «Como el espacio el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo»<sup>8</sup>.

Su cercanía a la cosmología inicial, además, es evidente, porque las cosas aún no han recibido nombre: «el trueno / sin nombre todavía». El espacio es ilimitado: «las pampas planetarias».

Esta visión o existencia mítica y cosmogónica desapareció en el tiempo, llegó la época de la desacralización y se olvidó la historia inicial:

*Nadie pudo  
recordar después: el viento  
las olvidó, el idioma del agua  
fue enterrado, las claves se perdieron  
o se inundaron de silencio o sangre.* (I, p. 9)

Al poeta corresponde la función de traer el recuerdo, de mostrar la permanencia de los

<sup>6</sup>Mircea Eliade, *Mito y Realidad*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1963, p. 200.

<sup>7</sup>Citamos por la edición de Losada, Biblioteca Contemporánea, Buenos Aires, 1968 (3ª ed.), I, p. 9.

<sup>8</sup>Mircea Eliade, *Lo Sagrado y lo Profano*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1967, p. 70.

<sup>5</sup>E. Rodríguez Monegal, *El Viajero Inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1966, p. 235.

mitos, ritos y concepciones sagradas. Para ello, es necesario primero adentrarse en las entrañas de la tierra. Luego, retornar al mundo y asumir la función del cantor de esa América mítica, cósmica:

*Yo estoy aquí para contar la historia  
Desde la paz del búfalo  
hasta las azotadas arenas  
de la tierra final, en las espumas  
acumuladas de la luz antártica,  
y por las madrigueras despeñadas  
de la sombría paz venezolana,  
te busqué, padre mío,  
joven guerrero de tiniebla y cobre,  
o tú, planta nupcial, cabellera indomable  
madre caimán, metálica paloma. (1, p. 9)*

»Y así como hay un centro energético de la naturaleza, existe coincidentemente un centro profundo de la experiencia imaginativa de donde surge el mito como oráculo, como revelación. A ese centro desciende Neruda por inmersión en las honduras de la conciencia, hasta encarnar en palabras esas fuerzas vitales, genésicas, que son lingüísticamente fuerzas metafóricas y mitológicas. Sus visiones recrearán el repertorio de mitologemas que constituyen el basamento no sólo de la mentalidad primitiva o popular, sino también de toda imaginación humana« (Yurkievich, *Fundadores*, p. 157)<sup>9</sup>.

El hablante ha tocado el fondo de la tierra americana, su imaginación lo ha transportado hasta sus raíces, se ha contagiado y ha de cantarla desde ella misma:

*Tierra mía sin nombre, sin América,  
estambre equinoccial, lanza de púrpura,  
tu aroma me trepó por las raíces  
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada  
palabra aún no nacida de mi boca (1, p. 10).*

## *El concepto de héroe y antihéroe*

La idea del héroe ha de ser, a nuestro juicio, necesariamente dinámica y adecuarse a la concepción del hombre y del mundo dominante en un determinado momento histórico. Defender, por ejemplo, que sólo el personaje de tipo homérico merece tal calificativo significa postular una visión de la humanidad estancada, es creer que los modos de vida no cambian y que nuestra existencia debería ser un continuo retorno a las formas de vida del

pasado. Limitar la concepción de héroe a tipos humanos de otros tiempos es como exigir que en la actualidad se escriban epopeyas o que los dramas correspondan todavía a las normas descritas por Aristóteles. Tenemos que preguntarnos cómo es el héroe de esta época y cuál es su misión. La definición dada por la Real Academia Española —en una de sus acepciones— hace evidente la impropiedad que conviene cambiar: «el varón ilustre y famoso por sus hazañas y virtudes» o «el que lleva a cabo una acción heroica»<sup>10</sup>. Predomina aquí una concepción clasista y arcaizante, ya que se reitera el rasgo de elevación social. Si nos preguntamos acerca de la posibilidad de existencia de un personaje como el descrito, en el siglo XX, nos encontraríamos con serias dificultades, por cuanto nuestra sociedad tiende a eliminar al superpersonaje y la democratización conduce al tipo humano que, en vez de elevarse por sobre el nivel medio de la sociedad, se encuentra mil veces dominado, mil veces aniquilado por su contorno y las estructuras y sistemas vigentes. Es una definición, además, clasista, porque tiende a marginar de esa connotación a representantes de otros grupos sociales. La crítica literaria, en general, sin hacerse eco textualmente de la postulación de la Academia sigue en líneas generales un concepto semejante<sup>11</sup>. Por ello, en múltiples ocasiones los protagonistas de la literatura contemporánea son calificados como *antihéroes*, ya que representarían los rasgos opuestos del héroe clásico. Para nosotros, el antihéroe es el que porta los valores antagónicos del héroe. Desde este punto de vista, entonces, la pregunta pertinente en el caso del *Canto General* es qué clase de personaje asume la categoría y función de héroes y cuáles son los antihéroes. La resolución de este tema, sin embargo, no es suficiente todavía para la hipótesis postulada. Nos revelaría sólo las

<sup>10</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid, 1956, p. 704.

