La dialéctica trágica de Residencia en la tierra

Dardo Scavino

▶ **To cite this version:**

Dardo Scavino. La dialéctica trágica de Residencia en la tierra. Bulletin Hispanique, 2001, 103 (2), pp.563-592. 10.3406/hispa.2001.5088 . hal-02300834

HAL Id: hal-02300834
https://hal.science/hal-02300834

Submitted on 30 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bulletin Hispanique

La dialéctica trágica de *Residencia en la tierra*

Dardo Scavino

Citer ce document / Cite this document :

Scavino Dardo. La dialéctica trágica de *Residencia en la tierra*. In: Bulletin Hispanique, tome 103, n°2, 2001. pp. 563-592;

doi : https://doi.org/10.3406/hispa.2001.5088

https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2001_num_103_2_5088

Fichier pdf généré le 30/11/2018

Résumé
Pour Neruda, le poete est une sorte d'esclave capable de se révolter contre le langage du maître. Chaque fois que ce langage propose une définition des choses ou de l'esclave lui- même, celui-ci ne cesse de protester : « ce n 'est pas ça ». Le langage du maître —celui de la communication quotidienne, celui de notre culture— n 'est donc, pour Neruda, qu 'un langage manqué. Mais la poésie n'est pas le langage réussi dont le maître a besoin. Ce « reste humilié » ignoré par le langage officiel n 'est pas une entité positive, transcendante, persistant dans l'au-delà ineffable de la communication. Il n'y a rien au-delà sinon le lieu vide cerné par ce ratage même. Dans une lettre à Héctor Eandi, Neruda se présente alors comme celui qui aime ce ratage, car la poésie n 'est, pour lui, qu 'une « communication démentie ».

Resumen
Para Neruda, el poeta es una especie de esclavo capaz de rebelarse contra el lenguaje del amo. Cada vez que este lenguaje propone una definición de las cosas o del propio esclavo, éste protesta : «pero no es eso». El lenguaje del amo —el de la comunicación cotidiana, el de nuestra cultura— es para Neruda un lenguaje fallado. Pero la poesía no es el lenguaje logrado que el amo no tiene. Ese «resto humillado» que el lenguaje oficial omite no es una entidad positiva, trascendente, que persistiría en un más allá inefable de la comunicación. Más allá de ésta sólo existe el lugar vacío dejado por esa misma falla. En una carta a Héctor Eandi, Neruda se presenta entonces como alguien que ama ese fracaso, dado que la poesía, para él, no es más que una «comunicación desmentida».

Abstract
To Pablo Neruda, the poet is a kind of slave able to rebel against the master's language. Whenever this language proposes a definition of things or of the slave himself, the latter protests and says that «it is not that». The language of the master — that of daily communication and culture — is a failed language. However poetry is not a successful language that the master does not possess, the «humiliated left over» that evades the official language is not a positive or transcendental entity that would persist in an indescribable level beyond communication. There is nothing beyond this other than the emptiness left by that same fault. In a letter to Hector Eandi, Neruda appears then like someone who loves that failure since poetry to him is only «denied communication».

BY: $ = creative commons

La dialéctica trágica de *Residencia en la tierra*

DARDO SCAVINO
Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Persée creative commons

Pour Neruda, le poète est une sorte d'esclave capable de se révolter contre le langage du maître. Chaque fois que ce langage propose une définition des choses ou de l'esclave lui-même, celui-ci ne cesse de protester : « ce n'est pas ça ». Le langage du maître –celui de la communication quotidienne, celui de notre culture– n'est donc, pour Neruda, qu'un langage manqué. Mais la poésie n'est pas le langage réussi dont le maître a besoin. Ce « reste humilié » ignoré par le langage officiel n'est pas une entité positive, transcendante, persistant dans l'au-delà ineffable de la communication. Il n'y a rien au-delà sinon le lieu vide cerné par ce ratage même. Dans une lettre à Héctor Eandi, Neruda se présente alors comme celui qui aime ce ratage, car la poésie n'est, pour lui, qu'une « communication démentie ».

