

“EXPLICO ALGUNAS COSAS”:
LA AUTOEXÉGESIS NERUDIANA EN LA POESÍA
RESIDENCIARIA Y PRE-RESIDENCIARIA

Guillermo Duff

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
wduff13@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

El trabajo se propone recorrer la poesía temprana de Pablo Neruda a lo largo de su eje auto-exegético y metaliterario. Eligiendo de los primeros libros del poeta chileno aquellos poemas en los cuales haya una explicitación de un arte poética o una clara referencia metaliteraria, se analizará la evolución de la poesía de Neruda. Se dividirá la poesía de Neruda en distintos períodos, utilizándose para tal fin únicamente los textos metaliterarios: se detallarán las poéticas elaboradas por Neruda en sus distintos libros, desde la poética de la poesía como “terrible don”, pasando por la poesía como catarsis, la poesía como don profético devaluado, hasta llegar a la poesía como compromiso. Analizando en dichos textos elementos que Octavio Paz definiría como analógicos o irónicos, se evaluarán posiciones sostenidas por determinados críticos con respecto a Neruda.

PALABRAS CLAVE: Neruda, metaliterario, autoexégesis, analogía, ironía.

The present work aims at traversing across Pablo Neruda's early poetry following the self-exegetic and metaliterary axis. The evolution of Neruda's poetry will be analyzed, focusing on those poems from the Chilean poet's early books in which there is an explicit formulation of an ars poetica or a clear metaliterary reference. Neruda's poetry will be divided into different periods by considering these metaliterary texts landmarks of successive changes in his poetics, ranging from the poetics of poetry as a "terrible gift", through the view of poetry as catharsis, as a debased prophetic gift, to finally arrive at a view of poetry as political commitment. By means of the analysis of textual elements that Octavio Paz would define as ironic or analogical, different critical stands about Neruda will be assessed.

KEY WORDS: Neruda, metaliterary, self-exegesis, analogy, irony.

INTRODUCCIÓN

“La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el sentimiento,” dice Octavio Paz en *El arco y la lira*, y todas las crisis de sus fundamentos que han atravesado las sociedades, agrega, “son, asimismo y sobre todo, crisis del sentido de ciertas palabras”. Todo comenzó cuando cesó la confianza del hombre en que “el signo y el objeto representado eran lo mismo” (29). En ese momento, según Paz, conquistaron su autonomía las ciencias del lenguaje, y el lenguaje mereció atención más allá de eso a lo que se refería.

Con la conciencia de la inconmensurabilidad del mundo, del divorcio entre la realidad y las palabras, el poeta moderno toma uno de dos caminos: o permanece en el eterno conocimiento de que “si el universo es una escritura, cada traducción de la escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico” y acepta consecuentemente “la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón” (Paz, *Los hijos* 53), o emprende la búsqueda de algún “recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad”, algún recurso en el que “la alteridad se sueñ[e] unidad y la diferencia se proyect[e] ilusoriamente como identidad” (Paz, *Los hijos* 80). El primer camino lo lleva a lo que Paz llama la ironía, a la conciencia crítica del lenguaje, de la literatura y de sí mismo. El segundo camino lo lleva a la analogía, “al reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones” (*Los hijos* 74). La analogía implica un intento de superar la alteridad y el tiempo histórico a través del tiempo cíclico, a través de un elemento surreal. Paz identifica dos grandes tentaciones analógicas para el poeta moderno: “la tentación revolucionaria y la tentación religiosa” (*Los hijos* 46).

Pablo Neruda, como poeta moderno, no se encuentra al margen de la situación descrita por Paz. Alain Sicard así lo demuestra cuando señala que en la poesía de Neruda coexisten dos poéticas antagónicas, que se corresponden ajustadamente con las tentaciones analógicas descritas por Paz: por un lado está la poética “ahistórica, de tipo mítico y de carácter al fin y al cabo religioso orientada hacia el mundo inaccesible de las esencias, del origen del ser verdadero, y que postula el tiempo cíclico, sin progresión, del Eterno Retorno, [que] sería, en cierto modo, una poética de la inmanencia”. Por otro, está la otra “totalmente irreconciliable con la primera, [que] sería una poética orientada hacia la Historia, voluntarista, utilitaria, militante, al servicio de una verdad exterior y adaptada a las exigencias de la acción” (*El pensamiento* 552), o sea, la poesía revolucionaria.

¿Qué sucede, sin embargo, con la ironía en la poesía nerudiana? ¿Qué sucede con la dualidad, con la conciencia irónica que hace que el “hombre se sient[a] arrancado o separado de sí” (Paz, *El arco* 135)? Nuevamente, como poeta moderno que es, Neruda no puede dejar de ver, en sus momentos no analógicos, que “la escritura poética” no es mimesis, sino que “es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo”, y así confirma lo sostenido por Paz: que como consecuencia de lo anterior es inevitable que “la poesía moderna sea también teoría de la poesía” (Paz, *El arco* 233-234). Lo curioso del caso de Neruda es que su poesía no es solo teoría de la poesía en sus momentos irónicos: su poesía es una explícita reflexión sobre su poetizar también en los momentos en los que sucumbe a cualquiera de las dos tentaciones analógicas, la religiosa o la revolucionaria. Neruda parece haber anticipado y confirmado a través de su obra que “la verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. [...] El extraño, el otro, es nuestro doble. [...] El otro está siempre presente. Ausente y presente” (Paz, *El arco* 134).

El otro, el doble de Neruda, es el que está siempre presente en su poética explícita: lo irónico se asoma indirectamente en lo analógico, y lo opuesto sucede en los momentos de mayor autoconciencia crítica. Porque “si en vez de seguir [...] la peripecia anecdótica de su vida y de su obra, se atiende únicamente al desarrollo de su teoría poética”, como sugiere Emir Rodríguez Monegal que hagamos para comprobar que “Neruda (como Goethe) cambia sin descaracterizarse, asume nuevas máscaras para expresar mejor la *persona* única, huye para quedarse siempre clavado en su mismo centro” (333), lo que se comprueba no es la prevalencia de una persona poética profética única, como ve Rodríguez Monegal, sino la coexistencia de –al menos– dos personas poéticas contradictorias, cada una de ellas negándose a desaparecer en momentos donde parece prevalecer la otra. Quizás quien mejor haya formulado esta idea de la tensa dualidad en la voz poética de Neruda haya sido Alain Sicard, quien, en su estudio de “El yo nerudiano”, señala, en aparente respuesta a Rodríguez Monegal, que si bien es cierto que la “posición central [del yo nerudiano] es una constante, desde *Residencia en la tierra* [...] hasta el *Canto general* [...] o *Geografía infructuosa* [...] ese Yo céntrico es un Yo que encierra su propia negación: no existe sino para realizar su disolución en el mundo” (30-31). Sicard confirma así la simultaneidad en Neruda de la analogía y la ironía: “Se da entonces [en Neruda] la coexistencia de un Yo volcado hacia fuera, testigo y receptáculo del mundo exterior que acoge con una especie de pasividad alucinada, y un Yo volcado hacia sí mismo, no por complacencia personal, sino que atento a

su propia capacidad de decir el mundo” (“El yo” 30). La analogía resultará de aquellos momentos en los que Neruda perciba que su disolución en el mundo es posible –la posibilidad de ser “egoexcentrado” para usar el neologismo de Sicard; la ironía, del Yo nerudiano centrado en sí mismo, del yo egocéntrico, que más que estar atento a, duda de su capacidad de decir el mundo.