<sup>11</sup> Sobre el concepto de héroe, véase: Joseph Campbell, *El Héroe de las Mil Caras*. Fondo de Cultura Económica, México, 1949; Lord Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, New York, 1956; Theodore L. Gross, *The Heroic Ideal in American Literature*, The Free Press, New York, 1971 (especialmente interesante para el tema es la «introducción»); William Gilman, «The Hero and the Heroic in American Literature: An Essay in Definition», *Patterns of Commitment*, editado por Marston La France, Toronto, 1966, pp. 3-17. Desarrollamos más extensamente el tema en el libro ya citado *La Estructura Mítica de la Aventura del Héroe*.

<sup>9</sup> Yurkievich usa «mitologema» para lo que nosotros denominamos «mitema». Véase nota 3.

connotaciones morales, políticas o históricas de los personajes, pero dejaría sin resolver el mecanismo creador de imágenes y de mundo.

### *El héroe mítico*

Este ensayo requiere previamente referirse brevemente a cierta categoría de héroes y antihéroes. Se trata de aquellos que han revelado los antropólogos y psicólogos modernos y que, en el fondo, constituyen el origen estructural de las plasmaciones concretas de los héroes no sacralizados. Una síntesis de varias opiniones es la de Cirlot: »El culto del héroe ha sido necesario no sólo por la existencia de las guerras, sino a causa de las virtudes que el heroísmo comporta y que, siendo advertida seguramente desde los tiempos prehistóricos, hubo necesidad de exaltar y recordar. La magia, el aparato, el esplendor del mismo vestuario guerrero de los antiguos así lo proclaman, como la coronación de los vencedores equiparados a los reyes. La relación entre la 'pequeña guerra santa', es decir, la lucha contra los enemigos interiores y espirituales, determinó automáticamente la misma relación entre el héroe de una y otra guerra. Todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas. De ahí que el sol se asimilara en muchos mitos al héroe por excelencia<sup>12</sup>. Se desplaza el heroísmo puramente externo, social e histórico, a un plano psicológico, en que el »héroe« aparece como salvador en la zona oscura de nuestra personalidad. El héroe, en consecuencia, es un producto natural de la misma condición del hombre. Lo característico es su dimensión sobrehumana —en el plano del mito— como bien destaca Jung: »the universal hero myth, for example, always refers to a powerful or god-man who vanquishes evil in the form of dragons, serpents, monsters, demons, and so on, and who liberates his people from destruction and death<sup>13</sup>. El héroe mítico es un ser superior, cuya misión es salvar a los hombres de la destrucción y la muerte, que son los agentes del mal en el mundo mítico. De las citas se infiere, una vez más, el condicionamiento

histórico del héroe en su plasmación concreta en las diversas épocas, ya que las fuerzas del mal son diferentes en circunstancias distintas. No podrán ser semejantes, por ejemplo, en el hombre del medioevo, el postridentino o dentro de la concepción originada en la escuela de Freud. »En el destino del héroe coinciden lo histórico y lo simbólico. El héroe tiene como fin primordial vencerse a sí mismo; por eso en las leyendas germánicas los héroes suelen tener ojos de serpiente. En el mito de Cécrope es mitad hombre, mitad serpiente. La cristianización del héroe lo convierte en caballero, bajo la advocación de los santos guerreros, como San Jorge y San Miguel Arcángel« (Cirlot, *Diccionario de Símbolos Tradicionales*, p. 234).

Tanto el héroe como el antihéroe son figuras representativas del sistema de valores de un instante histórico y se condicionan al sentido y mensaje del texto literario en que aparecen. En Neruda, por lo tanto, éstos habrán de adquirir connotaciones esencialmente políticas.

La idea del héroe implica, como hemos dicho, su antítesis: el antihéroe. Este debe ser considerado en varias posibilidades teóricas. Por una parte, es el personaje antagonista con el cual se enfrenta el héroe para poder llevar a cabo su hazaña. Esta es la perspectiva en que aparece en la descripción que Campbell hace de la aventura del héroe mitológico, ya sea en los guardianes malignos del umbral o en los habitantes del reino de la oscuridad o los protectores de los laberintos: »El héroe mitológico abandona su choza o castillo y es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que le cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda (auxiliares)«. (*El Héroe de Mil Caras*, p. 223).

La composición del *Canto General* no se sustenta en la estructura mítica de la aventura del héroe, aunque hay una serie de episo-

<sup>12</sup>Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos Tradicionales*. Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958.

<sup>13</sup>C. G. Jung, *Man and His Symbols*. A Laurel Edition. New York, 1964, p. 68.

dios que coinciden con mitemas significativos de dicha estructura. El hablante lírico, como protagonista, tiene algunas experiencias que lo aproximan. Es el caso, por ejemplo, de *Alturas de Macchu Picchu*. Pese a que ha sido interpretado como el recorrido personal del propio Neruda, pueden advertirse situaciones equivalentes a los mitemas de la aventura: el abandono de la tierra, las experiencias negativas, el sentimiento de soledad y de inmersión en el laberinto de las calles, el ascenso a la montaña —en la que se produce la revelación—, el retorno a las tierras bajas con el mensaje recibido o descubierto, dispuesto a comunicárselo a los demás hombres. El ascenso a la montaña tiene connotaciones mítico-religiosas indiscutibles. En otros momentos del *Canto* aparecen mitemas como los de la persecución, el encierro, el recorrido de la noche, los personajes protectores, los personajes malignos, etc. A pesar de lo dicho, creemos, que el carácter mismo del largo poema —canto a América— y que el hablante es el *cantor* y no el protagonista, aunque a veces asume las funciones de tal, impiden afirmar que está estructurado en el esquema propuesto por Campbell. Lo significativo es que muchos de los sucesos contados por Neruda se enraízan en mitemas típicos de la aventura, alguno de los cuales se explican parcialmente por la biografía del propio Neruda; otros, por la imaginación mitificadora. De este modo, varios de los personajes antiheroicos del *Canto General* se explican sobre la base de la tradición de personajes antagónicos del héroe mítico.