Para Neruda, el poeta es una especie de esclavo capaz de rebelarse contra el lenguaje del amo. Cada vez que este lenguaje propone una definición de las cosas o del propio esclavo, éste protesta : «pero no es eso». El lenguaje del amo –el de la comunicación cotidiana, el de nuestra cultura– es para Neruda un lenguaje fallado. Pero la poesía no es el lenguaje logrado que el amo no tiene. Ese «resto humillado» que el lenguaje oficial omite no es una entidad positiva, trascendente, que persistiría en un más allá inefable de la comunicación. Más allá de ésta sólo existe el lugar vacío dejado por esa misma falla. En una carta a Héctor Eandi, Neruda se presenta entonces como alguien que ama ese fracaso, dado que la poesía, para él, no es más que una «comunicación desmentida».

To Pablo Neruda, the poet is a kind of slave able to rebel against the master's language. Whenever this language proposes a definition of things or of the slave himself, the latter protests and says that «it is not that». The language of the master – that of daily communication and culture – is a failed language. However poetry is not a successful language that the master does not possess, the «humiliated leftover» that evades the official

B. Hi., n° 2 - décembre 2001 - p. 563 à 592.

language is not a positive or transcendental entity that would persist in an indescribable level beyond communication. There is nothing beyond this other than the emptiness left by that same fault. In a letter to Hector Eandi, Neruda appears then like someone who loves that failure since poetry to him is only «denied communication».

Mots-clés : Pablo Neruda – *Residencia en la tierra* – Poésie latinoaméricaine – Avant-garde latinoaméricaine.

pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y razas.
Pablo Neruda, "El reloj caído en el mar» [1]

El largo rechazo

En uno de los poemas de la primera *Residencia en la tierra*, «Sabor», Neruda escribió un verso enigmático:

Mis criaturas nacen de un largo rechazo (102, 12)

Tratándose de un poeta, podemos suponer que esas criaturas son los propios poemas. Pero ¿cómo algo puede nacer de un rechazo, de un gesto, digamos, puramente negativo? Para responder a esto deberíamos ver, en primer lugar, qué es lo que aquí se rechaza. Situemos el verso en su estrofa correspondiente:

La cordura me envuelve de piel compacta
de un color reunido como una culebra:
mis criaturas nacen de un largo rechazo:
ay, con un solo alcohol puedo despedir este día
que he elegido, igual entre los días terrestres. (101-102, 10-14)

1. Todas las referencias a *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda provienen de la edición establecida por Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1997. Para facilitar la lectura ponemos entre paréntesis, junto a cada cita, el número de página seguido del número de verso de acuerdo con esta edición.

En principio, el verbo «despedir» no haría aquí sino parafrasear aquel «largo rechazo». De modo que se trataría de rechazar la «cordura» o el «día», términos que cumplen en este poema una función semejante. Pero ¿cuál es la significación de ambas figuras? Para comprender esto, sería importante tener en cuenta dos cosas. En primer lugar, la «cordura» es algo que «envuelve» al yo poético como si se tratara de una «piel compacta», adjetivo cuya principal connotación en esta frase sería la impenetrabilidad o al menos la dificultad para ser penetrada. En segundo lugar, el «día» o los «días terrestres» están asociados a la repetición y la rutina, a las «semanas muertas», como dirá más tarde Neruda, lo que nos permite afirmar que esta vida, esencialmente diurna, es una suerte de «muerte en vida». Las criaturas del poeta, los propios poemas, tendrían su origen en un «largo rechazo» de esa capa impenetrable de cordura y rutina cotidiana. Incluso en «Colección nocturna», Neruda habla de una «substancia sin ruido» o un «alimento profético» y añade que

> de noche rompe mi piel su ácido aéreo
> y escucho en su interior temblar su instrumento. (115, 27-28)

