

MARIE-LAURE SARA-DE LA VAISSIERE
(INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS, ISLHHS / CRLA-ARCHIVOS)
ORCID: 0000-0001-7447-6640

HUMOR, CRISIS Y CRÍTICA EN LA POESÍA TARDÍA DE PABLO NERUDA

HUMOR, CRISIS AND CRITICISM IN PABLO NERUDA'S LATE POETRY

RESUMEN

A partir de los 1950, la poesía nerudiana explora los matices expresivos del humor como una nueva estrategia estética para encarar los tormentos personales y políticos. Si entra en crisis, no obstante, dicho humor es a la vez un espejo agrio, un baluarte y un consuelo liberador para salir del apuro.

PALABRAS CLAVES: Neruda, humor, crisis, dictadura, resistencia

ABSTRACT

Since 1950, nerudian poetry explores humor's expressive shades as a new aesthetic strategy to face personal and political turmoils. If such humor can be critical, it though becomes both a bitter mirror, a stronghold and a releasing comfort.

KEYWORDS: Neruda, humor, crisis, dictatorship, resistance

Si fue primero melancólica, desesperada y sombría, a partir de la década de 1950, la poesía de Pablo Neruda da paso a otra estrategia estética para enfrentar los tormentos personales, sociales, políticos y, por último, la dictadura. Después de la revelación de los crímenes estalinianos y al oficializarse su divorcio con Delia del Carril mientras que sufre sus primeros problemas de salud, el poeta tiene que encarar la crítica buscando unos resortes salvadores.

Influenciado por su musa, Matilde Urrutia, y por el estilo antipoético de su compatriota, Nicanor Parra, el poeta chileno se convierte en un discípulo del humor, usando todos los matices que éste le regala para expresarse.



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

A finales de los años 1960, la poesía nerudiana opera luego una última reorientación ideológica y estética con el poemario *Fin de mundo* (1969) cuyo título deliberadamente apocalíptico marca la entrada de su poesía en una era posmoderna comúnmente destacada por la crítica nerudiana. En efecto, siguiendo las definiciones dadas por los pensadores esta noción, –principalmente Jürgen Harbermas, Jean-François Lyotard y Gilles Lipovetsky–, Hernán Loyola, en su edición crítica de la obra completa de Neruda (Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg), define la posmodernidad o posmodernismo como periodo contemporáneo posindustrial llegando tras la modernidad históricamente caracterizada por la era empezada después del Renacimiento y corriendo hasta la mitad del s. XX. Dicha posmodernidad se caracteriza, según el crítico nerudiano, por el cuestionamiento de las grandes ideologías, por la consagración del relativismo y del individuo. Más allá de los debates acerca de la pertinencia de tal noción, –ya que cada corriente implica generalmente una superación crítica de la previa–, destacamos aquí la idea del abandono global de cualquier sistema de interpretación escatológico del mundo.

Por primera vez, pues, el poeta confiesa abiertamente su ceguera y sus errores y respalda la candidatura presidencial del socialista Salvador Allende. Sin renunciar a los valores que lo animaron, su compromiso se despoja del tono perentorio anterior para lucir más humildad.

¿En qué medida es el humor tardío la expresión de una redefinición poética del compromiso nerudiano?

Para aportar unos elementos de respuesta, destacaremos primero en el humor comprometido un arma de denuncia, de lucha y resistencia. Nos enfocaremos luego en el arte de reírse de sí mismo, sinónimo de humildad y humanidad, observando cómo la resiliencia del juego es una resistencia vital ante la muerte, la barbarie o la dictadura.

EL LENGUAJE DE LA DISTOPÍA POSMODERNA

"Hay algo podrido en el estado de Dinamarca" afirmaba Hamlet en la escena IV de la primera jornada, esbozando el cuadro de un reino en declive.

A su vez, los poemarios *Fin de Mundo* y el póstumo *2000* (1974) embarcan al lector en un clima desilusionado de contestaciones y crisis de finales de los años 1960 e inicios de los años 1970. En un ambiente finisecular, sus balances y proyecciones nos ambientan en la distopía de la posmodernidad.