El ejercicio propuesto por Rodríguez Monegal, más allá de las conclusiones que se obtengan luego de llevarlo a cabo, no deja de ser interesante. Atender únicamente al desarrollo de la teoría poética, propone Rodríguez Monegal. La poesía moderna es también teoría de la poesía, recuerda Paz. La sugerencia de Rodríguez Monegal se torna doblemente interesante si se lleva a cabo en aquellos poemas de Neruda en los cuales se explicita una poética.

Es innegable que existe en Neruda una intención autoexegética que se sostiene a lo largo de su obra: Amado Alonso lo señala con respecto a los libros que componen *Residencia en la tierra*. En la sección del capítulo 1 de su *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* –intitulado “Autoexégesis”– Alonso señala que “En cada tomo de *Residencia en la tierra* hay un poema en que Pablo Neruda habla de su propio arte” (27). El título del libro de Alonso justifica la auto-exégesis en el caso de *Residencia*: los poemas de los dos tomos de dicho libro serían ejemplos de “poesía hermética”, compleja, oscura. Pero al leer el resto de su obra, uno comprueba que lo señalado por Alonso es extensivo a gran parte de sus libros, incluso a aquellos libros que se inclinan más hacia el extremo analógico que hacia el irónico y que, por lo tanto, no poseen tal nivel de hermetismo. Quizás la necesidad de auto-exégesis en textos no herméticos sea la consecuencia de la eterna e inevitable presencia del otro irónico a la que se hizo referencia anteriormente. Esta presencia en ausencia haría necesario una exégesis –¿culpable?– de las razones por las cuales se ha privilegiado lo analógico por sobre lo irónico. En este caso, lo complejo y oscuro para el lector no sería el texto sino más bien las razones del poeta para privilegiar lo analógico por sobre lo irónico, como se verá más adelante.

El análisis de los textos autoexegéticos es también de interés –más allá, nuevamente, de que se constate que en la poesía de Neruda hay siempre una misma persona poética, o dos, o que Neruda, como su admirado Walt Whitman, es contradictorio y contiene multitudes, más allá de que ayuden a entender los poemas o las razones para los cambios en la poesía de Neruda– para determinar las características de esta persistente presencia de lo metalingüístico, lo metatextual y lo metaliterario en Neruda, así como también para identificar las formas y funciones de dichas presencias en cada texto.

POÉTICA I: LA POESÍA COMO ‘TERRIBLE DON’

En *Memorial de Isla Negra*, en el poema metaliterario “La poesía”, Neruda rememora la llegada de la poesía a su vida diciendo: “Y fue a esa edad ... Llegó la poesía / a buscarme. [...] Me fui haciendo solo, / descifrando / aquella quemadura [...] y vi de pronto / el cielo / desgranado / y abierto, / planetas [...] me sentí parte pura / del abismo, / rodé con las estrellas, / mi corazón se desató en el viento” (29-30). La primera experiencia de la poesía, como la rememora Neruda, es una experiencia oximorónica: es “quemadura”, pero es también cósmica. En este sentido, la referencia al ‘terrible don’ que Gabriela Mistral describe en uno de sus poemas metaliterarios, “El suplicio”, es pertinente, ya que en ese poema, la poesía es también descrita en relación con lo que quema; la poesía es como “socarradura”. A diferencia de Mistral, sin embargo, que pide que “el que vino a clavar [el terrible don] en [sus] entrañas / ¡tenga piedad!” (10), Neruda parece agradecer que la poesía lo haya hecho “parte pura del abismo”. En Mistral prevalece lo terrible del don; en Neruda, el don en sí mismo. En Mistral, la soledad del don es “desolación” –título del libro que incluye “El suplicio”; en Neruda, la soledad es orgullo de haber sido buscado, elegido por la poesía y mérito de haberse podido ir “haciendo solo”. En Mistral, la soledad es condena; en Neruda, la soledad es la bendición de poder participar del universo y del abismo, es éxtasis, es epifanía.

El encuentro con la otredad de la poesía, dice Paz, despierta “asombro, estupefacción, alegría, la gama de sensaciones ante lo Otro es muy rica. [...] Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y lo atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio” (*El arco* 133). Lo oximorónico, la dualidad parece definir el encuentro con la primera quemadura de la poesía. Y como todo rito de iniciación, el contacto con la otredad poética tiene la característica de “cambiarnos, [...] hacernos ‘otros’. De ahí que [estos ritos de iniciación] consistan en darnos un nuevo nombre, indicando así que ya somos otros: acabamos de nacer o de renacer” (Paz, *El arco* 122). Tanto Mistral como Neruda confirman lo descrito por Paz: ambos escritores chilenos se renombran, dando lugar desde el comienzo de su poetizar a la dualidad, al desgarramiento del ser, a la alteridad dentro del propio ser. Sin embargo, los caminos a seguir por cada uno de los poetas diferirá: mientras Mistral quedará sumida en la ironía resultante de la conciencia de que “las palabras caducas de los hombres / no han el calor / de [las] lenguas de fuego” (10) del don y por lo tanto dudará del lenguaje y de su propia capacidad de expresión,

Neruda, en cambio, en un primer momento tendrá “una ambición cíclica de una ancha poesía”. Neruda será “el joven [que] sale a la vida creyendo que es el corazón del mundo y que el corazón del mundo se va a expresar a través de él” (Neruda, “Algunas reflexiones”). “El Yo poético” nerudiano, dirá Sicard, “se vuelve el centro de un universo que, por definición, no lo tiene: el punto de acceso a la totalidad inaccesible” (“El yo” 30). Neruda se alejará de la autoconciencia irónica –prefiriendo olvidar, por el momento, la inaccesibilidad de la totalidad y el acentrismo del universo– y se acercará, utópicamente, al tiempo “cíclico” de la analogía. La disolución del yo, en términos de Sicard, será posible. Asistimos aquí a la tentación religiosa de Neruda: asistimos al nacimiento de lo profético que hay en él.

En “El romance rural”, de *Cuadernos de Temuco*, por ejemplo, la incompreensión de la que es víctima el poeta es inicialmente interpretada como señal privilegiada de diferencia: para “estos burgueses de aldea descansada [...] un poeta es casi lo mismo que un ladrón” (190-191)¹. Los versos del joven poeta son “como un dolor de muelas / que todas estas gentes trataban de curar”. La connotación negativa asignada a la palabra “burgueses”, acentuada por la insistencia en el uso del pronombre demostrativo, señala el orgullo con el que el poeta soporta estoicamente el literario dolor de muelas y la asociación con el ladrón. El limitado entendimiento de las gentes que lo rodean no les permite ver que lo que aqueja al poeta es su don y no una enfermedad. Pero cuando sus palabras a la chiquilla de “ojos dulces y [...] carita buena”, palabras que “eran luces de amanecer”, caen “como pueden caer / las piedras dolorosas en el cercado suave”, la incompreensión deja de ser algo de lo que enorgullecerse. La distancia entre lenguaje y realidad se hace presente, y con ella fracasa el intento analógico, al menos por un instante. Se insinúa aquí, momentáneamente, la duda del poeta sobre “su propia capacidad de decir el mundo” (Sicard, “El yo” 30). Se concibe, así, el egocentrismo irónico y autocrítico que se opone al egoexcentrismo que había sido posible en el primer contacto con la poesía. Recuperado del golpe, sin embargo, el poeta podrá asimilar esta experiencia a su ancho yo integrador y decirle a la chiquilla: “ahora que he sufrido te doy las gracias”. La experiencia del dolor,

¹ Todas las citas de este párrafo corresponden al poema “El romance rural”, en las páginas indicadas de la edición de *Cuadernos de Temuco* utilizada. En los sucesivos párrafos, se procederá de la misma manera (a menos que se indique de otra forma). Se indicará en la primera cita de cada poema las páginas correspondientes en la edición utilizada.

al fin y al cabo, es y fue siempre necesaria en la formación y la conformación del yo poético y profético.

