

### III. RESEÑAS

Schopf, Federico

*Neruda Comentado*<sup>1</sup>

Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003

En la tesis que propone sobre la noción de crítica en el Romanticismo<sup>2</sup>, Walter Benjamin plantea una dicotomía básica entre *historia de la crítica* e *historia del concepto de crítica*, el último de los cuales sería un estudio de la evolución de los problemas propios del arte en tanto objeto de análisis. Tomando esta idea, nos proponemos dedicar algunas reflexiones en torno a *Neruda Comentado*, libro donde Federico Schopf reúne una serie de ensayos acerca de la obra de Pablo Neruda. La reunión de estos trabajos de variada naturaleza posibilita una lectura crítica a la crítica de poesía, gesto que elabora materiales para una historia de la recepción que ha tenido el poeta. Así, el libro se inscribe en el segundo de los conceptos planteados por Benjamin –historia del concepto de crítica–, puesto que de su lectura se desprende una genealogía de los problemas que la poesía y la figura de Neruda han planteado desde hace casi 70 años.

Agrupados en un mismo libro –y considerando que por separado, algunos de ellos provocarían un efecto diverso–, los “comentarios” no aspiran a agotar las interpretaciones o sancionar una lectura definitiva. Quieren, más bien, dar cuenta del tiempo transcurrido, generando especularmente una distancia crítica del propio gesto de lectura, sin llegar del todo a la abstracción conceptual que esta distancia puede alcanzar, puesto que los ensayos son también testimonios de una lectura. *Neruda Comentado* sería el documento fundante de una historia de la recepción de Neruda, en tanto permite la doble posibilidad de leer al poeta desde la crítica y leer a la crítica desde su propio y sucesivo despliegue. Documento, porque de lo que se trata es de hacer una genealogía de las nociones e interpretaciones de esta obra *monumental*. Documento, por lo tanto, porque junto con las interpretaciones, estos textos son expresivos –muchos de ellos, hasta representativos– de una visión de mundo, una contemporaneidad, un sentido común y sus excepciones<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Schopf, Federico, *Neruda Comentado*. Argentina: Ed. Sudamericana, 2003. Las citas a este libro se indicarán en el cuerpo del texto, señalando entre paréntesis el número de página.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Ed. Península, 2000.

<sup>3</sup> Un ejemplo de este carácter documental es el texto seleccionado de Gabriela Mistral, “Recado sobre Pablo Neruda” (publicado originalmente en abril 1936), que es una especie de introducción de Neruda a España. Allí, la poeta reconoce, tal vez adelantándose a muchos críticos, los “sentidos inéditos” (p. 181)

La visibilidad del tiempo transcurrido (el musgo) –el cumplimiento y festejo de fechas simbólicas, la apropiación visual (porque menos que escrita) y masiva del perfil nerudiano, el reciclaje político de su figura– es el contexto en que aparece esta compilación, especie de punto final y comienzo, como decíamos, de una lectura historizada y crítica de los problemas que surgen de Neruda, figura y poesía (esta misma resistente dicotomía ya es, como veremos, uno de los problemas). Tanto este contexto como el carácter de glosa y glosario del libro, le otorgan un matiz pedagógico, cercano a la intención que transmite el título coloquial “Neruda Comentado”<sup>4</sup>.

Junto con esta condición documental, una de las características de edición de este libro es el orden en que están dispuestos los artículos y el espacio que ocupa la información de las fuentes. Las fechas y el lugar de publicación no se encuentran a la vista cuando comenzamos a leer cada artículo (como suele ocurrir en libros de esta especie); es necesario ir hasta el final de este o del libro entero para conocerlas. Esto genera cruces entre los textos, sin suscitar una jerarquía definitiva por cronología, categoría, nacionalidad del crítico, si conoció o no al poeta (argumento, este último, que parece tener mayor fuerza que cualquier otro en este año del centenario). Entonces, cuando perdemos de vista estos datos, la sensación es la de estar leyendo un diálogo simultáneo. Para un lector familiarizado con los textos, el libro ofrece un visión dinámica de ellos, ágil y versátil, que nuevamente nos conduce, aunque ahora desde otro argumento, al carácter de oralidad, de coloquialidad que se propone en el título.