La otra fuente de personajes, a nuestro juicio mucho más interesante, se encuentra en la concepción del origen del mundo como una combinación o yuxtaposición de espacios en que habitan seres malignos —reino del mal y las tinieblas— y otros bondadosos. Estos últimos serían los héroes originarios; los otros, los antihéroes cósmicos. La caracterización de los personajes de uno y otro sector, por supuesto, se realiza desde la ladera del mito. Transforma los seres de manera de hacer evidente su pertenencia a uno u otro sector.

### *El mundo demoníaco y el antihéroe*

Parte significativa de todas las cosmogonías es la descripción o creencia en un estadio del

universo anterior al orden, en el que predominan el caos y las fuerzas desatadas; luego, viene el acto de la creación y la divinidad establece un orden relativo, aunque no desaparecen las fuerzas del mal. La importancia de los dos miembros de la dicotomía varía, por supuesto, de acuerdo con las diversas creencias religiosas. Neruda, al describir el *illo tempore* americano destaca la presencia de esos ocultos agentes del mal y los nombra o describe mediante símbolos que recurrirán en el *Canto*, conservando su significado primigenio, pero incorporando la actualidad política, social o histórica. Los símbolos míticos se corporizan en personajes históricos, por ejemplo, y constituyen la remanencia del mal original, prehistórico.

Altamente sugeridor, desde este punto de vista, es uno de los primeros poemas, en que se nos describe los tiempos de los orígenes. Junto a la naturaleza concebida como madre-tierra, fecunda, pródiga y acogedora del hombre americano —que ha comentado Yurkievich— surge el reino del mal, el que se caracteriza por el predominio de animales de la zona de los anfibios o saurios, los que en potencia —dentro de la tradición mítica— implican el terror, la muerte.

*Era la noche de los caimanes,  
la noche pura y pululante  
de hocicos saliendo del légamo,  
y de las ciénagas soñolientas  
un ruido opaco de armaduras  
volvía al origen terrestre. (1, 13)*

Se describe el momento inicial de la historia americana, lo que se manifiesta en el estadio de la transición de la naturaleza. El »légamo« y la »ciénaga« representan el instante intermedio entre los dos elementos fundamentales —el agua y la tierra. El barro y la ciénaga suelen simbolizar »lo biológico, lo naciente« (Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, p. 106). El mismo autor afirma que significan »la unión del principio meramente receptivo de la tierra con el poder de transición y transformador de las aguas« (p. 105). El remitir a »la noche« es indicio del caos inicial, estado del mundo anterior a la luz. La noche posee rasgos mixtos. Es »pura« que sugiere el estado inicial, no contaminado. A la vez, »pululante«, calificación que conlleva la fuerza, la energía, propia del estado intermedio que se enuncia en los versos siguientes. El carácter de transición se manifiesta, además en el adjetivo »soñolientas«, es el lento

proceso del despertar, estado intermedio entre el dormir y la vigilia. Para nosotros, sin embargo lo más importante es destacar la clase de habitantes del mundo descrito: caimanes, jaguares, pumas, tejones, anacondas:

*El jaguar tocaba las hojas  
con su ausencia fosforescente  
el puma corre en el ramaje  
como el fuego devorador  
mientras arden en él los ojos  
alcohólicos de la selva.  
Los tejones rascan los pies  
del río, husmean el nido  
cuya delicia palpitante  
atacarán con dientes rojos. (1, 13)*

Los animales citados tienen evidentes connotaciones simbólicas. El jaguar tiene que ser considerado en dos posibilidades, por lo menos. En cuanto se nos canta una cosmogonía americana, sus relaciones con las relaciones indígenas de esta parte del mundo. Se ha probado cuán extendido fue el culto del jaguar. »Archaeological evidence tells overwhelmingly in support of a widespread religion based on a feline deity —probably jaguar or mountain cat— from the Cultist period (c. 850 c.c.) onwards. The feline motif dominated in the Chavin culture and is common on early Paracas textiles«<sup>14</sup>. Este motivo tenía, al parecer, fuertes connotaciones religiosas: »And some of the representations of the jaguar motif make so strong an impact even now that it is not difficult not to suppose that they had a profound religious significance« (*South American Mythology*, p. 126). Semjantes son las interpretaciones del *puma*: »In the early and classical periods of Tiahuanaco art the head of the puma (South American lion) was a frequent motif« (*South American Mythology*, p. 126). Tan importante como su presencia es el significado posible: »There have been found at Tiahuanaco zoomorphic stone figures, called locally *Chacha-puma* or *Lio-man*, representing a man with a feline head, often with an expression of exaggerated ferocity« (*South American Mythology*, p. 126). La otra posibilidad interpretativa es prescindir de las connotaciones religiosas típicamente americanas y considerar los animales citados en cuanto a la creencia común —y sus significados en el bestiario mítico, por lo tanto universal. Tanto el jaguar, como el caimán o el tejón entran en la zona de los

animales peligrosos, agresivos. Rasgo que en los versos citados se hacen evidentes en las menciones del jaguar, »como el fuego devorador«, y el tejón, »atacarán con dientes rojos«.