En *El río invisible*, la intensificación del dolor requerirá que el poeta redoble sus esfuerzos en ofrecerse una compensación superadora. En “Comunión ideal”, el que “tuv[o] orgullo de saber[se] poeta” se siente “crucificado por dentro de [su] ser / por los dolores mismos que llegando a ser flores / fueron cruz dolorosa después de florecer” (37-38). Parece aquí haber fracasado la primera tentativa de superación analógica: el poeta que se sabía no humilde ahora se reprocha su orgullo. Los dolores aceptados con orgullo y convertidos así en flores resultaron ser tercamente cruz dolorosa. El poeta parece haber caído en cuenta de que el profeta que hay en él necesariamente implicará convertirse en víctima sacrificial, en “crucificado”. La tentación analógica religiosa que había tomado la forma de la sacralización del yo toma ahora la forma del panteísmo. La voz del poeta, que no resultó, después de todo, ser tan ancha, elige fundirse en el “mucho más hondo, más claro y perfumado / [...] cantar supremo de la naturaleza”. Como señala Sicard, “identificándose con el ‘cosmos’, el poeta se convierte en profeta. A través de él y, por decirlo así, sin que él lo sepa se expresan las fuerzas oscuras de un ‘abismo’, el de su objetividad fundida con la naturaleza” (*El pensamiento* 571-572). Éste sería, según Selena Millares, otro punto de contacto con Whitman –además de la ya señalada contradictoria coexistencia de opuestos: ambos ejemplificarían la noción del “Poeta Cosmos”, ya que llevan a cabo “un proceso de desplazamiento del yo individual a una entidad colectiva” y hallan “justificación en las teorías de Emerson, cuya idea de la divina inmanencia consideraba al ser como individuo y como universo” (29). El “egotismo romántico” (Millares 29) es solo aparente: tanto Whitman como Neruda, como dice Millares, son “poetas de la totalidad” (23) y es en el “ámbito de es[t]a actitud totalizadora [que] se inscribe el panteísmo que domina ambas poéticas” (Millares 32) y que se hace posible la disolución del yo en la naturaleza, como se evidencia en “Comunión ideal”. La asociación de lo profético con lo poético persiste así a través de la comunión divina entre sujeto y naturaleza.

En “Final”, de *Crepusculario*, subsiste la idea de que la poesía es el resultado de un don que se expresa a través del poeta. “Se mezclaron voces ajenas a las [suyas]”, dice la persona poética, “como si [él] quisiera volar y a [él] llegaran / en ayuda las alas de las aves, / todas las alas, / así vinieron estas palabras extranjeras / a desatar la obscura ebriedad de [su] alma” (107-109). El intento analógico queda claro en el hecho de que son “todas las alas” que acuden en su ayuda, y el símil comparando el habla y el poetizar con volar

es en sí mismo muy significativo. La totalidad de las alas ayudan a expresar la totalidad de los sentidos: la llegada de las mágicas palabras no deja lugar donde “esconder aquella aguda furia de los sollozos” o “aquel silencio” representativo de la alegría, previos al poetizar. El poetizar es la expresión catártica de todas estas emociones, ya que las palabras fueron creadas con “sangre [suya], con dolores [suyos]”. El poetizar es la instancia superreal a través de la cual, en “comunidad ideal” con un Otro extranjero, el poeta hace que las palabras sean *como* todas las alas, logrando ese “*como*” del que habla Paz, ese puente verbal reconciliador de la diferencia entre mundo y lenguaje.

Algo empieza a cambiar, sin embargo, en *El hondero entusiasta*. En “Hago girar mis brazos”, la persona poética sigue ocupando ese lugar privilegiado, pero se invierten los términos: ahora no es la capacidad de expresión de la persona que es sobrehumana. Es el dolor que lo es: su dolor “ya no es dolor de humano!” (*El habitante* 31-33). Su voz, sin embargo, es “voz extinta”. Sus palabras son “las piedras [que] no alcanzan y retornan”, son sus “piedras ágiles que vuelven y [lo] hieren”. Las palabras vuelven a ser, como en “El romance rural”, piedras que no cumplen con su cometido. Sus palabras ya no vuelan, por más que “hag[a] girar [sus] brazos”. Sus palabras son “palabras que [le] salen ardiendo” pero “que nadie diría si [él] no las dijera” (“Amiga, no te mueras...”, *El habitante* 40). La referencia metalingüística demuestra que su vínculo con lo profético se mantiene, pero su dimensión queda aquí opacada por la intensidad del dolor. La intensidad de dicho dolor contribuirá, así, a socavar la fe profética y a desencadenar el primer cambio en la poética de Neruda.

POÉTICA II: LA POESÍA COMO ‘TENTATIVA DE LA MUJER INFINITA’

La crisis que desencadena este primer cambio de poética según el propio Neruda fue la respuesta del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty a la carta que Neruda le había enviado conjuntamente con algunos poemas suyos. La carta contenía una consulta al poeta uruguayo acerca de la posible evidencia de su influencia en la poesía del chileno. La respuesta afirmativa de Sabat Ercasty ocasiona en Neruda el fin de la “ambición cíclica de una ancha poesía”. Neruda cierra “la puerta a una elocuencia que para [él] sería imposible de seguir” y reduce “deliberadamente [su] estilo y [su] expresión”. Neruda agrega que a partir de esta respuesta fue claro para él que “tenía que aprender a ser modesto” (Neruda, *Confieso* 76).

Lo que sigue a esta decisión es una reducción no solo del estilo y de la expresión, sino también de la temática de su poesía. “Buscando [sus] más sencillos rasgos, [su] propio mundo armónico, [Neruda empieza] a escribir otro libro de amor” (Neruda, *Confieso* 76). De manera coherente con su determinación de mayor humildad y sencillez, lo superador de la ironía en este libro no será ni el yo ni su poetizar: lo superreal será la amada. La mujer será descrita en varios poemas como poseedora de “ojos infinitos” (“Poema 20”, *Veinte poemas* 48), como “constelada” (“Poema 15”, *Veinte poemas* 37), como la “dueña del universo” (“Poema 20”, *Veinte poemas* 36). La tentación analógica estará nuevamente relacionada entonces con lo religioso. El procedimiento de Neruda, al no poder ya fundir su yo en un otro totalizante, es “fundir las varias muchachas en una sola figura [...] ficticia y mítica: la Amada” (Loyola 16). Así se sacralizará esta vez a la figura de la mujer. La poesía, de esta manera, se convertirá en ofrenda mientras lo que prevalezca en los poemas sea el amor. Se convertirá en catarsis cuando lo que prevalezca sea la desesperación. Mejor sería decir, sin embargo, que así como la poesía de este libro es una “tentativa” de erigir a la mujer amada en figura transvaloradora, la poesía será igualmente una “tentativa” de ofrenda o de catarsis, según sea el caso. La idea de una voz “extinta”, “caída” sigue siendo perceptible en este libro.