Configurando en su propio artículo los criterios de selección, el texto de Schopf, “Recepción y contexto de la poesía de Neruda”, es precisamente una pauta para ir armando la historia de las lecturas que se han hecho del poeta, ya que, además de considerar a los críticos, revisa las reacciones de sus contemporáneos: el público y los otros poetas. Lo hace recorriendo las etapas de esta vasta producción (nos detendremos más adelante en esto), intercalando –oponiendo, complementando– las diferentes perspectivas con su propia lectura. También Jorge Edwards, quien figura con una breve crónica publicada originalmente en 1984, evidencia el paso del tiempo, a 80 años del nacimiento de Neruda. Es el tiempo que ha levantado los mitos del militante movilizador (“las necesidades de la causa convierten al poeta de carne y hueso en estatua”; p. 292), del poeta único en su especie, y el de la querrela entre la poesía artística y la política. Este tiempo, al que hoy sumamos 20 años, erige un nuevo mito: Neruda como patrimonio de la cultura institucional chilena.

---

que pueblan *Residencia en la Tierra*, la nueva sensibilidad que en otros lugares sirve como argumento para hacer estallar juicios como la “deshumanización del arte”, supuestamente acontecida en los primeros años del siglo XX, con las Vanguardias. Se adelanta también, en una lectura muy fina, al propio Neruda, al apuntar el elemento mestizo de su poesía, que será asumido explícitamente en *Canto General*. Cfr. con nota 9 sobre H. Murena.

<sup>4</sup> “Son textos que aspiran a no provocar desaliento en su lectura” (p. 8). Este criterio, planteado por Schopf en su Prólogo, es el que permite comprender la selección de los textos como una invitación a la lectura crítica que, en primera instancia, cumple con ser atractiva, por lo tanto, capaz de ser funcional en la enseñanza.

En este orden nuevo de los ensayos críticos de Neruda (orden simultáneo, abierto, coloquial), observamos el modo en que algunos asuntos de alta polémica en el pasado –plagios, rencores, bandos, mujeres, militancia, etc.– son constancia de la anécdota, pero dejan de ser elocuentes al ponerlos en perspectiva. Sin embargo, hay otros asuntos que persisten, se van ampliando, logrando que su alusión sea inevitable cuando hablamos de Neruda. Volviendo a la distinción planteada por Benjamin, estos problemas persistentes son aquellos que encontraremos prácticamente en todos los artículos seleccionados, y que una vez puestos en perspectiva, llegan a convertirse en conceptos generales. Identificamos básicamente dos.

El problema de la periodificación, que es la necesidad de dividir la obra completa en etapas. Algunos autores –principalmente Loyola y solo en un par de momentos, Sicard– resuelven esta necesidad enfatizando los eventos biográficos como elocuentes hitos diferenciadores entre los períodos. Antes de identificar qué periodos son estos, volvemos a notar el efecto que el tiempo tiene en este tipo de análisis. En la selección no encontramos textos que argumenten remitiéndose exclusivamente a datos biográficos; suponemos que esto se debe al carácter anecdótico que adquieren frente a otros hitos que, además de ser experiencias vividas por Neruda, son sucesos de la historia universal, hechos que trascienden y tienen la suficiente elocuencia como para seguir dando sentidos a las obras de arte implicadas.

El primero de estos momentos es el impacto que experimenta Neruda al estallar la Guerra Civil Española (1936-39), que determina el cambio desde una poesía, que convendremos en calificar como subjetiva para no adelantar otras discusiones, a otra políticamente comprometida. El segundo momento –que en el libro está planteado por Sicard–, se produce en el año 1953, cuando Nikita Krushev denuncia los crímenes de Stalin ante el XX Congreso del Partido Comunista soviético. Sicard plantea que este hecho hace penetrar la relatividad en la poesía de Neruda, marcando el fin del *orden positivo*. Este término ha sido propuesto por Giuseppe Bellini para referirse a la etapa de mayor compromiso y esperanza política. El crítico italiano también considera el Congreso del PCS como un hecho gatillador del estado de desilusión en que se sume el Neruda póstumo.

Antes de continuar con los distintos énfasis que determinan la periodización de la obra de Neruda, resumimos aquí la más convencional de ellas, sin entrar en detalles. Se organiza en tres etapas: una marcada por la melancolía y el subjetivismo, que comienza con la producción temprana (*Crepusculario*, 1923) y culmina con el segundo libro de *Residencia en la Tierra* (1935); otra etapa determinada por la contingencia y la conciencia social del poeta, que va desde *España en el Corazón* (1938) hasta *Tercer Libro de Odas* 1957; y una última etapa, desde 1958, año en que aparece *Estravagario*, hasta las publicaciones póstumas. Esta división es, matizadamente, un acuerdo común. Lo que cambia es, como dijimos, el argumento.