Alabada sea la vieja tierra color de excremento,
sus cavidades, sus ovarios sacrosantos,
las bodegas de la sabiduría que encerraron

cobre, petróleo, imanes, ferreterías, pureza,
el relámpago que parecía bajar desde el infierno
fue atesorado por la antigua madre de las raíces
y cada día salió el pan a saludarnos
sin importarle la sangre y la muerte que vestimos los hombres,
la maldita progenie que hace la luz del mundo
(Neruda 1999–2003: 746).

Estos versos sacados del poema "IV-La Tierra" de 2000 recurren al lenguaje judeocristiano de la alabanza, en tono paródico. Excluido del paraíso original, el ser humano es el elemento perturbador de esta tierra incorrupta a la que se opone. La voz poética acarrea aquí la risa maldita del hombre caído. La injusticia que se experimenta ante esta exclusión se expresa mediante un odio y una violencia que llegan a pervertir unos símbolos normalmente connotados positivamente en la poesía nerudiana, como "el pan", "las raíces" o las curvas maternas y femeninas.

Cual Hamlet, el yo poético nerudiano ahoga ahora sus penas en el humor mordaz de la crítica, al enterarse que se resquebrajan sus certidumbres políticas y morales, viendo que el poder hipócrita se disfrazó del ideal altruista para asentar su tiranía. Las confrontaciones del mundo bipolar quedan aniquiladas en un patético empate en el que cada bando registra sus represiones, guerras y muertos, desde el gulag siberiano hasta los pantanos de Vietnam.

Llega la hora del balance crítico de una Guerra Fría que se alarga indefinidamente, –según la etimología griega de la palabra "crítica", *krinein* que significa "cribar", sopesar los pros y los contras. De entrada, el poema inaugural de *Fin de Mundo*, "La Puerta", rechaza, pues, las alternativas radicales de la "revolución idolatra" y de la "mentira patriarcal" que desidealiza (Neruda 1999–2003: 395).

Este tono desilusionado da un paso hacia una "contra-utopía" destacada por Guillermo Araya (1979: 64). En efecto, en 2000, la ironía disfórica prevalece, lejos de la euforia necesaria a toda construcción utópica. Algunas hipotiposis del poemario hacen pensar incluso en las evocaciones de las danzas macabras del Juicio Final, enmarcándose en las profecías milenaristas y apocalípticas, como en estos dos versos sacados de "V-Los invitados": "Quiero salir de mi tumba, yo muerto, ¿por qué no? " y "¡Todos son invitados al convite!" (Neruda 1999–2003: 747).

Resueltamente provocativa y chocante, la máscara sardónica de estos versos reviste la apariencia sintomática de la alienación mental, cayendo en la trampa de la risa nerviosa o de la risa china. Una inversión carnalesca digna de una danza macabra habita estos versos y aparenta el yo poético a un aguafiestas cuya ironía rompe con las risas despreocupadas de quienes él considera viviendo en la hipocresía.

Agresivo, invectivo y desafiante, el rictus críticón del yo nerudiano recorre así *Fin de mundo*, 2000 y ciertas interrogaciones del *Libro de las preguntas*. Esta risa al borde del abismo trata desesperadamente de ocultar el vértigo de la nada absoluta. De este modo, abraza definitivamente los atributos de un humor que puede considerarse (post)moderno, y cuadra perfectamente con la definición aclaradora

dada por el historiador Georges Minois en su estudio antropológico *Histoire du rire et de la dérision*:

Al fin y al cabo, ¿qué hacemos aquí? Las religiones inventaron respuestas para distraernos; crearon infiernos y diablos para enseñarnos a convivir sabiamente, limitando los destrozos por miedo al guardia. Las ciencias nos desencantaron sin aportar la explicación postrera, que seguimos esperando. El ateísmo nos asegura por cierto que no hay, [lo cual es] difícil de aguantar. Entonces unos se evaden, soñando con futuros ilusorios que jamás verán. Otros se pasan el tiempo guerreando. Otros aún se suicidan diciéndose que, de haberlo sabido, nunca habrían acudido [...]. Muchos, por último, ante esa enorme farsa cósmica, como lo llama Alvin Toffler, prefieren reír de ello (Minois 2000: 10).