El sonido de este instrumento sería entonces *eso* que el poeta debe escuchar para escribir sus poemas. Este «alimento profético» debe romper aquella «piel», sustituto de la «cordura», lo «diurno», lo «rutinario», lo que «envuelve» y, de algún modo, «encierra» al poeta. Ya podemos comenzar a delinear, pues, algunas oposiciones: ese «alimento profético» pareciera estar siempre relacionado con una suerte de «embriaguez» («alcohol») o de «locura» (por oposición a «cordura»), con lo «nocturno» (por oposición a lo «diurno»), con el «nacimiento» o lo «nuevo» (por oposición a lo «rutinario»), pero también, curiosamente, con la «Muerte», que escribiremos aquí con mayúscula para distinguirla de su opuesto, la «muerte en vida» o la vida diurna, la rutinaria cordura cotidiana [2]. Hasta aquí pareciera tratarse de un simple deseo de innovación, de rechazo de lo establecido, en fin, de un cierto afán de ruptura común a toda una poesía de vanguardia. Y sin duda hay algo de esto. Pero si

---

2. Habrá que tener siempre en cuenta esta diferencia, incluso esta oposición, entre la Muerte y la muerte, aunque Neruda no las distinga tipográficamente. Así en «Sólo la muerte», el poeta no dice que la Muerte barre a los «vivos» sino a los «muertos», es decir, a los «muertos en vida»:

> *Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,*
> *lame el suelo buscando difuntos,*
> *la muerte está en la escoba,*
> *es la lengua de la muerte buscando muertos,*
> *es la aguja de la muerte buscando hilo. (203, 37-41)*

nos quedáramos en este plano perderíamos la especificidad de la poética nerudiana en el período residenciario. Para comprender mejor esta singularidad, deberíamos establecer con mayor precisión la significación de aquella «piel» difícil de «penetrar», esa dimensión «diurna» de la existencia cuyo «rechazo» permitiría el nacimiento de un poema. En una de las cartas a Héctor Eandi, Neruda le escribe:

> Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido sino muy abundantes de él, sí, siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas [3].

Habría que situar aquí esta «penetración» en la misma línea figurativa del «rechazo» o la «despedida», ese gesto negativo a partir del cual el poeta lograría dar a luz un poema. Ahora bien, ¿qué sería esa «abundancia de sentido», esta «piel» que podría considerarse también, y eventualmente, como un «vestido» desde el momento en que se trata de algo que «envuelve» al poeta y, de algún modo, lo «encierra», aislándolo de las cosas, volviéndolas impenetrables? Se trata, como escribe Neruda, de una «abundancia de sentido» en las cosas, como si dijéramos: resultan demasiado obvias, demasiado familiares, demasiado sensatas o cuerdas. Pero pienso que las dos primeras estrofas de «Sabor» nos ofrecen una respuesta más específica a esta cuestión:

> De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres,
> vestidas en lo inacabable y siempre llevadas al lado,
> he conservado una tendencia, un sabor solitario.
>
> De conversaciones gastadas como usadas maderas,
> con humildad de sillas, con palabras ocupadas
> en servir como esclavos de voluntad secundaria,
> teniendo esa consistencia de la leche, de las semanas muertas,
> del aire encadenado sobre las ciudades. (101, 1-8)

A propósito del primer verso, Loyola hace una observación pertinente: aquellas «falsas astrologías» serían una suerte de alusión irónica al gusto por las «estrellas» y la dimensión «astral» que Neruda había heredado en su juventud de la poesía modernista. Una noche, digamos, que no será, ni mucho menos, la noche de *Residencia.* Y en este sentido, creo que no sería

3. Carta de 27 de febrero de 1930 en Margarita Aguirre, *Pablo Neruda – Héctor Eandi. Correspondencia durante «Residencia en la tierra»*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 78-79.