Otra perspectiva –desde la cual Enrique Lihn, Amado Alonso y Mario Rodríguez Fernández establecen etapas– observa las metamorfosis estilísticas que se producen al interior de los poemas y que permiten revelar los giros que da la obra entera. En contraste con la periodización histórico-biográfica, aquí los cambios se entienden como tránsitos, evoluciones y no hechos radicales.

Lihn distingue en el artículo antologado –cuyo título, “Residencia de Neruda en la palabra poética”, es significativo para la distinción que estamos realizando–, dos momentos no cronológicos de la obra nerudiana, determinados más bien por el nivel lingüístico en que se desarrollan los poemas: un nivel profundo, que es el estrato del delirio, y otro superficial, donde la palabra se hace unívoca y, en este sentido, vacía (esta distinción es también un argumento para el segundo de nuestros problemas permanentes, relativo al tema arte/política). *Infralingüístico*, es el concepto –de Emile Benveniste– que Lihn utiliza para referirse al nivel profundo de lo inconsciente, donde se originan “signos que no se descomponen y que comprenden numerosas variedades individuales” (p. 225). Según esto, el valor poético de un signo está en los múltiples y anárquicos sentidos que atrae, en tanto corresponde a un estadio del lenguaje que no ha sido sancionado por fuerzas dogmáticas. Percibimos también este valor en la autosuficiencia (“...no se descompone...”), que permite al signo elaborar sus referencias, variadas y dinámicas, sin echar mano de un (meta)discurso que lo encauce; discurso que absorbería al *signo infralingüístico*, conduciéndolo a un estado más superficial y, por lo tanto, unívoco, de significación.

Asimismo, Alonso repara en la condición inconsciente, en este caso de la primera poesía de Neruda, donde “su desatendida ausencia de fe solo se manifiesta turbidamente en una densa melancolía, operando sentimentalmente desde la subconsciencia” (p. 173).

El filólogo español aplica en *Poesía y estilo de Pablo Neruda* el método estilístico y analiza –en el capítulo antologado– las obras que Neruda había publicado hasta 1935. Considerando la doble naturaleza del lenguaje (dimensiones lógica y afectiva, o significativa vs. expresiva), distingue dos momentos al interior de este período; uno representado por *20 Poemas de Amor y una Canción Desesperada* y el otro por *Residencias I y II*. El tránsito es “de la melancolía a la angustia”, marcado por una concepción del tiempo cada vez más agobiante. Al considerar el sistema expresivo del lenguaje como estructura del poema y mapa de su significación, caracteriza estas dos etapas sin echar mano a los aspectos externos como causa, aunque no deja de establecer analogías con otros fenómenos del arte contemporáneo de esos años<sup>5</sup>. Lo curioso es que será el propio Alonso quien en la segunda edición del libro<sup>6</sup>, va a plantear el cambio brusco, tajante de la *conversión poética* de Neruda, supuestamente ocurrida en 1936 con el estallido de la Guerra Española. Este asunto, elevado ya a concepto, fue

<sup>5</sup> Ubica a Neruda en un contexto artístico determinado por la desintegración “rasgo fisonómico de nuestra época” (p. 168), junto con el impresionismo, el cubismo de Picasso, el expresionismo, Joyce, Proust y Gómez de la Serna. Además de poner en un mismo saco (de hecho él mismo se refiere a *la desintegración* como un “cajón de sastre”), movimientos tan disímiles, Alonso comete el mismo error –falta de perspectiva o moral incompatible– que Ortega y Gasset en “La Deshumanización del Arte” (1925), de no identificar una nueva etapa del arte y continuar leyendo las Vanguardias desde las condiciones de producción y las actitudes del modernismo literario.