INTEGRAR LA VOZ DISONANTE DEL OTRO PARA EVITAR LA CEGUERA

Si Neruda integra plenamente el humor a la redefinición de su compromiso poético, también es porque le brinda la posibilidad de distanciarse, de tomar perspectiva sobre los acontecimientos, de salir de los prejuicios al integrar la voz disonante de la objeción. Por ejemplo, mediante el recurso a la paradoja, se pueden señalar las contradicciones de unas verdades que resultan ser unos trampantojos.

Salud, decimos cada día, a cada uno,
es la tarjeta de visita
de la falsa bondad
y de la verdadera.
Es la campana para reconocernos:
aquí estamos, salud! [...]
Salud, salud, salud,
a éste y al otro, a quién,
y al cuchillo, al veneno
y al malvado

("[Salud, decimos cada día]", *El Mar y las campanas*, 1974, in Neruda 1999–2003: 912).

Este uso discordante del dialogismo y del registro coloquial ataca los rituales superficiales al mimarlos y revela, tras el sarcasmo, la amargura de un yo intransigente que lamenta el uso pervertido de las palabras, trilladas porque vaciadas de su significado.

A su vez, los siguientes versos aportan a dicha crítica un eco complementario en el que la inquietud de la pérdida del sentido –de las palabras y de su valor– da lugar a una crítica acerba:

Pedro es el cuándo y el cómo,
Clara es tal vez y sin duda,

Roberto, el sin embargo:
todos caminan con preposiciones,
adverbios, sustantivos,
que se anticipan en los almacenes,
en las corporaciones, en la calle,
y me pesa cada hombre con su peso,
con su palabra relacionadora
como un sombrero viejo:
adónde van? me pregunto
(Neruda 1999–2003: 918).

La comedia humana es aquí objeto de un tratamiento lúdico caracterizado por el juego gratuito de las asonancias iniciales y la incongruencia del uso material de los términos abstractos del lenguaje. A través de este fantasioso tratamiento, el poeta señala lo insignificante del discurso humano y su competencia superflua. Ante este contacto sin profundidad –puesto de realce por la expresión "palabra relacionadora"–, el yo expresa su lasitud recurriendo a una brusca interrogación metafísica, que suena como un llamado al orden.

En busca del sentido y de la verdad profunda del ser, el yo poético, por otra parte, aprende a desprenderse de las figuras tutelares. El siguiente poema sacado de *Fin de Mundo*, "El XIX", pone de realce esta tendencia a distanciarse de los modelos aplastantes –y muy serios– del pasado para abrirse nuevos caminos con irrisión:

Pesa Balzac un elefante,
Victor Hugo como un camión,
Tolstói como una cordillera,
Como una vaca Emile Zola,
Emilia Brontë como un nardo,
Mallarmé como un pastelero,
Y todos juntos aplastándonos
No nos dejaban respirar,
No nos dejaban escribir,
No nos querían dejar,
Hasta que el tío Ubu Dada
Los mandó a todos a la mierda
(Neruda 1999–2003: 452).

Los deliberados pesados paralelismos, las ridículas comparaciones y el giro trivial del inesperado lance del encabalgamiento final desmitifican definitivamente el panteón de las efigies decimonónicas.

Desmoronando los mitos del pasado, el yo poético se sirve asimismo de la risa crítica para denunciar las utopías engañosas. En 2000, con ironía sarcástica, se ataca al mito positivista del Progreso, reactivado por la ideología constructivista y el ideal de producción soviético. El poema "II-Las Invenciones" da constancia de ello:

¿Ves este pequeño objeto trisilábico?
Es un cilindro subalterno de la felicidad.
[...] Os concedo un botón para cambiar el mundo
(Neruda 1999–2003: 745).