abusivo extender la significación de estas «costumbres un tanto lúgubres» a lo que solemos llamar el «peso de la tradición» o las determinaciones de la cultura. De alguna manera el poeta sigue arrastrando este lenguaje gastado como una compañía de la cual no puede deshacerse («siempre llevadas al lado»), o como un antiguo vicio, como «costumbres un tanto lúgubres»: es lo que ha «conservado», su «vestido», al cual podríamos llamar también su «hábito» –ese que suele, como se dice, hacer a los monjes–, sustitutos todos de aquella «piel» difícil de penetrar. A este peso de la tradición se suman entonces las «conversaciones gastadas», las palabras sometidas a la «esclavitud» de la vida cotidiana, a la rutina de las «semanas muertas», al lenguaje de la sociabilidad banal o al «aire encadenado sobre las ciudades». Las últimas dos estrofas de «Desespediente», escritas como una cínica invitación a la alienación o a la rutina, parecen confirmar esta interpretación:

> Con un traje de perro y una mancha en la frente
> caigamos a la profundidad de los papeles,
> a la ira de las palabras encadenadas,
> a manifestaciones tenazmente difuntas,
> a sistemas envueltos en amarillas hojas.
>
> Rodad conmigo a las oficinas, al incierto
> olor de ministerios, y tumbas, y estampillas.
> Venid conmigo al día blanco que se muere
> dando gritos de novia asesinada. (223, 33-41)

Aquella «piel», este «traje» y en general la dimensión «diurna» de la existencia no serían entonces sino el lenguaje oficial, el lenguaje de la comunicación social que encierra y, en cierto modo, esclaviza al poeta como un «hábito» demasiado tenaz. «Loros, estrellas y además el sol oficial» (151, 18), escribe Neruda en «Comunicaciones desmentidas», un poema en prosa cuyo título es ya todo un programa. Este sometimiento al lenguaje diurno convertiría a los seres humanos en zombis o autómatas, en «muertos vivos», controlados por un amo secreto, anónimo e incesante [4].

4. Recuérdese que Neruda escribe la primera *Residencia en la tierra* en los años en que el expresionismo alemán realiza películas como el *Dr. Mabuse* o *Metrópolis* de Fritz Lang, el *Gabinete del Dr. Caligari* de Wienne, *El Golem* de Wegener o *La legión de los hombres sin alma* de Halperin, de modo que la idea de los seres humanos controlados por un poderoso telépata era un lugar común en los años que precedieron al triunfo de Hitler en Alemania.

COMUNICACIONES DESMENTIDAS

Lo dicho nos permitiría comprender mejor la significación de aquel «rechazo» o de aquella «penetración»: se trata de negar –en el sentido de destruir, desgarrar o incluso «agujerear» una superficie y por eso Neruda concibe muchas veces al poeta blandiendo una «espada»– ese lenguaje social que le otorga un sentido a las cosas y las vuelve, así, demasiado sensatas. El lenguaje poético «nace» entonces de esta negación de la conversación cotidiana o de la vida diurna, decididamente esclavizada por los presupuestos de una cultura; la poesía nace, en cierto modo, de una «comunicación desmentida». Pero para comprender qué significa este rechazo o esta negación del lenguaje social, de la opinión o la *doxa* como la llamarían los griegos, recurramos una vez más a uno de esos valiosísimos pasajes de las cartas a Eandi:

> Inválido de expresión comunicable, me he rodeado de una cierta atmósfera secreta, y sufro una verdadera angustia por decir algo, aun solo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara, y sufriendo enormemente por ello [5].

Esta cita es de una notable densidad. En ella se cifra, de algún modo, toda la problemática de *Residencia en la tierra*. Por eso merece una explicación detallada. Digamos por empezar que si «ninguna palabra lo representa» no se debe a que el lenguaje diurno de la comunicación, y al fin de cuentas el de la propia comunidad, lo ignore como persona. Por el contrario, este lenguaje pretende representarlo o decirle quién es. Y no sólo quién es personalmente –un «joven diplomático chileno» en esos momentos– sino también cómo debe pensar o entender las cosas, cómo debe amar, trabajar, relacionarse con los otros, en fin, cómo debe vivir. Como se sabe, nadie está exento de este tipo de instrucciones implícitas desde el momento en que está inserto en un universo lingüístico o cultural, y el hecho de «pertenecer» a una cultura no quiere decir otra cosa, aunque al mismo tiempo nos creamos libres porque no «pertenecemos» a nadie. Y es de algún modo la queja que Neruda le dirigía a Eandi en la cita precedente: el problema no es la falta de sentido sino su abundancia, como si el sentido de las cosas ya estuviera inscripto en ellas,