<sup>6</sup> Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1ª edición, 1941; 2ª edición, 1951 y 3ª edición, 1966.

planteado por Alonso en un texto que no forma parte de la selección de Schopf, pero que está metonímicamente presente, al ser aludido por casi todos los otros autores. No es este el espacio para analizar en profundidad el tema, pero la brusquedad de esta conversión es insostenible si Alonso quiere persistir en su ciencia de los estilos literarios, basada en el uso particular que un autor hace del lenguaje y no en los fenómenos sociales que pudieran estar tras su motivación. Así lo muestra Rodríguez Fernández quien, sin oponerse a la tesis básica de la conversión, reconoce un tránsito, no una *tabula rasa* que impida ver los elementos de continuidad entre ambas etapas: “En ninguno de los dos momentos falta el hombre, lo que hay es un concepto diferente del sentido propio de la existencia, especialmente en lo que se refiere a la relación de hombre y mundo” (p. 190). El mismo autor se propone un análisis de estilo centrado en los cambios que experimenta un elemento: el “temple de ánimo” del hablante lírico<sup>7</sup>. Lo interesante aquí es la posibilidad interpretativa que aporta esta perspectiva. En contraste con el hablante lírico de “Reunión bajo las nuevas banderas”, Rodríguez Fernández identifica aspectos que nos parecen esenciales para la lectura de las *Residencias*: la idea del mundo concebido como prisión<sup>8</sup> y la tensión que se percibe entre la primera y la segunda persona singular, distinta a la relación más bien fluida entre el yo y la persona plural de *Canto General*. Además, esta misma perspectiva permite reconocer la función redentora de la poesía (excelentemente expuesta por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal), que el otro Rodríguez contrasta a la función combativa que motiva al *Canto General*.

Hay también quienes consideran que la periodización no es más que un mero orden metodológico que organiza la obra total de Neruda, y argumentan el carácter continuo de su desarrollo. El inglés Robert Pring Mill enmarca esta continuidad como un vaivén entre dos campos (no necesariamente opuestos): el de la *soledad* y el de la *solidaridad*. Se dedica –en el trabajo seleccionado– a la lectura de las odas, donde reconoce un privilegio del segundo de estos campos, que se manifiesta en la *vocalización*, término empleado por Rodríguez Monegal para referir a la entrega de la voz que hace Neruda al pueblo.

Por su parte, el académico italiano Antonio Melis realiza un trabajo fundamental, al entregar los contextos de producción que, sin negarle ningún valor a la obra de Neruda, la sitúan en un desarrollo colectivo de los temas. Por ejemplo, ante la llamada

<sup>7</sup> “Temple de ánimo” no parece ser hoy en día un término demasiado evidente, por lo que pasamos a reproducir la definición que hace de este el propio Rodríguez Fernández: “la lírica es poetizadora de templos de ánimo. Es decir, se trata de estructuras de lenguaje en que las objetividades representadas, lo enunciado, no tienen valor en sí, sino en la medida que permitan que se despliegue un temple de ánimo. De este modo, las objetividades en la lírica se presentan como *traspasadas*, como vividas de antemano, como atemperadas, como radicalmente transformadas e iluminadas por el temple de ánimo [y en una nota, acota] Mediante él [...] el ser se *visualiza* ante nosotros, se *objetiva* ante nuestros ojos” (pp. 195-6).

<sup>8</sup> No deja de ser significativo que Edwards vuelva a ocupar “prisión”, pero esta vez para referirse a las restricciones partidarias, traducidas a críticas y enemistades que dejaban al poeta “prisionero de su militancia” (p. 293).

“conversión poética”, señala que este “es un desarrollo análogo al que se advierte en otros poetas coetáneos o del pasado, pero que se inserta de manera peculiar dentro del quiebre que afecta y coloca en crisis a la vanguardia literaria de los años treinta” (p. 26). Lo interesante de este texto es la propuesta de identificar la obra de Neruda no solo con etapas, sino con géneros, y ubicarla en su entorno histórico. De este modo, expone el contexto literario latinoamericano que tantas veces desaparece tras la enorme figura individual que (se) ha proyectado (de) Neruda y que –ya lo asumimos– es inseparable de su poesía. Primero es el modernismo –Neruda como relevo de Darío– y luego Lugones, Herrera Reisig y Vallejo, quien también estaría apuntando a la vanguardia, desde el temprano *Trilce* (1922).

La identificación de las etapas poéticas de Neruda con géneros de la tradición literaria es una tarea que suele llevarse a cabo siempre en relación con *Canto General* y su condición épica (desarrollada en esta selección de una manera levemente ingenua por Héctor A. Murena, quien llega a proclamar lo épico como la sensibilidad única y propia de América Latina<sup>9</sup>), pero menos con otras obras. Un ejemplo diferente es, siguiendo a Melis, el carácter satírico que se encuentra en *España en el Corazón*, como actualización de las lecturas que Neruda hace de Quevedo, poeta presente también en “Las furias y las penas”; otro ejemplo es el realismo socialista mencionado por Schopf en relación a *Las Uvas y el Viento*, pero sin duda falta el desarrollo de muchos más. Enfrentándose nuevamente al supuesto quiebre que es la conversión poética y la consecuente producción comprometida de Neruda, Melis anota el carácter tradicional –genérico– que tiene también la poesía política.