Cuando la poesía es ofrenda, las palabras se convierten en piedras preciosas con las que el yo poético va “haciendo [...] un collar infinito” (“Poema 5”, *Veinte poemas* 18). La persona poética ansía “poder celebrar [a su amada] con todas las palabras de alegría” (“Poema 13”, *Veinte poemas* 33). Sin embargo, las palabras, por más preciosas que sean, siguen siendo piedras, como en “El romance rural” o *El hondero entusiasta*, y por lo tanto se resisten a ser maleables. El celebrar a su amada con todas las palabras no es más que un deseo de la voz poética: el desea “poder” hacerlo. La ambición totalizadora del lenguaje, poder disponer de “todas” las palabras no es menos irreal. El discurso del yo poético está fuertemente modalizado: él desea “poder” hacerlo, y dice: “voy haciendo un collar infinito”, sin indicación clara ni certeza de ser capaz de llevar su cometido a buen puerto. Es que las palabras son “fugaces” y “entre los labios y la voz, algo se va muriendo. / Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido. / Así como las redes no retienen el agua” (“Poema 13”, *Veinte poemas* 33). En un excelente ejemplo de cómo el enunciado metalingüístico se confirma en el texto en el que es formulado, Neruda enuncia que algo se muere en el momento que se emite un mensaje. Lo que lee el lector en el poema

mismo es lo que quedó después de que ese “algo” se murió, y el lector puede identificar claramente las huellas de esa “muerte”, de esa pérdida. En primer lugar, el yo poético no puede precisar exactamente la causa de la pérdida o el lugar preciso en donde se pierde ese “algo”: el yo solo puede decir que esto sucede “entre los labios y la voz”. La preposición “entre” – en contraposición con la mucho más exacta “en” – es en sí misma huella de la pérdida. Pero la mayor huella es la palabra “algo”. Hay una imposibilidad de definir ese “algo”: el yo está totalmente instalado en la conciencia de la pérdida de sentido en el intento de la representación de la realidad. De todas maneras, la persona poética intenta un salto analógico: el símil, el puente “como”, ensaya un acercamiento mayor al significado, un último intento de lograr que el significante transmita la totalidad del significado, sin pérdida. Sin embargo, el enunciado metalingüístico juega a favor de la ironía: el símil logra acercarse a una definición del significado, pero al hacerlo, lo que logra transmitir mejor es precisamente la idea de que algo se pierde entre los labios y la voz. El símil comparando esto con la red y el agua es ciertamente muy efectiva en transmitirlo.

En el complejo juego de ironía y analogía que presenta *Veinte poemas*, sin embargo, cuando parece no haber pérdida en el lenguaje, resulta haber pérdida en la realidad. En el “Poema 20”, el yo poético ha perdido a su amada. La poesía acude en compensatoria ayuda. El hecho de que “el verso cae al alma como al pasto el rocío” (*Veinte poemas* 46-48) parece sugerir un efecto reconfortante, revitalizador y regenerador de la poesía en el yo. La referencia metaliteraria al verso señala que éste tiene el potencial de cumplir una función adicional: la función catártica. La persona poética asegura poder “escribir los versos más tristes [esa] noche”. La hiperbólica poesía parece garantizar la expresión de toda la tristeza, sin resto, sin pérdida. Quizás esta noche no haya muerte entre los labios y la voz. Y sin embargo, la modalización del discurso nuevamente arroja un manto de duda sobre esta posibilidad de la no pérdida; el yo dice: “puedo escribir”, asegurando tener el potencial, la capacidad. ¿Se actualizará este potencial? ¿Logrará el lenguaje expresar la totalidad de la tristeza, sin resto? En *Veinte poemas*, Neruda deja la respuesta a esta pregunta en una conveniente ambigüedad. Será *Residencia en la tierra* el texto que responda esta pregunta con menor ambigüedad.

POÉTICA III: LA POESÍA COMO POTENCIAL PROFÉTICO NO ACTUALIZADO

Sicard sostiene que *Residencia en la tierra* “es el lugar de la crisis de una noción que, en aquella época, Neruda llama lo profético” (“El yo” 30). Y agrega: “Al reflejar así el lento pero implacable deterioro del poder profético, la poesía de las *Residencias* da un primer paso hacia su desmixtificación” (*El pensamiento* 601). La “sacralización no parece ya posible en los poemas de *Residencia en la tierra*” (*El pensamiento* 598) y así se hace dificultoso el intento analógico a través de lo religioso. *Residencia en la tierra* es el libro de Neruda en el que prevalece la ironía. El mismo Neruda parece confirmar esto cuando dice que “aquellos días [los de *Residencia*] extraviaron [su] sentido profético” (“Comunicaciones desmentidas”, *Residencia* 75). Es de los poemas de *Residencia* que Neruda dirá, en 1950, que están “empapados de un pesimismo y angustia atroces” y que “no ayudan a vivir, ayudan a morir” (Cit. en Cardona Peña 32).

Sin embargo, es Neruda mismo el que dice también, en una de sus cartas a Eandi, que a pesar de que está “tan vacío, sin poder expresar nada ni verificar nada en [su] interior” hay “una violenta disposición poética que no deja de existir en” él (Aguirre 33). Y en la enumeración que hace para definir el concepto de poesía impura —que se correspondería con los libros residenciarios— Neruda incluye la profecía: “Una poesía impura como traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos” (“Sobre una poesía” 5). Lo interesante es quizás que Neruda no parece referirse al don profético —al que uno se podría referir con menor ambigüedad diciendo simplemente “profecía”, en singular. Al usar el plural, Neruda parece relativizar la verdad que esas profecías contienen o, al menos, se sugiere falta de unicidad.

Lo profético está presente como intento analógico en *Residencia*, pero se encuentra en forma devaluada. Neruda confiesa que su “violenta disposición poética” le “va dando cada vez una vía más inaccesible, de modo que gran parte de [su] labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza seguramente demasiado débil” (Aguirre 33). La confianza en su fuerza poética y profética se ha desvanecido: la modalización aparece de nuevo —“seguramente”— pero esta vez lo modalizado

es la debilidad en vez de la fortaleza del poeta. La poesía es “una aspiración que no se satisface” (Aguirre 33).

Lo analógico religioso subsiste entonces en *Residencia* en la forma de lo profético como “deber, [...] tarea irrenunciable, [...] misión cifradora/descifradora del mundo [...] que, sin embargo, se ofrece al Sujeto como horizonte a contrapelo, difícil, duro, de problemática consecución, y por ello amenazado por insidias y asechanzas y por la tentación a renunciar” (Loyola 432). El Poeta Cosmos aparece en *Residencia* “como variante del héroe degradado” (Loyola 553) y así, el poeta romántico whitmaniano omnipotente y omnincluyente cede protagonismo al poeta simbolista. Mientras que en la producción nerudiana temprana prevalecía el “sujeto romántico”, el “sujeto lleno” habitando un mundo panteísta, en *Residencia* prevalece “el sujeto simbolista, en un mundo sin Dios”, que “será un sujeto turbio, oscuro, amenazado por el vacío, ahuecado” (Géal 66-67). El sujeto poético diluye por lo tanto su posibilidad de ser el centro egoexcentrado del universo ya que se hace más evidente la incompatibilidad de la noción de centro en este nuevo universo. Este nuevo universo que lo rodea “rehuye entregar un sentido, lo difiere persistentemente” (Schopf 16). La dificultad de la labor poética resultará consecuentemente en el egocentrismo, el ensimismamiento –usando la definición de Alonso– de la poesía residenciaria.