El animal, elevado a la categoría divina se ve más claramente en los versos que siguen:

*Y en el fondo del agua magna,  
como el círculo de la tierra,  
está la gigante anaconda  
cubierta de burros rituales,  
devoradora y religiosa. (1, 13)*

Así concluye el poema »Algunas bestias«. Son numerosos los libros y ensayos dedicados al examen de las serpientes como animales de extenso y variado simbolismo, el que va desde el símbolo del mitema muerte-renacimiento, hasta un carácter fálico o mortal<sup>15</sup>. También es típico de la simbología americana. En el poema, la anaconda adquiere un hálito religioso, de diosa cruel, vengativa. El espacio en que se le ubica confirma esta interpretación. Yace en el fondo de la tierra, en el centro: »fondo del agua magna«. Su posición, además, es la perfección divina en sí: »como el círculo de la tierra«, característico de las representaciones en variadas mitologías. Generalmente aparece en un círculo en el cual la cola se une a la trompa, en un movimiento simbólico del eterno renacer.

Por ello no es de extrañar que en el posterior desarrollo del *Canto*, al llegar a los tiempos modernos, el hablante al referirse a »La Anaconda Copper Mining Co.« ésta aparezca como diosa del mal, de lo demoníaco y destructor. La Anaconda emerge como diosa sacrificadora del chileno, en términos mágicos, sobrenaturales, míticos. La Anaconda, con nombre de serpiente originaria, asume la función de los antiguos dioses paganos que sacrificaban al natural. Es aún más impresionante, más esencialmente demoníaca, porque la revela como penetradora de las entrañas de la tierra, símbolo muy querido de Neruda. El simbolismo fálico, por lo demás, es inherente a la tradición de la serpiente. Típico del submundo son expresiones »serpiente«, »fauce insaciable«, »monstruo

<sup>14</sup>Harold Osborne, *South American Mythology*. Hamlyn House, Feltham, Middlesex, 1968, p. 126.

<sup>15</sup>La bibliografía sobre el simbolismo de la serpiente es muy abundante. Uno de los más interesantes es el libro de Joseph L. Henderson y Maud Oakes, *The Wisdom of the Serpent*, Collier Books, New York, 1971. La edición original es de 1963.

verde«, que se asocian con el estado originario comentado anteriormente:

*Nombre enrollado en serpiente  
fauce insaciable, monstruo verde,  
en las alturas agrupadas,  
en la montura enrarecida  
de mi país, bajo la luna  
de la dureza, excavadora,  
abre los cráteres lunarios  
del mineral, las galerías  
del cobre virgen enfundado  
en sus arenas de granito.*

*Yo he visto arder en la noche eterna  
de Chuquicamata, en la altura,  
el fuego de los sacrificios,  
la crepitación desbordante  
del cíclope que devoraba  
la mano, el peso, la cintura  
de los chilenos, enrollándolos  
bajo sus vértebras de cobre,  
vacándoles la sangre tibia,  
trituyendo los esqueletos  
y escupiéndolos en los montes  
de los destierros desolados. (1, 179-180)*

La anaconda, con sus características externas y simbólicas, se actualiza en la compañía cuprífera y la impregna de sus connotaciones malignas y demoníacas: horadora de la tierra, diosa del sacrificio humano, chupadora de sangre, cíclope, dimensión grandiosa. Frente a ella, lo correspondiente al bien: madre tierra, los chilenos. A este propósito recuérdese la interpretación de Yurkievich que hace más significativa la nuestra: »La tierra será siempre para Neruda la engendradora, la que da origen y alimento, la generadora, la regeneradora de la vida, su carnadura. La tierra patria, sobre todo aparecerá representada como madre y como morada, como mujer posesiva y poseída, que establece un vínculo carnal con los hombres que la habitan. América es 'útero verde', 'sabana seminal, bodega espesa', potencia genital, germinal, germinadora. A lo largo del *Canto General* se manifiesta insistentemente la sacralización de la tierra como deidad femenina« (Yurkievich, *Fundadores*, p. 145). La imagen de la diosa del mal se amplía porque se proyecta al mitema del fuego, no en cuanto purificador, sino como fuente de sacrificio, en el cual la ofrenda mágica es el chileno que trabaja en las minas: »vacándoles la sangre tibia, / triturando los esqueletos«.

Las imágenes cósmicas del reino del mal recurren en el *Canto General* y a medida que se avanza en la historia éstas traspas-

san dictadores, opresores del pueblo, con lo cual los mitemas y las imágenes arquetípicas adquieren toda su connotación política y social.

Un poema ejemplar, que sirve de introducción y paradigma a la galería de personajes demoníacos, infernales y nefastos de América es »Los verdugos«.