La risa brota aquí del atajo metafórico y del elíptico acertijo con que se da de encontrar la palabra ausenta, activando la red de asociaciones de la inteligencia. Más eficaz que una denuncia abierta, el humor sirve aquí de cebo para enganchar al lector y hacerlo reflexionar sobre un concepto comúnmente admitido como un valor absoluto cuando es, en realidad, una herramienta totalmente relativa, dependiente del uso que se le confiere.

Se acabó la creencia en la ilusión de un control absoluto y de una perfecta eficacia de la inteligencia técnica sobre el mundo. La risa denunciadora es la solución con que el compromiso tardío supera las crisis; es un instrumento dialéctico que le revela al lector las contradicciones del ser, detrás de las apariencias. Es, por ende, un eje didáctico que le enseña que la realidad se compone de varios niveles de lectura, variando según el enfoque adoptado.

Atravesando tantas "navegaciones" y divagaciones en busca de la verdad, el compromiso tardío experimenta la pluralidad de las facetas que componen esta verdad, con el dialogismo que introduce el humor en su lenguaje. Triunfan las refinadas agudezas de la paradoja que recalcan las contradicciones del ser y de la humanidad.

En cambio yo, pecador pescador,
ex vanguardero ya pasado de moda,
de aquellos años muertos y remotos
hoy estoy a la entrada del milenio
anarcopitalista furibundo
(Neruda 1999–2003: 749).

Con sus neologismos paradójicos, estos versos del poema "IX-Celebración" de 2000 nos permiten cerrar esta primera etapa de nuestra reflexión sobre el uso crítico del humor tardío para criticar las apariencias y orientar la poesía nerudiana hacia menos dualidad y más humildad.

EL ESPEJO DE LA IRRISIÓN PARA SUAVIZAR LA AUTOCRÍTICA

¿Cómo soportar el sentido de fracaso que brota de la conciencia de haberse equivocado, cuando se tratan de convicciones tan fuertes como las que se exhibían en el *Canto General* (1950)? Una vez más, el humor le brinda al yo nerudiano la oportunidad de cuestionarse, suavizando la autocrítica mediante la complicidad que se busca con el lector.

La hora de Praga me cayó
como una piedra en la cabeza,
[...]
y ahora a fuerza de entender
no llegar a comprender nada
[...]
Pido perdón para este ciego
que veía y que no veía
(Neruda 1999–2003: 402).

Estos fragmentos del poema "1968" de *Fin de mundo* ilustran el cambio de postura poética del yo nerudiano. El laconismo del título, la situación cómica de la escenificación, lo absurdo y la paradoja compensan la humillante confesión del yo, ex cantor de unos dogmas que consideraba acertados y legítimos.

Es más aún: al reconciliarlos con los fallos de la existencia, los errores y los defectos, el humor de la autocrítica renuncia al ideal de perfección del poeta-profeta. El yo también se vuelve plural, como se advierte en el poema "Muchos somos" de *Estravagario*. La poesía deja espacio a un dialogismo que se escenifica con un juego teatral, ilustrado por estos versos del poema "No sé cómo me llamo" en *Geografía infructuosa* (1972):

Hasta cuándo es yo, me preguntaba a todos,
qué cansado está uno
de ser el mismo ser, con nombre y número [...]
(Neruda 1999–2003 : 675).

El yo nerudiano de la poesía tardía se complace cada vez más en la teatralización, archivando sus defectos, por ejemplo, en el póstumo *Defectos escogidos* (1974). "Yo el archivista soy de los defectos", afirma al respecto con irrisión en su "Repertorio" inicial (Neruda 1999–2003: 875).