5. Carta del 24 de abril de 1929 en Aguirre, *op. cit.*, p. 45. Pero ya le había escrito en una carta del 11 de mayo de 1928: «Una violenta disposición poética que no deja de existir en mí, me va dando cada vez una vía más inaccesible, de modo que gran parte de mi labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza seguramente demasiado débil.» (*Ibid.*, p. 33).

como si no se tratara de algo que le fue impuesto por la cultura. Digamos que las cosas y las personas parecen carecer de misterio o resultarnos demasiado habituales, como si siempre estuvieran allí donde lo esperamos, como si todo fuera demasiado previsible y nosotros demasiado confiados en esa previsibilidad, como si cada cosa volviera necesariamente a su lugar, una de las maneras que encuentra Neruda para nombrar aquella rutina diurna. Así el poeta escribe en «Vuelve el otoño»:

> Vuelven las cosas a su sitio,
> el abogado indispensable, las manos, el aceite,
> las botellas,
> todos los indicios de la vida: las camas sobre todo,
> están llenas de un líquido sangriento,
> la gente deposita sus confianzas en sórdidas orejas,
> los asesinos bajan escaleras,
> *pero no es esto*, sino el viejo galope,
> el caballo del viejo otoño que tiembla y dura. (298, 13-21)

Así pues, no es que el lenguaje no represente a Neruda o no le diga quién es; al contrario, no cesa de decírselo y de imponérselo como un mandato inconsciente, como le impone un sentido a cada cosa que vuelve previsiblemente a su sitio; pero él siente que *no es* lo que le dice el lenguaje, que él es más bien *otra cosa*, algo que vuelve, que insiste, pero ya no a la manera en que las cosas retornan previsiblemente al sitio que les reservó la cultura. No debe confundirse aquella vuelta con esta repetición rutinaria característica de la vida diurna. «Pero no es esto», escribe en «Vuelve el otoño»; «pero no es eso» (295, 24), escribía en «El reloj caído al mar». Ese resto nocturno u otoñal vuelve a pesar de no tener un sitio propio y ni siquiera propicio. Porque *eso* que el poeta es, esa *otra cosa*, no encuentra una expresión comunicable en nuestra cultura. Eso sólo existe como la negación o el rechazo de lo que la cultura le dice que es, de su existencia social, de su identidad diurna. Y es por este motivo que el poeta se angustia y «sufre enormemente».

Puede parecer curioso que alguien sufra por algo semejante. Pero los seres humanos deben ser los únicos animales que sufren por insignificancias. No digo que estas cosas carezcan en realidad de importancia. Sucede simplemente que nos angustia no poder significar, nombrar o decir lo que somos o lo que nos pasa. Nos angustia que *eso* no encuentre su sitio. Es más: aun cuando el tono de la carta a Eandi sea más bien intimista, y probablemente así lo sintiera Neruda en ese momento, se trata de una

cuestión que excede en mucho una supuesta «interioridad» de su persona. Porque lo que el lenguaje de una cultura nos dice que somos es lo que define nuestra existencia social y, por consiguiente, nuestra manera de pensar y de comportarnos en tanto personajes sociales. Y si definir a alguien significa determinar lo que es, hay que entender esta determinación como una verdadera coerción o una violencia simbólica. Esto significa simplemente que toda *descripción* –de una cosa o de una persona– es, para el sujeto hablante, una *prescripción*: alguien que describiera, por ejemplo, las piezas del ajedrez nos estaría diciendo, a su vez, cómo deben moverse. A través de las imágenes de la «piel» que lo encierra, de las palabras «encadenadas» o «esclavas de voluntad secundaria», Neruda no cesa de evocar esta dimensión de servidumbre socio-cultural y, al fin de cuentas, simbólica. El «rechazo» del poeta estaría relacionado pues con una rebelión y, hasta donde se pueda, con una liberación.