*Sauria, escamosa América enrollada  
al crecimiento vegetal, al mástil  
erigido en la ciénaga:  
amamantaste hijos terribles  
con venenosa leche de serpiente,  
tórridas cunas incubaron  
y cubrieron con barro amarillo  
una prole encarnizada.  
El gato y la escorpiona fornicaron  
en la patria selvática« (1, 153)*

Desde la realidad política inmediata el hablante se desplaza, en un maravilloso salto poético, hacia la zona de los anfibios y reptiles, hacia la naturaleza en estado de transición —tanto en lo positivo como en lo negativo. Los verdugos, los dictadores de América, son productos de la serpiente, hijos de la serpiente, su conjunto es una sauría. La síntesis más impresionante y reveladora está en los dos últimos versos citados, que enraízan en el bestiario mítico de lo infernal. Jolande Jacobu ha apuntado el significado de los acoplamientos mixtos: »All these animals present only rudimentary traits, and even these are senselessly contaminated. In alchemy, the 'prime material' was often represented by such monstrous and fabulous creatures —mixed forms of animals«<sup>16</sup>. Más particularmente en el texto citado hay que indicar que tanto el gato como el escorpión son símbolos del mal. El gato se asocia siempre con las tinieblas y la muerte. El escorpión, por su parte, implica una connotación fálica —presente en la imagen que comentamos. »Durante la Edad Media, el escorpión aparece en el arte cristiano como emblema de la traición y como símbolo de los judíos. En el simbolismo de lo megalítico, antítesis de la abeja, cuya miel socorre al hombre. Equivalente del verdugo« (Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, p. 188).

El mismo poema, tiene otros versos que no se entienden realmente si no se les pone en la perspectiva propuesta. La caracterización va más allá del origen, los remite a un

<sup>16</sup>Jolande Jacobu, »Symbols in an individual analysis«, *Man and his Symbols*, p. 343.



estado primigenio, de la época glacial, con lo cual adquieren las connotaciones de monstruos antediluvianos:

*Aquellos fueron los sabios tigres, los dinastas  
glaciales, recién salidos de nuestras cavernas. . .*  
(I, 201)

El tigre se asocia simbólicamente con la cólera y la crueldad. Representa con frecuencia el desenfreno de todas las pasiones, de las potencias inferiores de la instintividad. Sentido que se acentúa o magnifica con la combinación »saurios tigres«. Mayor energía y esencialidad se manifiesta en su remitirlos a la calidad de »dinastas glaciales«.

Retorna al tema de los verdugos en términos semejantes cuando habla de Gabriel González Videla, para quien el poeta guarda la más fuertes diatribas. Los tiranos, como hemos dicho, son los productos malignos de la tierra americana:

*De las antiguas cordilleras salieron los verdugos,  
como huesos, como espinas americanas en el  
hirsuto lomo  
de una genealogía de catástrofes. . .  
Desde las cordilleras como bestias huesudas  
fueron procreados por nuestra arcilla negra.*

Se repiten los motivos de las bestias, el origen en la noche americana, su salir de las entrañas de la tierra.

Lo planteado de modo general se manifiesta o actualiza en casi todos los personajes de la categoría de dictadores u opresores de los pueblos americanos. Un ejemplo revelador es el de Dutra, del Brasil:

*Brasil, el Dutra, el pavoroso  
pavo de las tierras calientes,  
engordado por las amargas  
ramas del aire venenoso:  
sapo de las negras ciénagas  
de nuestra luna americana  
botones dorados, ojillos  
de rata gris amoratada:  
Oh, Señor, de los intestinos  
de nuestra pobre madre hambrienta,  
de tantos sueños y resplandecientes  
libertadores, de tanto  
sudor sobre los agujeros  
de la mina, de tanta y tanta  
soledad en las plantaciones,  
América, elevas de pronto  
a tu claridad planetaria  
a un Dutra sacado del fondo  
de tus reptiles, de tu sorda  
profundidad y prehistoria.  
.....  
mientras Dutra, con sus pequeños  
ojos de cerdo selvático,  
rompe con un hacha la imprenta,*

*quema los libros en la plaza,  
encarcela, persigue y fustiga  
hasta que el silencio se hace  
en nuestra noche tenebrosa. (I, 194-195)*

El hablante recurre a varios procedimientos para caracterizar al personaje. Para nuestros intereses se destaca el que usa el reino animal como fuente de comparación o de imágenes. Desplaza al descrito desde su realidad inmediata hacia el animal, desde la que emerge configurado animalescamente. La técnica, en apariencia es semejante al esperpento de Valle-Inclán. El espejo cóncavo como deformador de la realidad y las comparaciones con animales para configurar el carácter o apariencia física de un personaje. Hay sin embargo, una diferencia fundamental. En el caso de Neruda no se trata sólo de deformación reveladora, es un desplazamiento del descrito hacia la zona de lo mítico, de lo infernal mítico, ya que las »comparaciones« son con animales de connotación simbólica, en la galería del mal. Probemos esta idea con el examen de algunos aspectos del poema que acabamos de citar.