Este trabajo de identificación genérica se complementa con el ensayo del crítico chileno Jaime Concha, quien repara en la inscripción tradicional de la poesía amorosa de los primeros libros de Neruda, estableciendo una genealogía de este género y anotando sobre él que “en ninguna parte más que en esta clase de formaciones literarias son más palpables e invisibles a la vez las condiciones histórico sociales que constituyen su base objetiva. En general, un intento metodológico de este tipo se complica por el carácter de eternidad con que, según nuestra perspectiva temporalmente limitada, aparece revestido el sentimiento amoroso” (p. 134). Leer la poesía amorosa de este periodo también como expresión de problemas externos a la emoción del poeta, ajenos al amor mismo, permite elevar un nuevo argumento que debilita el concepto de conversión poética: la conciencia social y política del poeta se origina mucho antes de la

<sup>9</sup> Sin embargo, al final del artículo (“A propósito de *Canto General* de Pablo Neruda”) el escritor argentino critica a Neruda por no lograr dar una forma lírica al sentimiento épico americano. Según su argumento, la composición de *Canto General* sería puramente épica, lo que no daría cuenta de la condición mestiza –y por lo tanto, histórica– del hombre americano, sino que solo haría referencia a la novedad de la tierra y a la posibilidad fundacional que esta ofrece. Como advierte Schopf en su prólogo, esto sería una crítica “eurocentrista” de Murena, quien estaría afirmando que la historia se hace presente en América Latina exclusivamente desde la Conquista. El carácter “mestizo” (que Gabriela Mistral advierte incluso en las *Residencias*), está explícitamente expuesto en “Alturas de Macchu Picchu”, proclamando la existencia de otra historia que, a través de la voz y la sangre del Poeta, se hace *nuestra*.

experiencia de la Guerra Civil, en lo que Concha llama “el eros de la pobreza”. Esto es, la autoconciencia de insatisfacción del deseo amoroso que se amplía a la insatisfacción social y, como consecuencia casi natural, a la identificación con otros marginados (que en este caso, son de la clase media y que posteriormente serán las víctimas de la guerra, el proletariado, la comunidad inca, etc.)<sup>10</sup>.

Volviendo al asunto de la periodización, pasamos a revisar el artículo del propio compilador quien, como dijimos, examina cronológicamente las obras que tuvieron mayor impacto en su recepción. Este programa de análisis no excluye el problema planteado, puesto que en su desarrollo Schopf va marcando los elementos que son constantes entre una obra seleccionada y otra, negando la existencia de cambios abruptos: “no se puede hablar –como lo hace Amado Alonso– de una “conversión poética”, gracias a la que la poesía de Neruda habría cambiado “de la noche a la mañana” (p. 104). Para reforzar este punto, recuerda ese manifiesto nerudiano, anterior a la guerra, “Sobre una poesía sin pureza” (Madrid, 1935) donde se confirman elementos que ya estaban presentes problemáticamente en *Residencia en la Tierra*<sup>11</sup> y que ahora se evidencian como producto de una búsqueda poética que no es más solitaria. La colectividad y el materialismo (dos características propias de las obras vanguardistas de la época) penetran la poesía, igualándola a los alimentos y las herramientas (que por ahora, pero no por mucho tiempo, permanecen en reposo). También Jorge Edwards plantea la continuidad de la obra nerudiana, reconociendo, al igual que todos los autores antologados, las marcas de ciertos hitos en su desarrollo, pero revelando la existencia de un hilo común: no es una sola la conversión poética que experimenta Neruda, a lo que agregamos, tampoco es una sola la *vuelta* de este cambio (que, como ya explicamos desde Sicard, correspondería a la desilusión producida por otro hecho histórico puntual); hay un movimiento constante, en términos de Edwards, el vaivén secreto de un hombre desgarrado entre el enigma de la naturaleza y el de la historia.