El poema más explícitamente metaliterario y metatextual de *Residencia* se llama “Arte poética”. El yo poético es un residente más de la tierra baldía. Su ubicación al iniciar el acto de escritura es “entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas” (66). El poeta nuevamente –como en el “Poema 13” de *Veinte poemas*– no puede precisar la locación exacta de inicio, pero los términos que ofician de referencia en este caso, sí transmiten inequívocamente lo “baldío” de la situación de la voz. La voz poética se encuentra entre la oscuridad y el vacío. Se encuentra también entre guarniciones y doncellas, que Alonso interpreta como representativos de “valores específicamente masculinos y específicamente femeninos” (59). Quizás uno debería reemplazar la palabra “valores” por la palabra “funciones”: el yo poético queda en el lugar de la indefinición, ya que no tiene la función de proteger ni de ser protegido, se encuentra entre roles, sin un rol, una función o un propósito definido asignado a él.

El escepticismo de la voz poética sobre sí misma también se encuentra explícitamente señalada en el poema: el yo es “como una campana un poco ronca, como un espejo viejo”. La voz del poeta y su capacidad de reflejar la realidad se encuentran degradadas, y nuevamente hay un cuestionamiento

acerca de la utilidad de los objetos que no pueden cumplir un rol —en este caso, el rol para el cual fueron diseñados. El hecho de que tanto en la cita anterior —“entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas”— como en ésta, se necesite más de un intento para lograr una aproximación más cercana a lo que se quiere significar responde a lo que Alonso describe como un “metralleo de comparaciones y metáforas con las que, desde ángulos muy dispares, se ataca lo expresable a ver si, por fin, rinde a satisfacción su sentido” (82). Dicho metralleo de por sí implica una incertidumbre acerca de las posibilidades del poeta de construir significados. Se confirma la mayor dificultad de acceso a lo profético en *Residencia*: “el discurso avanza mediante aproximaciones sucesivas: la nominación parece el resultado de un esfuerzo laborioso” (Géal 63). Pero la segunda cita, en la que Neruda utiliza dos símiles, es además una instancia en la que “lo comparativo prescinde de lo comparado” (Alonso 188). Al hacer esto, Neruda “derriba los puentes, suprime la designación del motivo directo y pone ante el lector lo ilustrativo no de otro modo que si fuera el tema directo” (Alonso 188). Los puentes que Neruda derriba son los puentes a los que Paz se había referido cuando hace de la palabra “como” lo central de su teoría sobre lo analógico. El prescindir de lo comparado parece asestar el golpe mortal a la analogía, por un lado, pero por otro lado desenmascara lo falaz del símil como recurso en el momento más autocrítico y autoconsciente de la voz poética.

Lo que acentúa el carácter autoconsciente del texto es que lo comparado se recupera, y solo indirectamente, a través del título del texto. Es decir, la referencia metaliteraria en este texto depende de la referencia paratextual: es solo a través del título que se puede determinar con certeza que el texto es una reflexión sobre la literatura. En este caso, entonces, el metatexto “actúa como elemento catalizador, que renueva las relaciones entre las partes y el sentido del todo” (Sánchez Torre 55) y así, como los enunciados metalingüísticos, “contribuye [...] a llenar los ‘lugares vacíos’ del texto” (Sánchez Torre 41). Es significativo que esto se logre en una autorreferencia del texto, ya que de otra manera, este lugar vacío no se habría llenado, dado que “lo profético que hay en” el yo poético, a pesar de estar en un “movimiento sin tregua” no logra verbalizar el “nombre confuso” (Neruda, “Arte poética”, *Residencia* 66).

Lo que el nivel metatextual y el metaliterario estarían explicitando es que el “poeta busca trascender las palabras, pero está condenado a ellas, busca revelar significados que no están en las palabras, pero debe valerse de ellas” (Alazraki 66). En esta búsqueda infructuosa de la Palabra que transmita lo que la palabra no puede, el don profético de la voz poética —devaluado,

degradado, casi extraviado— no es de gran asistencia. Si bien es cierto, como dice Rodríguez Monegal, que existe una referencia en los últimos versos a lo profético, difícilmente se pueda sostener que este poema proponga “una estética de la poesía como profecía, de la poesía como algo que está surgiendo del fondo más abismal del mundo y del poeta, de la poesía como iluminación, como rito y como salvación” (Rodríguez Monegal 337). En su comentario sobre la lectura que Alonso hace del poema, Rodríguez Monegal critica la insuficiente atención del primero a la mención de lo profético en el poema. Lo que se podría objetar a la lectura de Rodríguez Monegal es la insuficiente atención que él presta a frases como “un nombre confuso” y “un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos”. Quizás en este sentido habría que estar de acuerdo con Sicard, para quien

la “superabundancia de sentido” que encuentra en el mundo que lo rodea [al poeta] pone de manifiesto la vacuidad del don profético precisamente. [...] Es inútil, reconocerá Neruda en un texto contemporáneo de los últimos poemas de la segunda *Residencia* [“Conducta y poesía” en *Caballo verde para la poesía*], aferrarse al “miserable tesoro de la persona preferida” (*El pensamiento* 610).

Hernán Loyola parecería coincidir con Alonso y Sicard: “Al final de la primera *Residencia* [...] la figura profética está muriendo [...] el conflicto se está resolviendo a favor de la *degradación* y contra la *profecía*”. El sujeto nerudiano así lo confirma “al autorrepresentarse como *el fantasma del buque de carga*” (554). Lo que hemos visto hasta aquí en términos de analogía—ironía, Loyola lo describe en términos de profecía— degradación, pero a pesar de usar distintos vocablos, la dicotomía es la misma, y *Residencia* se inclina hacia el eje autocrítico.

Otros poemas en *Residencia* que son menos explícitos en sus referencias metaliterarias podrían alimentar la controversia entre los críticos mencionados. En “Sonata y destrucciones”, por ejemplo, de *Residencia en la tierra I*, Neruda parece estar dispuesto todavía a aferrarse a su miserable tesoro. Admitiendo que está “confuso de dominios” e “incierto de territorios” (*Residencia* 69), el yo poético sin embargo afirma que “am[a] lo tenaz que aún sobrevive en [sus] ojos” y oye “en [su] corazón [sus] pasos de jinete, / muerd[e] el fuego dormido”. Y agrega que “ador[a] [su] propio ser perdido, [su] substancia imperfecta, / [su] golpe de plata y [su] pérdida eterna”. La referencia metaliteraria es aquí indirecta ya que depende de la recuperación de distintos tropos que se refieren a su don poético. En lo que parece ser un regreso a

aquella idea del “terrible don”, Neruda, a pesar de la cantidad de palabras que claramente ubican a este poema en la época residenciaria –“incierto”, “confuso”, “sobrevive”, “aún”, “dormido”, “perdido”, “imperfecta”, “pérdida eterna”– se aferra a lo que queda de su “fuego” y de sus “pasos de jinete”. La noche oficia de ámbito temporal regenerativo: “de noche”, dice el yo, se “sient[e] ser, y [su] brazo de piedra [lo] defiende”. La interpretación que hace Jaime Concha de *Residencia* con su énfasis en la importancia de la Noche apoya esta teoría: la Noche es

plenitud real, consistencia unitaria, inmovilidad y profundidad. Permanencia, en suma. Con estas determinaciones la intuición metafísica aprehende el Fundamento de lo existente, la unidad que subyace a todas las manifestaciones precarias de las formas individuales, es decir, la realidad en su sentido más eminente (“Interpretación”).