El dictador es asimilado a varios animales: pavo, sapo, rata gris, reptiles, cerdo selvático. Su sola mención hace evidente la deformación física implícita, la que podría relacionarse con la experiencia cotidiana, tradicional frente a los animales nombrados. La fatuidad del pavo, por ejemplo, si se piensa en el pavo real. Tanto la rata como el cerdo conllevan la idea de suciedad. Si fuese así, habría una gran semejanza entre Valle-Inclán y Neruda, aunque en algunas ocasiones las deformaciones valleinclanescas alcanzan un nivel »sagrado« por inmersión de las imágenes en un contexto sagrado o profano, como sucede en *Divinas Palabras*. Lo usual, no obstante, es la deformación en sí. Creemos que en Neruda, de acuerdo con la hipótesis básica de este ensayo, las imágenes apelan a la sensibilidad e impresionan porque son arquetípicas, es decir enraizan en lo que Jung denomina *inconsciente colectivo*.

Tanto el sapo como la rata son deidades malélicas. El sapo es la antítesis de la rana: »es el aspecto infernal de la rana. Le corresponde, pues, el mismo significado simbólico, pero en su aspecto negativo« (Ciriot, *Diccionario de Símbolos*, p. 371). La rana, por su parte, »representa la transición entre los elementos tierra y agua, e inversamente. Debe a su carácter anfibio esta relación con la fe-

cundidad natural« (Cirlot, *Diccionario*, p. 357). Por lo tanto, la mención aplicada a Dutra implica fertilidad o la sexualidad, pero en su dimensión negativa. Indicio de la exageración vital, de la repugnancia originada en el exceso. La rata, a su vez, se halla siempre en relación con la enfermedad y la muerte. »El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante« (Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, p. 358). Interpretación que confirma la imagen siguiente: »ojos de cerdo selvático«. »In the mind of many people, the pig is associated to dirty sexuality« (Jacobu, »Symbols in an individual analysis«, p. 343). Según Cirlot, es el »símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoroso en lo perverso« (p. 131).

Las imágenes, en consecuencia, tienen un doble nivel, no en el sentido de símbolo bisémico de que habla Bousoño. Un nivel corresponde a la experiencia inmediata, común. El otro, al plano de lo mítico. Esto último se confirma no sólo por lo que hemos probado en este ensayo. El propio poema sugiere el contorno. Afirma que es »sapo de las negras ciénagas / de nuestra luna americana«. Con lo cual vuelve al tema del caos original, la noche americana. La ciénaga da origen a estos seres malignos. La madre tierra engendra seres benéficos —los héroes— y sus antítesis. Ambos nacen del fondo de la tierra, unos del ámbito de la madre protectora; los otros, de la noche y del barro: »un Dutra sacado del fondo / de tus reptiles, de tu sorda / profundidad y prehistoria«.

Este sistema de denigrar poético, de sátira y diatriba, naturalmente se aplica a los personajes de la historia de Chile que, desde la perspectiva de Neruda, constituyen un comportamiento nefasto. El paradigma del caso, sin duda, es Gabriel González Videla. Veamos algunos versos del poema »González Videla. El traidor de Chile«.

*Es González Videla la rata que sacude  
su pelambrea llena de estiércol y de sangre  
sobre la tierra que vendió. . .*

*Todo lo ha traicionado.*

*Subió como una rata a los hombros del pueblo  
y desde allí royendo la bandera sagrada  
de mi país, ondula su cola roedora.*

*Triste clown, miserable  
mezcla de mono y rata, cuyo rabo  
peinan en Wall Street. . . (1, 202)*

González Videla no sólo posee los rasgos característicos antes comentados: rata y »mezcla de mono y rata«. Esta última, como explicamos, constituye el modelo del mal y lo grotesco, formas mixtas de animales. Adquiere, además, una dimensión gigantesca como tal animal creando la imagen de una talla enorme, que cubre todo el territorio nacional. Se insiste, además, en la »cola« y el »rabo«.

Aunque no corresponde exactamente a la línea que hemos seleccionado para este trabajo, es conveniente apuntar que la mitificación del mal en el *Canto General* se obtiene por una variedad de procedimientos, además del que hemos elegido como tema central.

A veces, toma la Biblia como fuente, y por consiguiente, desplaza al personaje, por su inmersión en las connotaciones, a una especie de caso ejemplar, esencial y paradigmático.

*Así ha sido. La traición fue gobierno de Chile.  
Un traidor ha dejado su nombre en nuestra historia  
Judas, enarbolando dientes de calavera  
vendió a mi hermano. . .*

Las cursivas son del propio Neruda. Indicio de que el personaje aludido representa simbólicamente la identificación absoluta con la esencia de la traición.

Relativamente semejante es la técnica usada al describir la »United Fruit Co.«. Se la eleva a un plano mítico al remitirla, junto con otras compañías capitalistas, al mito de la creación, del origen del mundo:

*Cuando sonó la trompeta estuvo  
todo preparado en la tierra,  
y Jehová repartió el mundo  
a Coca-Cola Inc., Anaconda,  
Ford Motors y otras entidades. . . (1, p. 162)*

El recurso más sutil lo advertimos al caracterizar los jueces, quienes adquieren un hábito sobrenatural. Los transforma, en cierto modo, en sacerdotes de alta alcurnia, que dictan normas o consultan libros sagrados:

*El Juez benigno te lee el inciso  
número Cuatromil, Tercer acápite.*

Por el uso de mayúsculas, lo que es simple número de ley o decreto parece asumir una aureola sagrada. Es la técnica de proporcionar al acto ordinario un valor de acto ritual, el que obviamente implica, entonces, un matiz religioso<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Hemos examinado la función del rito y lo ritual como técnica de creación de un mundo mitificado en

## El héroe

Frente a la galería de personajes monstruosos, símbolos de la opresión, emerge una variedad de seres que constituyen el reino del bien, portadores de la posibilidad de salvación y redención del pueblo. Estos héroes, como sugeríamos, cubren las más diversas áreas, tanto de la historia de América como del hombre actual. Su signo común es la pertenencia al pueblo o que han colaborado de algún modo en la lucha por su libertad. No nos interesa, por ahora, describir e interpretar al héroe del *Canto General*, sino en cuanto conforma un tipo humano que se aproxima al héroe mítico, al héroe que la tradición ha establecido en el mundo del mito, tanto en sus rasgos como en las actuaciones de los mismos. Intentamos probar que junto al ser demoníaco míticamente emerge el salvador de la misma alcurnia. El prototipo de héroe se conforma especialmente en la sección »Los libertadores«, aunque se encuentra en todo el poema. De ellos, el paradigma para nuestra intención es Lautaro.

Los mitólogos destacan varias instancias en la caracterización del héroe. Las etapas más importantes son: el nacimiento, su iniciación y, por último, la práctica y la actuación<sup>18</sup>. Desde este punto de vista es sorprendente cómo los poemas dedicados al »joven libertador de Arauco« siguen exactamente el proceso de la tradición.

El nacimiento del héroe no es un hecho humano natural; siempre se produce en circunstancias cósmicas o telúricas, que anuncian la llegada del niño al mundo como algo extraordinario, es un fenómeno que supera la circunstancia de la comprensión inmediata de los mortales. Naturalmente, la clase de excepcionalidad está condicionada por el contexto histórico en que emerge el nuevo héroe. En general, son las fuerzas de la naturaleza las que evidencian o se conmueven frente al suceso. Situación que se reitera en

la muerte del héroe. Lautaro no es hijo de hombres, es hijo de la tierra. Pero no una tierra inmovible, sino la madre tierra en circunstancias realmente especiales. El poema anterior es »El empalado«, en el cual se describe la muerte de Caupolicán. El Toqui —otro de los héroes— ha llegado a ser el símbolo de la libertad, sobre la base del motivo del árbol, ha asumido a la vez la representatividad de la patria. Su muerte, por lo tanto, es provocante del dolor de la patria:

*En las entrañas de mi patria  
entra la punta asesina  
hiriendo las tierras sagradas.*

Caupolicán es en sí ya un personaje sagrado. La sangre que emana de la herida desciende hacia la tierra y no se agota en ella, sirve de germen para el nacimiento de otros seres. Es el antiguo mitema del morir-renacer: la muerte da origen a la vida:

*La sangre quemante caía  
de silencio en silencio, abajo,  
hacia donde está la semilla  
esperando la primavera.*

El rito del nacimiento de la nueva vida —primavera— se cumple en la muerte del gran Caupolicán. Penetra en las entradas de la tierra, la que se encuentra conmovida. La sangre no queda en la superficie, cae hondo, llega hasta su esencia misma, hasta sus senos más recónditos. El ritmo de los versos, la disposición gráfica de los mismos —más espaciados— hacen evidente la lentitud y la profundidad hasta donde llega la sangre del que agoniza:

*Más honda caía esta sangre.  
Hacia las raíces caía.  
Hacia los muertos caía.  
Hacia los que iban a nacer.*

La anáfora, la estructura reiterada de los versos 3 y 4 —perfectamente equilibrada— conducen lenta y seguramente hacia las raíces. El nacimiento de Lautaro, entonces, surge como un fenómeno telúrico, como la »primavera«, como la síntesis de lo esencial de la tierra, nace del lugar más recóndito, de allí donde ha caído y cobijado la sangre del héroe agonizante. Lautaro es producto de la fecundación de la tierra por la sangre, por la esperma, del héroe que acaba de morir:

*La sangre toca un corredor de cuarzo.  
La piedra crece donde cae la gota.  
Así nace Lautaro de la tierra.*

nuestro análisis de *Tiempo de Silencio*, incluido en *La Estructura Mítica de la Aventura del Héroe*. Para el tema son muy útiles los libros de Mircea Eliade, especialmente *Lo Sagrado y lo Profano*.

<sup>18</sup>Sobre la iniciación y los ritos iniciáticos, véase: Henderson and Oake, *The Wisdom of the Serpent*, Joseph L. Henderson, *Thresholds of Initiation* Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1967, Campbell, *El Héroe de las Mil Caras*, nuestro libro *La Estructura Mítica de la Aventura del Héroe*. En este último incorporamos una amplia bibliografía acerca del tema.