Un último punto para cerrar este primer problema, es el que propone Murena al notar las posibilidades de interpretación de una obra que se abren al recibir la publicación de la siguiente. Se refiere específicamente al cambio que se produce en la lectura de *Residencia en la Tierra* desde que aparece *Canto General*, lo que nos parece aplicable a

<sup>10</sup> El tema del vínculo con la tradición, la inscripción en géneros de la poesía de Neruda parece interesante y no del todo desarrollada con la necesaria perspectiva que exige, en tanto trabajo de catalogación. Dejemos planteada entonces una definición atractiva, propuesta por Lihn, que sirva como comienzo para este estudio: género como “una suerte de ley irregular o de irregularidad legalizada – la ley de las excepciones” (p. 223), donde la originalidad –signo de la alteridad, dice Lihn– proviene de la relación dinámica con el origen.

<sup>11</sup> Con respecto a esto, Concha ensaya un reconocimiento de aquellos elementos que se identifican como propios de la clase media en *Residencia en la Tierra*, deteniéndose con lucidez en la “psicología material de la ropa” (p. 152), que además de ser interpretada como la fragmentación del sujeto, permite la constitución de un sujeto colectivo, el de la clase media, del cual el hablante ya se siente parte y que contrasta además con la desnudez propia del indígena (otra colectividad a la que Neruda cantará, pero sin identificarse con ella).

gran parte de la producción de Neruda. Leídas en un primer momento como imágenes oscuras, motivadas por la melancolía, cifradas en una escritura hermética, nocturna, angustiante, etc., las *Residencias* adquieren un nuevo significado tras la *luz* que trae el *Canto General*. Murena identifica las primeras obras como “un estado prenatal”, un “primer desgarramiento” (p. 213) necesariamente previo a la estructuración del discurso que combina la cruda experiencia político social con un “entusiasmo poético” (p. 212), “el sentimiento épico de la vida” (p.214).

El problema de la relación entre arte y política, del cual hemos adelantado ya algunos aspectos, es la disputa por el estatuto de lo artístico o, por lo menos, de la jerarquía entre los dos valores poéticos que en general se reconocen a la obra nerudiana: poesía metafísica vs. poesía comprometida. Esta dicotomía es desarrollada por Bellini, quien opone un *orden positivo*, marcado por la esperanza, a un *orden negativo*, que es la manifestación de la angustia. El balance lo hace desde el análisis de algunas obras publicadas póstumamente, pero por lo que llevamos recorrido, creemos que es proyectable a toda la obra. Este contraste entre positivo y negativo se aplica en general al arte de vanguardia que se manifiesta entusiasta o críticamente ante el desarrollo social, tecnológico y político del momento. El tono positivo es, como ya hemos dicho, solidario y fundante, confiado en el poder de la palabra<sup>12</sup>; el negativo se eleva desde la soledad o el sinsentido a cuestiones metafísicas. En los poemas previos a la muerte del poeta, Bellini vislumbra una liberación simbólica de esta tensión bipolar: es el mar en “Llama el océano”, la misma salida que Edwards advierte en los volcanes de “La Rosa Separada”. La naturaleza sería la superación de la dialéctica positivo/negativo, que consideramos una superación infinitamente desplazada, puesto que esta naturaleza contiene en sí una dimensión metafísica, la dimensión de lo sublime, de lo *deshabitado*, que también está presente en la angustia que cruza gran parte de la producción del poeta. Esto nos conduce a una conclusión elemental, la del carácter profundamente moderno del poeta, en tanto contradictorio –ilustrado y romántico, individual y social, materialista y metafísico–, programático, histórico, mestizo, irónico (tono detectado por Pring Mill, desde el agudo sentido del humor británico, en las odas), marcado por la búsqueda y el ejercicio de la libertad y profundamente cargado de afectos<sup>13</sup>.

De los seleccionados, pocos son los críticos que establecen abiertamente un juicio de valor ante la poesía que no es funcional a su pensamiento político<sup>14</sup>, ejemplo (casi

<sup>12</sup> En un artículo que no está en esta antología, Lihn señala la fe ciega que debe tener el poeta en el lenguaje para creer en su capacidad convocatoria y comunicativa. “20 años de poesía chilena”, en *El circo en Llamas*. Santiago: Ed. Germán Marín. Lom, 1997, pp. 107-115.

<sup>13</sup> Fuera de esta selección se ha planteado una lectura postmoderna de Neruda. Este puede ser un tema a discutir, pero nos parece que esta codificación no aporta ni luz ni sombras a la poesía, más bien la deja fría.