A continuación, el sujeto lírico sigue burlándose de sí mismo, tipificándose como en esta pregunta LXIII del *Libro de las preguntas* (1974): "Cómo le digo a la tortuga / que yo la gano en lentitud?" (Neruda 1999–2003: 865), que hace eco al poema "El tardío" de *Fin de mundo*:

Que se sepa por el transcurso
del lento día de mi vida
que llegué tarde a todas partes:
sólo me esperaban las sillas
(Neruda 1999–2003: 399).

Esta situación cómica dramatizada deja ver a un yo que abandona la soberbia profética para confesar su tardanza en tomar decisiones o en darse cuenta de los

problemas. Otros poemas como "El incompetente" (*Defectos escogidos*), dialogan libremente con estos autorretratos sembrados con irrisión en la poesía tardía de Neruda.

Entre estos clichés salpicados de perífrasis arquetípicas, resalta el que más llamará la atención del lector, presentándose como una inhabitual fábula esperpéntica, "Mañana con aire" (*El corazón amarillo*, 1974).

Del aire prisionero
va un hombre a media mañana
como un globo de cristal.[...]

Me paro en medio del camino
y detengo su bicicleta
(Neruda 1999–2003: 802).

Con una tonalidad nietzscheana, el poeta procura quitarle las ilusiones al transeúnte, bajo un impulso de misionario desmitificador –"Es mi deber de sacerdote"–, afirma efectivamente:

Arrepiéntete del oxígeno,
dije al viajero sorprendido,
no hay derecho a entregar la vida
a la exclusiva transparencia.

El enfrentamiento teatralizado de dos personajes antinómicos deja al lector ante una concepción burlesca en la que las visiones del mundo son, en realidad, inconciliables. La prédica del poeta evangelizador acaba siendo papel mojado y lo devuelve entonces a la soledad de la incomprensión:

El transeúnte me clavó
sus dos ojos incomprensivos
y se alejó en la luz del sol
sin responder ni comprender.

Y me dejó – triste de mí –
hablando solo en camino.

Con esta farsa absurda, el poeta tiende a presentarse como un tuerto en el reino de los ciegos, consciente de los límites de su vocación poética. Puesto que relativiza y desdramatiza, el humor permite, pues, la aceptación de un fallo, de un "vicio" o de un mal con los que reconcilia al que ríe, –aquí la obsesión del poeta por el cuestionamiento metafísico–, abogando a favor de la benevolencia de su público.

LA RESILIENCIA DEL JUEGO COMO RESISTENCIA VITAL

Ante las crisis existenciales, políticas y poéticas, el espíritu del juego es, por último, un baluarte de resistencia y resiliencia vitales regalados al poeta y a sus lectores. Como lo clamaba la etnóloga Germaine Tillon, "el humor pertenece a los valores de la Resistencia", un valor vital del que sacó fuerzas para desafiar la radicalidad del mal nazi en la opereta que escribió clandestinamente en su cautividad.

Asimismo, para no dejarse vencer por lo trágico del Golpe de Estado y de la muerte acechante, el yo nerudiano reanuda con el juego, incluso con los oficiales de Pinochet, en una anécdota significativa que recuerda Jorge Edwards:

El hombre se presentó, saludó a "don Pablo", dijo que tenía órdenes de practicar un allanamiento y ofreció, para causar menos molestias, comenzar por el resto de la casa [...]. El capitán, claro está, no buscaba literatura; el capitán registraba la habitación en busca de armas o guerrilleros escondidos entre la ropa colgada, y Pablo le dijo, entonces:

– Busque, nomás, capitán. Aquí hay una sola cosa peligrosa para ustedes.

El oficial dio un salto [...].

– La poesía! – dijo el Poeta, y suponemos que el oficial, aliviado, se encogió de hombros y pensó que se trataba de una broma de esos pájaros raros que son los escritores

(Edwards 1990: 303–304).

Unos días antes de su muerte, estas respuestas ocurrentes del poeta, durante la primera intrusión de las fuerzas militares tras el Golpe de Estado, revelan que ante el desamparo, la risa sigue siendo una fuerza que, convertida en arma poética, puede brindar un contrapunto a la inquietud.