El último verso es como una proclama, es la voz del mensajero, la que como norma comienza con un período de olvido, un momento en que el futuro héroe desaparece. Así lo revelan los primeros versos que lo presentan de modo integral:

*Lautaro era una flecha delgada.  
Elástico y azul fue nuestro padre.  
Fue su primera edad sólo silencio.  
Su adolescencia fue dominio.  
Su juventud fue un viento dirigido.  
Se preparó como una larga lanza.*

Continúa el poema con lo que los mitólogos denominan el *camino de las pruebas iniciáticas*, las que aquí se caracterizan por la adquisición de los secretos de las mismas fuentes naturales:

*Acostumbró los pies en las cascadas.  
Educó la cabeza en las espinas.  
Ejecutó las pruebas del guanaco.  
Vivió en las madrigueras de la nieve.  
Acechó la comida de las águilas.  
Arañó los secretos del peñasco.  
Entretuvo los pétalos del fuego.  
Se amamantó de primavera fría.  
Se quemó en las gargantas infernales.  
Fue cazador entre las aves crueles.  
Se tiñeron sus manos de victorias.  
Leyó las agresiones de la noche.  
Sostuvo los derrumbes del azufre.*

*Se hizo velocidad, luz repentina.*

Son varias las experiencias de Lautaro que se asocian fácilmente con los mitemas de la aventura del héroe en su período de iniciación: la preparación del héroe implica tanto lo físico como intelectual, para poder asumir, posteriormente, el rango de héroe y líder; asciende a las montañas y se sumerge en los laberintos peligrosos o adversos («ejecutó las pruebas del guanaco», «acechó la comida de las águilas», «se quemó en las gargantas infernales», «fue cazador entre las aves crueles», «sostuvo los derrumbes del azufre»). Entró en contacto con las fuerzas naturales o los elementos esenciales: «acostumbró los pies en las cascadas», «entretuvo los pétalos del fuego». Aprendió, además, sus secretos: «educó la cabeza en las espinas», «arañó los secretos del peñasco», «leyó las agresiones de la noche». Así, con esta preparación llegó a transformarse en ser mítico: «se hizo velocidad, luz repentina».

*Tomó las lentitudes del otoño.  
Trabajó en las guaridas invisibles.  
Durmio en las sabanas del ventisquero.*

*Igualo la conducta de las flechas.  
Bebió en la sangre agreste de los caminos.  
Arrebató el tesoro de las olas.  
Se hizo amenaza como un dios sombrío.*

Este nuevo héroe, personaje de categoría ya divina, héroe de América, héroe popular, adquiere también otros rasgos propios de su misión. Desciende hasta el pueblo y aprende de él secretos y técnicas con las cuales podrá asumir su deber, instruirlo y liberarlo:

*Comió en cada cocina de su pueblo.  
Aprendió el alfabeto del relámpago.  
Olfateó las cenizas esparcidas.  
Envolvió el corazón con pieles.*

La iniciación lo conduce a la perfección de sí mismo. Supera sus propias dificultades, sus defectos —si los tiene— y entonces alcanza el nivel que le proporciona la aureola de héroe verdadero:

*Descifró el espiral del humo.  
Se construyó de fibras taciturnas.  
Se aceitó como el alma de la oliva.  
Se hizo cristal de transparencia dura.  
Estudió para viento huracanado.  
Se combatió hasta apagar la sangre.  
Sólo entonces fue digno de su pueblo.*

Después de esta iniciación en la soledad, apartado del mundo y en único contacto con las fuerzas naturales —de las cuales extrajo la fuerza, la experiencia, la sabiduría— entra en una segunda etapa de la iniciación adentrándose en el reino del enemigo: «Lautaro entre los invasores».

Semejante es el procedimiento de mitificación en «Lautaro contra el Centauro (1554)». Numerosas imágenes proporcionan dimensión mitificada al héroe: «Llegó Lautaro en traje de relámpago», «Llegó Lautaro, / en un galope negro de caballos». La estructura de este poema favorece el carácter épico y grandioso de la hazaña. Además, insiste en lo desmesurado y gigantesco del héroe, por medio de los versos intercalados, sueltos, entre los dísticos. Estos siempre concluyen con el vocablo Lautaro, el que repetido constituye una especie de vendaval, destructor y envolvente. Poema que termina con la presencia magnificada del caudillo:

*De tumbo en tumbo la capitania  
iba retrocediendo desangrada.  
Ya se toca el pecho de Lautaro.  
Valdivia vio venir la luz, la aurora,  
tal vez la vida, el mar.*

*Era Lautaro*

La sección dedicada al libertador concluye con la muerte de Valdivia. El hablante, curiosamente, se identifica con Lautaro y habla en primera persona de plural. La muerte del extremeño es todo un rito de la sangre, el que se resume en:

*Yo hundí los dientes en aquella corola  
cumpliendo el rito de la tierra. (I, p. 87)*

De este modo el héroe se transforma en sacerdote que ofrenda la sangre del vencido y, pese a todas sus raíces americanas, el rito del ofertorio a los dioses confirma la dimensión mítico-religiosa que ha adquirido el héroe nacido de las entrañas recónditas de la tierra.

Es indudable que el *Canto General* tiene un sentido político y que las circunstancias históricas y biográficas explican y justifican muchas de sus características y episodios. La trascendencia poética de Neruda, sin embargo, es preciso buscarla, más que en lo anecdótico, en lo que se suele denominar imaginación mitificadora. El *Canto* es más que una diatriba política, es una transformación de la realidad americana en un mundo mitificado. De la amplia gama de matices que tiene el tema hemos optado por mostrar que tanto héroes como antihéroes son caracterizados desde la vertiente del mito.