<sup>14</sup> El propio Schopf reconoce en su prólogo el carácter desechable de gran parte de la producción crítica, por ser “panegíricos intimidantes por el peso político de sus portavoces, exégesis de dudosa estofa a cargo de funcionarios políticos complacientes, diatribas por lo general calumniosas o mezquinamente resentidas” (p. 15), que, sin embargo, tienen valor, leídos eso sí, “a granel” para el estudio de la recepción que el mismo autor propone.

cómico a estas alturas) es el de Alone, quien no está antologado, pero tiene algunas apariciones en el artículo de Schopf. Algunos se valen de las palabras del propio poeta como argumento que los libera de tamaña responsabilidad. Es recurrente la cita a Neruda rechazando los poemas de *Residencia en la Tierra* por considerarlos “dañinos” y “ayuda para morir” (pp. 26, 54, 100), desechando la angustia por ser un sentimiento alienado, producto del capitalismo y no, como se da en estos libros, fruto de la conciencia de muerte que nace con el sujeto. Esta opinión vendría –desde la máxima autoridad del poeta– a confirmar la súbita conversión planteada por Alonso –asumida por algunos como exégesis canónica– que lleva al poeta, al igual que al santo, a renegar de su (ausencia de) fe anterior.

El entusiasmo ideológico con que algunos lectores reciben el *Canto General*, las odas y otros libros, borra a veces la evidencia de su valor poético. Borra incluso la existencia de otros tópicos y otros tonos, que en esta selección son rescatados. Entre otros, Sicard, Schopf y Edwards reconocen la presencia de la reflexión sobre el tiempo y la historia, en tanto dimensiones metafísicas del ser americano que asciende (y desciende) a las “Alturas de Macchu Picchu”. De igual modo, Pring Mill advierte la duda que se cuela, enmascarada en ironía, en las odas; Bellini, por su parte, reconoce que esta duda o contradicción está presente hasta en los poemas finales de Neruda, y Melis permite abordar un “libro de batalla” (p. 35) como lo es *Incitación al Nixonicidio* y *Alabanza a la Revolución Chilena*, desde el contrapunto con Ercilla. Una conclusión que se puede extraer de esto es que el carácter solidario (contrapuesto según Pring Mill, al solitario), no debe ser interpretado exclusivamente como una actitud política, presente únicamente en aquella poesía comprometida con el sujeto colectivo, sino también como la sabiduría profética (la *vocalización* de Rodríguez Monegal), que ya está presente en *Residencia en la Tierra* y que constituye otro más de los asuntos permanentes de la obra total de Neruda. El francés Sicard (en el ensayo del 91), aporta un elemento más a esta conclusión: la condición lingüística y temporal de la poesía que “remite constantemente al poeta a su propio límite y a su propia negación” (p. 305), libera a la política (y a la poesía política que permea esta condición) de convertirse en la prisión advertida por Edwards, en el desecho de Schopf, en el rechazo de Lihn. La libera, en fin, de convertirse en dogma.

Cerrando ya la antología, confirmamos que el tiempo ha actuado como el más eficiente de los críticos, seleccionando y borrando de a poco aquellos poemas que parecen escritos por encargo de la coyuntura, que quedaron flotando, como dice Lihn, en la superficie del lenguaje. Asimismo, la condena de los poemas de *Residencia en la Tierra* y *Estravagario*, unos por herméticos, otros por contradictorios, ha sido revertida gracias al tiempo y al efecto que –comprobamos hoy– han tenido en la producción poética posterior de los poetas jóvenes y no tanto, que asumieron estas obras como parte de la principal herencia poética de Neruda.

El tiempo también permite hacer una interpretación ideológica de la poesía, sin que esto signifique exclusivamente la identificación de sus temas con cierta posición política, sino más bien la revelación del carácter original (definido por Lihn como la revisión del origen desde el signo de la alteridad) presente, por ejemplo, en la subversión a normas lingüísticas, en la relación con la tradición (Lihn nuevamente: “movimiento de

solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía” (p. 223), en la construcción poética de mitos e imágenes que se identifican con procesos sociales, eludiéndolos, representándolos elípticamente desde impulsos aún más internos<sup>15</sup>.