Es más, si sostenemos con Alonso que las piedras “son símbolo de lo elemental y de lo puro” (249), y teniendo en cuenta que en este caso –a diferencia de lo dicho anteriormente con respecto a la definición de Neruda de la poesía impura, que contiene “profecías”, no “profecía”– la referencia es a la “piedra” y no a las “piedras”, pareciera ser que en este poema algo del don profético se recupera. Hay en esta referencia evidencia de “la identificación del Yo nerudiano con la materia” (Sicard, “El yo” 31) y, por lo tanto, de la superación del aislamiento egocéntrico al que lo condenarían la no maleabilidad de las palabras como piedras. La identificación con la piedra como materia evidencia la posibilidad todavía presente de la fusión con el todo y de la superación de la conciencia autocrítica. Su brazo, el que le permite escribir, es el que es de piedra, en este caso, y no las palabras, lo cual le posibilita al yo una eficaz defensa contra la duda egocéntrica. La última estrofa del poema parece confirmar esta idea. Esta estrofa es, coincidentemente, la más explícitamente metaliteraria: el yo dice “el testimonio extraño que sostengo / con eficiencia cruel y escrito en cenizas, / es la forma de olvido que prefiero, / el nombre que doy a la tierra”. Si bien el testimonio es extraño y está escrito en cenizas, es claro que esta reflexión del yo poético sobre su capacidad de poetizar dista de ser la comentada a raíz de “Arte poética”. El hablante es capaz de sostener un testimonio con eficiencia, es capaz de sostener una preferencia, de olvidar su yo instalado en la autoconciencia y, lo más significativo, recupera su capacidad de nominación. El nombre, a diferencia de “Arte poética”, lejos de ser confuso, es claro y, más importantemente, es asignado por el yo poético.

En “No hay olvido”, de *Residencia en la tierra 2*, la balanza del debate dialógico entre ironía y analogía se inclina nuevamente por la primera. El título en sí mismo entabla un diálogo con el anterior poema metaliterario y destruye la posibilidad del testimonio poético como “la forma de olvido” que el yo prefiere. No es la poesía la que catárticamente permite olvidar en “No hay olvido”: por el contrario, si es que existe alguna posibilidad de olvido, ésta reside en el silencio. La voz poética, devaluada, debe pedir a sus lectores que no le pregunten, entonces, que “no penetremos más allá de esos dientes, / no mordamos las cáscaras que el silencio acumula” y termina diciendo: “porque no sé qué contestar” (*Residencia* 175). Hay “tantas cosas que [el yo quiere] olvidar” que le pide a sus lectores que no pregunten. El silencio es la única opción porque la alternativa es “conversar con cosas rotas, / con utensilios demasiado amargos, / con grandes bestias a menudo podridas / y con mi acongojado corazón”. En un movimiento opuesto al de “Sonata y destrucciones”, lo que se enfatiza en este poema es la degradación de la capacidad de explicar de la voz poética: las palabras del poeta ya no son solo piedras resistentes, sino “cosas rotas, [...] utensilios demasiado amargos”. En el corazón en el que se oían los pasos del jinete, ahora se oye nada más que los sonidos de la congoja. La voz del anteúltimo poema de *Residencia* es una voz derrotada que ya no puede intentar siquiera acercarse a una respuesta. La crisis profética ha sido tal que lo que se avizora en el futuro, de seguir en este camino, son “las cáscaras” del silencio. Como dice Sicard, “el poeta-testigo substituye más o menos en toda *Residencia* al poeta-profeta” (*El pensamiento* 602), y esto nunca se comprueba más que cuando en los primeros versos de “No hay olvido”, el yo poético dice: “Si me preguntáis en dónde he estado / debo decir ‘Sucede’”. “Sucede”. El don de ver, de ser el comunicante ideal de la naturaleza, de explicar, se ha evaporado. La comunicación ideal con la materia, la capacidad de trascender el egocentrismo, han desaparecido. Lo que queda es solo la capacidad de narrar lo que sucede.

Lo interesante de este último poema es, sin embargo, que la reflexión metalingüística parece preocuparse no solo por el momento de la emisión del texto: se entabla en el texto un diálogo con el lector. El sentirse instalado en el egocentrismo irónico, la desesperanza acerca de la posibilidad de acceder a la “comunidad ideal”, hace que el yo poético recurra tentativamente a otro tipo de egoexcentrismo analógico. El yo poético parece estar distanciándose del hermetismo y del ensimismamiento al que hace referencia Alonso como característico de *Residencia en la tierra*, de una manera que no se había percibido en los otros dos poemas analizados en esta sección. El hecho de

que el yo ya no sea aquél que tiene lo profético en sí, el que adora su ser por más perdido que esté, lo acerca al resto de la humanidad, a aquellos que no poseyeron jamás el miserable tesoro de la persona preferida. Las reflexiones metalingüísticas del poeta que comparten con el receptor las dificultades en la comunicación parecen estar anunciando un cambio que las circunstancias históricas precipitarían.

POÉTICA IV: LA POESÍA COMO COMPROMISO

¿Adónde conduce esta obstinada visión de soledad irrompible y de destrucción, ella sola inmortal, adónde lleva esta desesperada poesía, sin prójimo y sin Dios, y más ahora que el poeta ha visto (‘La furia y las penas’) la desesperación y el interminable exterminio que hay en el fondo del impulso erótico? No han faltado tres o cuatro poetas superrealistas que acudieron a la escapada del suicidio

sentencia Alonso (319) con respecto a la situación de Neruda anterior a *Tercera Residencia*. Neruda, en *Residencia*, ciertamente “alcanza a traspasar un límite [...] e instala al sujeto [...] en el descentramiento, en la ausencia de ser de lo que ‘durando se destruye’” (Schopf 16). El descentramiento al que se refiere Federico Schopf se opone claramente al egoexcentrismo de Sicard, y pareciera relacionarse con la conciencia del poeta de que es imposible ser “el centro de un universo que, por definición, no lo tiene” (Sicard, “El yo” 30). El descentramiento sería así sinónimo de ese egocentrismo que —a diferencia del egoexcentrismo que lleva a la disolución suprarreal— lo acercó al silencio, al ensimismamiento, a la muerte. “Pero justamente y a tiempo”, agrega Alonso,

Pablo Neruda se ha escapado de su terrible tela de araña gracias a una total *conversión*. No conversión a Dios, sino al prójimo; pero una verdadera conversión en sentido técnico psicológico: todas sus fuerzas espirituales, las ejercitadas y las dormidas, reunidas de pronto y organizadas con una imantación nueva, enardecidas por un entusiasmo nuevo, justificadas ahora y satisfechas por los nuevos fines (320).