En este contrapunto, humor y naturaleza van hermanados, como lo advertimos en el poemario *Arte de pájaros* (1966). En él, El "Pájaro Pablo" busca refugio en la naturaleza risueña que deja absorta su mirada, cual un niño fascinado por la contemplación de la novedad.

Asimismo, es otro "Pájaro", que se invita en el otoñal *Jardín de invierno* (1974):

Un pájaro elegante,
patas delgadas, cola interminable,
viene
cerca de mí, a saber qué animal soy.
[...]
Directo, decidido
frente a la hostilidad de mi estatura,
de pronto encuentra un grano o un gusano
y a saltos de delgados pies de alambre
abandona el enigma
de este gigante que se queda solo,
sin su pequeña vida pasajera
(Neruda 1999–2003: 820).

Fruto de una aleación sutil de humor y lirismo es el tono de este poema que entreteje reflexión filosófica, interrogación y atmósfera lúdica. En la línea del ciclo de las odas y del *Libro de las preguntas*, abre paso a las "preguntas" nerudianas de las que entrega una variación más larga. La limpidez del estilo, el ingenio de las imágenes, el arte del contador regalan al lector una preciosa lectura del misterio de la presencia humana frente a la naturaleza.

Con tono serio, el animal –antropomorfizado– interroga al hombre que, a su vez, interroga al animal con tono divertido. ¿Quién se ganará el premio del mayor enigma y sobre todo quién tendrá la respuesta al misterio de su presencia en la tierra? El pájaro y el poeta se observan así en el espejo poético. Cual un niño fascinado por el descubrimiento de un nuevo juguete, al poeta le divierte el animal. Mediante el lenguaje lírico del humor, por ende, la inquietud existencial se aquieta mientras asoma la sonrisa.

A pesar de que se acerque el término de este "gigante que se queda solo", la vida se renueva en la agilidad del humor que compensa el estatismo de la(s) enfermedad (es). Lo atestigua el póstumo poema "Sin embargo me muevo" (*El Corazón amarillo*, 1974)

Tal vez no había salvación
para mis dientes averiados,
uno por uno se extraviaron
los pelos de mi cabellera:
mejor era no discutir
sobre mi tráquea cavernosa:
en cuanto al cauce coronario
estaba lleno de advertencias
como el hígado tenebroso
que no me servía de escudo
o este rincón conspirativo;
y con mi próstata melancólica
y los caprichos de mi uretra
me conducían sin apuro
a un analítico final
(Neruda 1999–2003: 788).

En estos versos, la personificación paródicamente blasonificada de los órganos –que parecen rebelarse al manifestar su autonomía–, permite que brote la risa a pesar del contexto triste y angustiador. En este contexto, como lo han estudiado numerosos psicoanalistas o filósofos, desde Freud hasta Bergson, la risa ofrece, además, la posibilidad de conjurar la muerte o de frenar el dolor. Es un humor "a contramuerte", según la expresión de Selena Millares (1999: 37).

Con esta misma recuperación lúdica se puede leer, pues, esta segunda interrogación del *Libro de las preguntas*:

Si he muerto y no me he dado cuenta
a quién le pregunto la hora?
(Neruda 1999–2003: 835).

La ligereza con la que el poeta trata la muerte al equipararla con sus contradicciones –¿qué es de la vida psíquica? ¿Se acaba la percepción temporal con el final de las funciones corporales?– pone de manifiesto la voluntad poética de hacer de la risa una solución vital contra la angustia del desenlace final.

Al introducir en la representación ficticia de la muerte personal la hipótesis de una situación humorística que permita reintegrar el universo cotidiano –el de la gestión de las tareas temporales–, el poeta suma la risa a la imaginación para evitar la muerte, como procede la psicología infantil.

Se logra aquí la sublimación artística evocada por Freud, fruto del ingenio del humor. El humor reposa, pues, sobre un desplazamiento de la mirada que, a la manera del arte, constituye un espacio de interpretación creadora de la realidad. El juego permite maravillarse ante la vida y recrear el mundo, (de)volviéndole un sentido (Freud 1985: 34).