Pero esta posibilidad de *ideologizar* el poema sin hacerlo militante es factible si nos acercamos a este concepto desde el enfoque que propone Raymond Williams, actualizando algunas ideas del intelectual marxista Antonio Gramsci. Aquí, la noción de ideología no se concibe más como *falsa conciencia*, ideas que distorsionan la realidad, sino como *concepciones de mundo* que no están condenadas a ser verdaderas o falsas, sino hegemónicas o subalternas. Estas fuerzas, que pueden ser o no dirigentes, se representan por medio de discursos que no son necesariamente políticos, puesto que se tensan en disputas por la hegemonía del campo cultural, disputas que son a un mismo tiempo personales, colectivas, lingüísticas<sup>16</sup> e históricas. Con esta definición nos acercamos a los ensayos de Lihn, Concha y Schopf, que fueron escritos con posterioridad o son contemporáneos a la circulación de estas ideas. En estos textos están las herramientas para analizar la obra de Neruda en términos de subversión o asimilación del discurso hegemónico<sup>17</sup>, considerando no solo los temas, sino también la forma del poema, las imágenes y figuras, las variaciones en los signos, el género en que se inscribe, en fin, como manifestaciones de una ideología que se define como materialista e idealista a un mismo tiempo. El primero de estos textos<sup>18</sup> abre una lectura *ideológica* de los poemas, siguiendo el hilo del lenguaje –donde se forma una “solidaridad anárquica con las marginalidades del mundo” (p. 224); el segundo, el hilo del deseo erótico primero y luego también material, desde donde se proyecta lo que más tarde constituirá efectivamente la militancia: la formación de un sujeto colectivo, identificado por la común carencia; y el tercero, siguiendo el de la recepción, objeto fundamental para los estudios que hoy ya llamamos “culturales”.

Antes de terminar, volvamos brevemente nuestra atención a la doble posibilidad de lectura que ofrece este libro. Decíamos que en él se leían fragmentos de la historia

<sup>15</sup> Como ejemplo de esto, volvemos a rescatar la conclusión de Concha: el poeta llega a la autoconciencia social –que después lo conduce a la política– desde el deseo erótico: es “el eros de la pobreza, un amor a la medida de la clase media” (p. 153).

<sup>16</sup> En relación con la disputa al interior del sistema lingüístico, dice Lihn: “Es la soledad de una palabra en la Lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una sola vez y para siempre, por todos y para todos, sino que, para el recién llegado, el rastro de otras experiencias de la palabra en el lenguaje, a las cuales se siente ligado en su soledad por una común anarquía.” (p. 223).

<sup>17</sup> A diferencia de lo que hoy experimentamos, la Guerra Fría permitía la coexistencia de dos discursos hegemónicos, por lo que no es un error considerar el comunismo como un discurso poderoso, capaz de sostener (en precario equilibrio) una pugna con el capitalismo norteamericano.

<sup>18</sup> Algunas de las afirmaciones de Enrique Lihn “cuya actitud podría parecer hoy un tanto desmesurada” (p. 11) deben quedar necesariamente enmarcadas en su contexto –el de la Guerra Fría y la dictadura chilena, que Schopf describe en el prólogo. Es el caso del rechazo a la poesía política (*Canto General, Las Uvas y el Viento*, etc.), por no ser ni política ni poesía (Lihn 1997: 152-155) y por ser poesía “de servicio público” (p. 227). Algo similar a lo que recuerda Uribe, también citado por Schopf en su artículo (pp. 110-11).

de la crítica a Neruda, pero también una vista panorámica de lo que es la crítica misma. Sin profundizar en ello, dejamos señalados los diálogos que se establecen entre los textos. Ejemplo de esto es el texto completo de Schopf, en tanto el establecimiento de cruces, correcciones y diálogos (que algunas veces son a gritos) es, como ya dijimos, su sistema de abordaje a la obra. También Melis eleva a modo general un alegato contra quienes han velado los contextos (literarios, generacionales) de Neruda, imponiendo su figura individual. Recordamos ahora, entre los múltiples cruces que se dan en el libro, las correcciones que hace Rodríguez Monegal a Alonso en cuanto a las influencias románticas de Neruda y las que hace Sicard al mismo Monegal por limitar su lectura de *Estravagario* a una vuelta del sentimiento alienado presente en las *Residencias*, sin advertir el elemento relativizador que se integra al libro de 1958.

Esta misma posibilidad doble se da en los textos de Neruda, quien ostenta una impresionante capacidad autocrítica, intervenida a veces –como ya hemos visto– por su voluntad política, pero siempre lúcida y estimulante. Se comprueba esto en sus cartas (citadas por R. Monegal en *El Viajero Inmóvil* y en su ensayo antologado), también en su prosa (los primeros manifiestos de *Caballo Verde para la Poesía*, sus libros de memorias, etc.), pero particularmente en su poesía (el mismo Monegal hace un estudio de este aspecto). Tal vez no habría sido demasiado impropio incluir uno de estos textos en *Neruda Comentado*.