Al reino de la ironía que fue *Residencia en la tierra* lo sucede el reino de la analogía, revisitado esta vez a través de su veta revolucionaria. En este período, la disolución del yo será nuevamente posible, pero no ya con la materia sino que “en cuanto instancia individual dentro de la colectividad

humana” (Sicard, “El yo” 34). Neruda encuentra en el compromiso solidario la salida a la encrucijada residencial. Paz, siguiendo una línea afín a la de Alonso, describe este cambio en “muchos poetas contemporáneos” como el resultado del hecho de que “deseosos de salvar la barrera de vacío que el mundo moderno les opone, [los poetas contemporáneos] han intentado buscar el perdido auditorio: ir al pueblo” (*El arco* 40). Neruda es consciente de esta velada acusación detrás de conceptos como los que vierten Alonso y Paz y, por lo tanto, se ocupa de justificar su conversión poética en distintos momentos de su vida literaria.

Este período de la poesía de Neruda, que se inicia en *Tercera residencia* y que durará veintidós años, no es homogénea en cuanto a la conceptualización que se hace en ella de la poesía, el poeta y sus funciones. Pero *Tercera residencia* es donde se gesta el cambio y donde se lo explica. El poeta se siente preso de una “obligación terrible” (Neruda, “Oda al hombre sencillo”, *Odas elementales* 106) y hace más explícita su comunicación con el lector al sentir la necesidad de explicar y justificar esa obligación.

Tercera residencia es así el libro que contiene el poema probablemente más auto-exegético y metaliterario de toda la obra de Neruda. “Explico algunas cosas” responde a la necesidad de Neruda de explicarse y defenderse frente a juicios como los de Paz acerca de las razones por las cuales un poeta emprende un camino analógico revolucionario, y acerca de las funestas consecuencias que dicho camino tendría para la poesía del poeta según el escritor mexicano: “Los partidos políticos modernos convierten al poeta en propagandista y así lo degradan” (*El arco* 41).

Neruda hace en este poema lo mismo que hará más adelante cuando se refiera a este momento en *Confieso que he vivido*: el poeta habla de la decisión que él toma en el año 1936 como una decisión que fue obligada por las circunstancias. El poeta dice: “Sencillamente: había que elegir un camino. Eso fue lo que yo hice en aquellos días y nunca he tenido que arrepentirme de una decisión tomada entre las tinieblas y la esperanza de aquella época trágica” (*Confieso* 170). A pesar de la aparente convicción con la que hace la declaración, es claro que el poeta es consciente, cuando escribe *Confieso* como cuando escribe *Tercera residencia*, de las consecuencias que dicha conversión acarrearía. Con respecto a esta cita de su autobiografía sería interesante volver a Paz y a su afirmación de que “la poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia” (*El arco* 41). En los estratos más superficiales de la conciencia del poeta, y

de la “conciencia” de la cita, la decisión fue tomada “sencillamente” en base a una obligación frente a la cual lo puso una época trágica. En las capas más profundas del ser de Neruda –en las que él como poeta está acostumbrado a significar– la insistencia tan pronunciada acerca de que “nunca” ha tenido que “arrepentir[se]”, y la manera en que se formulan las opciones a las que se enfrentaba el poeta sugieren que esta decisión no tuvo nada de sencilla y evidencian la conciencia de la pérdida. El poeta no puede dejar de ser consciente de que, como en la transición de *El hondero entusiasta* a *Veinte poemas*, está reduciendo deliberadamente los alcances expresivos de su poesía.

Esta conciencia se pone de manifiesto en “Explico algunas cosas”. Coherentemente con el propósito explícito del poema, la referencia metaliteraria es del tipo que “se orienta hacia el acto de recepción del texto, anota posibles reacciones del lector, desecha determinados recursos en función de esas presumibles reacciones e incluso invita al lector a observar una determinada línea de lectura en detrimento de otra, señala los hábitos que pueden conducir a lo que supone una lectura desajustada” (Sánchez Torre 50). El yo poético especula aquí, de la misma manera en que lo había hecho en “No hay olvido”, con las posibles preguntas y reacciones del lector: “Preguntaréis: Y dónde están las lilas?! Y la metafísica cubierta de amapolas?! Y la lluvia que a menudo golpeaba / sus palabras llenándolas / de agujeros y de pájaros?” (Neruda, *Antología* 87-90). La referencia metaliteraria es casi explícita: a la referencia metalingüística a las “palabras”, se le suma el pronombre “sus”, que hace referencia al uso poético que el poeta hace de las palabras, y palabras asociadas a la poesía residenciaria anterior. Posteriormente en el poema, al parafrasear la pregunta inicial, la referencia que especula sobre las posibles exigencias del lector se hace explícitamente metaliteraria, y esta vez no alude a la poesía anterior, sino que anticipa de alguna manera el tipo de poema que contendrá *Canto general*: “Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal?”

El yo poético imagina al lector esperando leer un poema similar a los que habría encontrado en los dos primeros tomos de *Residencia* o un canto de su país natal. Frente a esa expectativa, el yo explicita la función comunicativa de este poema: “Os voy a contar todo lo que me pasa”. Esta referencia metalingüística –junto con la más explícita todavía función metalingüística del título– promete justificar y fundamentar la frustración de las expectativas del lector. Y la hiperbólicamente analógica palabra “todo”, a diferencia de la “nada” que comunicaba el hablante en “No hay olvido”, parece prometer la completa satisfacción del lector. El poema, sin embargo, cumple con la

función explicativa solo a nivel consciente: si el título del poema representara la función comunicativa profunda del texto —es decir, el acto ilocucionario del mismo, junto con su esperado efecto perlocucionario— éste sería “Los convenzo de algunas cosas” o, mejor aún, “Me convenzo de algunas cosas”. El enunciado metalingüístico parece ser fruto de que en algún nivel el yo no tiene la certeza de que todo sea ganancia con respecto a esta conversión: después de todo, el yo es consciente de que necesita explicar, convencer. Allí donde parecía estar cerrándole la puerta del poema a la ironía, ésta última se coló por los intersticios del texto.

Es importante en este poema analizar el tema de la correspondencia entre el enunciado metalingüístico y el texto mismo. De acuerdo a lo enunciado, las figuras retóricas deberían ser las opuestas a las utilizadas en las dos otras Residencias. No hay lugar en un poema cuyo objetivo es explicar o convencer para la poesía hermética y ensimismada de *Residencia 1* y *2*. No debería haber lugar para el metralleo de imágenes, para la prescindencia de lo comparado en un símil, o para el símil disímil. Y en apariencia, no lo hay. En vez del metralleo de imágenes, del buceo de la voz poética para encontrar la manera de expresar mejor su significado, el texto ofrece solo repetición: “Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!”. El procedimiento es reconocible: la voz poética quiere comunicar un significado, como en “Arte poética” en *Residencia 1*, e inseguro de haberlo logrado, intenta sucesivas veces. La diferencia es que aquí el yo poético se limita a repetir la misma idea. Hay variaciones prosódicas, pero claramente, comparado con el procedimiento retórico de los libros anteriores, se advierte una simplificación de los procedimientos significantes.

En cuanto al uso del símil en este poema, el ejemplo más llamativo es el de los versos que describen cómo corría la sangre de los niños por España: “por las calles la sangre de los niños / corría simplemente, como sangre de niños”. El yo poético está aparentemente en estos versos renunciando a una figura central en el ejercicio poético que es la del símil. Lejos ya de la complejidad del símil típicamente residenciario, cuyo término comparado es disímil en el mejor de los casos o está definitivamente ausente, lo que el puente “como” une esta vez son términos idénticos, como si Neruda quisiera establecer la analogía más perfecta, como si quisiera reestablecer la correspondencia entre lenguaje y realidad.