Hasta en sus últimos instantes febriles, Neruda procura volver a la vida salvando la palabra poética del naufragio del delirio. Es así cuando, a su muerte, Matilde encuentra un poema escrito deprisa y corriendo en su última libreta, forma de despedida con imágenes surrealistas, a modo de una extraña luz de luna.

Hastaciel dijo labla en la tille palille
cuandokán cacareó de repente
en la turriamapola
y de plano se viste la luna del piano
cuando sale a barrer con su pérfido párpado
la plateada planicie del pálido plinto
(Neruda 1999–2003: 393).

Con un conjuro por la risa, la metamorfosis poética del cuarto del hospital en una noche onírica casi lorquiana refleja el poder de cambiar la realidad, cuando nos hiere, al darle sentido y belleza. La risa es entonces un ejercicio de libertad al servicio de la vida, creando nuevas palabras y asociaciones libres y espontáneas. Tal un guiño que cuestiona tanto el sentido como los sentidos, la risa agrada así la mente y el cuerpo, devolviéndole a la existencia su plena armonía.

El 23 de septiembre de 1973, así muere Pablo Neruda con sesenta y nueve años ofreciendo la expresión de una serenidad que sorprende a su amiga Aída Figueroa:

Tenía descubierta sólo la cara. Nunca vi un muerto con una sonrisa como ésa, una expresión que reflejara semejante paz. Debí traerla desde muy adentro, antes de expirar, como una respuesta suprema a la brutalidad que reinaba a su alrededor (Villegas 2003: 20).

A modo de conclusión, la ruptura y reorientación estéticas de la poesía tardía de Pablo Neruda corresponden con un cambio total de enfoque: para "resid[ir] en la tierra", ya no se trata de buscar evasiones o compensaciones ilusorias a las crisis existenciales y políticas. El humor es a la vez el espejo agrio y el consuelo liberador para salir del apuro.

Si a veces entra en crisis, el humor poético de la poesía tardía de Neruda es un arma de crítica y el último baluarte ante la muerte y la dictadura. En efecto, su lenguaje se vuelve un arma vital de resistencia y resiliencia, un arte de sobrevivencia que maneja la agilidad del juego y la inteligencia emocional.

Se conjugan por tanto humor y compromiso para dar a luz a un humor comprometido, indisociable de las últimas expresiones poéticas de Neruda, quien le publicaba a su musa Matilde, en el poema "Tu risa" de *Los Versos del Capitán*:

Quítame el pan, si quieres,
quítame el aire,
pero no me quites
tu risa.
(Neruda 1999–2003: 300).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAYA G. (1979): "La Poesía póstuma de Pablo Neruda", in: *Revista de crítica latinoamericana*, Lima, Latinoamericana Editores, año V, núm. 10: 64–88.
- BERGSON H. (2001): *Le Rire (Essai sur la signification du comique)*, Paris, PUF.
- EDWARDS J. (1990): *Adiós, Poeta...*, Barcelona, "Colección Andanzas", Tusquets editores.
- FREUD S. (1985): "L'Humour", in *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, "Folio Essais", Gallimard, trad.: Fernand Cambon.
- FREUD S. (1988): "Le Créateur littéraire et la fantaisie", in : *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, "Folio Essais", Gallimard, trad.: Fernand Cambon.
- MILLARES S. (1999): "Pablo Neruda en la encrucijada poética", in: *América sin nombre, Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, núm. 1, diciembre de 1999, 33–44.
- MINOIS G. (2000): *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard.
- NERUDA P. (1999–2003): in: LOYOLA H., YURKIEVICH S. (ed.): *Opera Mundi/ Obras Completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- VILLEGAS S. (2003): *Funeral Vigilado (La Despedida a Pablo Neruda)*, Santiago de Chile, "Colección Septiembre", LOM ediciones.