Curiosamente, por otro lado, al tener una perspectiva diacrónica, el poema ejemplifica algunas de las características de la poesía anterior a la conversión poética. La cuarta estrofa, en la que él describe la apariencia de Castilla

previo a la guerra civil, contiene imágenes de naturaleza bien distinta a las presentes hacia el final del poema. “El rostro seco de Castilla / [era] como un océano de cuero”, dice el yo poético, utilizando el símil de manera más tradicional en cuanto a lo comparativo y lo comparado. “La luz de junio ahogaba flores en tu boca”, dice, dirigiéndose a Federico García Lorca, en una imagen sinestésica significativamente más hermética y compleja que las que se encuentran en la sección más explicativa del poema. Nuevamente se puede comprobar la presencia del Otro, la manifestación (in)consciente en el mismo poema de los efectos de la conversión en la imagen: el tono nostálgico que corresponde al recuerdo de una España plena, en este texto metaliterario también podría estar reflejando una nostalgia literaria por aquella poesía residenciaria que sí era posible antes de la guerra civil, antes del intento analógico a través del compromiso político. Neruda parece estar evidenciando, mientras explica, las diferencias entre la poesía que se limita a expresar “todo lo que llamamos ideas y opiniones [que] constituyen los estratos más superficiales de la conciencia”, como decía Paz en la cita a la que se hizo referencia anteriormente, y su diferencia con “la poesía [que] vive en las capas más profundas del ser”, que es más rica y más compleja (*El arco* 41).

CONCLUSIONES

Estudiando en detalle los textos auto-exegéticos de Neruda, se comprueba en las poéticas de Neruda la hipótesis de Sánchez Torre sobre la función dinamizadora que los enunciados metaliterarios tienen sobre los códigos de emisión y recepción de la literatura.

Sánchez Torre sostiene que

al insertar enunciados metaliterarios no asistimos tanto a una exposición unívoca (unidireccional: del autor a los receptores) de una poética o teoría (particular o general), sino a una puesta en evidencia de la literatura misma en su hacerse, confrontada con un complejo de aseveraciones metaliterarias. De tal confrontación nace una profunda revisión del código literario, lo cual convierte al discurso metaliterario en un eficaz método catalizador (84).

En este sentido, los cambios de poética en Neruda parecerían gestarse o anunciarse primero en los poemas metalingüísticos o metaliterarios, y luego

serían confirmados o precipitados por eventos externos –eventos que en su gran mayoría han sido mencionados en este ensayo: la carta de Sabat Ercasty y la guerra civil española. Se confirma, por lo tanto, que al menos en el caso de Neruda, la explicitación interna de una poética y, quizás, el esfuerzo por lograr la coherencia entre el texto y la poética explicitada en el mismo, hace inevitable que se despierte en el poeta la conciencia de las limitaciones de dicha poética y que se empiece a gestar automáticamente de manera gradual el próximo cambio de poética.

La clave que proporciona lo metaliterario en Neruda es entonces la puesta en evidencia de la relación dialógica entre texto y metatexto, literatura y metaliteratura, el yo y el Otro, que permite al lector y al crítico percatarse de que quizás lo constante en Neruda, como se había señalado anteriormente, no sea lo profético, como argumenta Rodríguez Monegal, sino la coexistencia a la que se refería Sicard, el diálogo constante entre el poeta y su otro yo dentro de un poema, de un libro de poemas o de una poética. Este diálogo permite las diversas lecturas de un poema o de un libro de poemas, según se privilegie una voz o la otra. Después de todo, las reflexiones metaliterarias de Neruda, como dicen Dällenbach y Tomarken de todas las referencias metaliterarias, “nos permiten llenar los vacíos en un texto cuando éstos abundan, constituirlos cuando éstos escasean o ahuecarlos más al intentar llenarlos” (Cit. en Sánchez Torre 42, trad. mía). “Arte poética” sería un ejemplo del primer caso: un poema en el que los vacíos abundan, y en el que lo metaliterario intenta llenarlos, pero que probablemente los ahueque más en el intento. “Explico algunas cosas”, por otro lado, es ejemplo de un texto aparentemente sin vacíos, ya que el propósito es explicar, pero que al llamar la atención, a través de las referencias metaliterarias, a los procedimientos discursivos, crea esos mismos espacios.

La función principal de lo metaliterario en Neruda es entonces invitar a una permanente relectura de su obra y a una eterna deconstrucción de las interpretaciones de la misma a lo largo del eje que va de lo analógico a lo irónico, intentando quizás sintetizar la poética nerudiana yuxtaponiendo los extremos contrapuestos en contradictoria unidad.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Margarita. *Pablo Neruda – Héctor Eandi. Correspondencia durante “Residencia en la tierra”*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.

- Alazraki, Jaime. “Para una poética de la poesía póstuma de Neruda”. *Simposio Pablo Neruda –Actas*. Eds. Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck. Nueva York: University of South Carolina/ L.A. Publishing Company, 1975. 41-79.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.
- Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*. México: Ediciones de Andrea, 1955.
- Concha, Jaime. “Interpretación de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda”. *Neruda*. 1 de diciembre de 2009. <http://www.neruda.uchile.cl/critica/concha.html>.
- Géal, Francois. “La exacerbación del sujeto simbolista en la primera Residencia: el ejemplo del autorretrato a-referencial de ‘Débil del Alba’”. *Hombre del sur, poeta chileno, americano del mundo. Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*. Santiago de Chile: LOM, 2007. 61-74.
- Loyola, Hernán. *Neruda. La biografía literaria*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2006.
- Millares, Selena. *Neruda: el fuego y la fragua: ensayo de literatura comparada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Mistral, Gabriela. *Selected poems of Gabriela Mistral*. New Mexico: The University of New Mexico Press, 2003.
- Neruda, Pablo. “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”. *Neruda*. 22 de julio de 2011. <http://www.neruda.uchile.cl/critica/reflexionesneruda.html>.
- _____. *Antología de Residencia en la tierra*. Selección de Darío Oses. Santiago: Copesa editorial, 2004.
- _____. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.
- _____. *Crepusculario*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- _____. *Cuadernos de Temuco*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- _____. *El habitante y su esperanza. El hondero entusiasta. Tentativa del hombre infinito. Anillos*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- _____. *El río invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. *Memorial de Isla Negra*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. *Odas elementales*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- _____. *Residencia en la tierra*. Santiago: Editorial Universitaria, 2009.
- _____. “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía* 1 (1935): 5. Edición facsímil en 1974. *Artes poéticas*. 1 de diciembre de 2009. <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/686/una-poesia-sin-pureza-1938>.
- _____. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago: Editorial Planeta Chilena/ Fundación Pablo Neruda, 2002.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- _____. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores, 2008.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Neruda, el viajero inmóvil*. Barcelona: Editorial Laia, 1988.

Sánchez Torre, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.

Schopf, Federico. "Prólogo". Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Santiago: Universitaria, 2009. 13-32.

Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Trad. Pilar Ruiz Va. Madrid: Gredos, 1981.

_____. "El yo nerudiano". *Hombre del sur, poeta chileno, americano del mundo*. Actas Congreso Internacional Pablo Neruda. Santiago de Chile: LOM, 2007. 27-40.