Recuérdese por ejemplo la *insatisfacción* de las feministas: «las mujeres *no somos* lo que ustedes dicen que *somos*, no nos identificamos con el papel que nos quieren atribuir en el orden social, somos *otra cosa*». Muy bien, ¿pero qué *es* entonces una mujer? ¿qué es esa *otra cosa* que las mujeres son? *Eso* es justamente lo que no se sabe, y se lo ignora porque las mujeres se encuentran, al igual que Neruda, «inválidas de expresión comunicable» en la medida en que no disponen de una «palabra que las represente» o de un sitio que no sea el que les reservaron nuestras sociedades. Digámoslo así: esa *otra cosa* que las mujeres son, eso que *excede* los límites de las representaciones o los mandatos culturales, de las descripciones o las prescripciones sociales, es lo que *falta* en el lenguaje de nuestras organizaciones patriarcales. O al menos: lo que *todavía* no puede significarse, lo que *todavía* no encontró un sitio adecuado. Porque si estas sociedades representaran *eso*, si le dieran un lugar a ese resto humillado, dejarían de ser, justamente, patriarcales. Y morirían, en cierto modo.

Pero una *insatisfacción* semejante puede encontrarse también en los trabajadores asalariados. Los Estados capitalistas los *describen* y, por consiguiente, les *prescriben* sus comportamientos o el papel que deben representar en nuestras comunidades, y lo hacen con actos de habla, muchas veces implícitos, como el siguiente: «Usted es un vendedor de fuerza de trabajo mientras que el patrón es el comprador». Los patrones suelen estar satisfechos con esta definición. No así los asalariados. Por lo menos cuando se radicalizan. Porque consideran, cuando «rechazan» el lenguaje de la burguesía, que su fuerza de trabajo *no es* una mercancía sino *otra cosa*. Muy bien, ¿pero qué *es* entonces un trabajador? Esa *otra cosa* que los trabajadores

son es lo que *falta* en el lenguaje de las sociedades capitalistas. O si se quiere: lo que *todavía* no puede significarse y mucho menos ser reconocido por un tribunal laboral, hasta el punto que el reclamo del asalariado nunca será «escuchado» –retengamos este verbo– por esa institución estatal. O para retomar el propio lenguaje de los tribunales: ese pleito seguirá estando «fuera de lugar» o seguirá «sonando» como algo completamente «insensato». Porque si un tribunal laboral tomara en cuenta ese reclamo, la sociedad capitalista, basada en la relación salarial, dejaría sencillamente de existir. Por eso el Estado, mediante la persuasión o la disuasión, terminará por poner a los trabajadores rebeldes «en su sitio» y los obligará a comportarse con «sensatez». De alguna manera, Neruda percibió el vínculo estrecho que liga al «sentido», la «cordura» y el «sitio».

Así como «la» mujer es definida y determinada en su existencia social por la cultura patriarcal, y en última instancia por el hombre, así «el» trabajador asalariado es definido y determinado en su existencia social por el orden capitalista, y en última instancia por su propio patrón. De ahí que en otra época se hablara de reificación o de cosificación de las mujeres o los trabajadores: éstos sólo *son* lo que una comunidad, de acuerdo con su división del trabajo doméstico o social, necesita que sean. Pero para identificarse completamente con la definición o la función impuesta por una sociedad (un poco como el Autor, Dios, repartía los diferentes roles en *El gran teatro del mundo* de Calderón y le exigía a los actores que representaran bien sus papeles), cada uno de estos personajes sociales, y no sólo las mujeres y los asalariados, debe sacrificar, «enterrar» o «humillar» ese «resto» incomunicable, irrepresentable o insensato. Neruda escribe hacia el final de «Colección nocturna»:

> El día como un pobre mantel puesto a secar
> oscila rodeado de seres y extensión:
> de cada ser viviente hay algo en la atmósfera:
> mirando mucho el aire aparecerían mendigos,
> abogados, bandidos, carteros, costureras,
> y un poco de cada oficio, un resto humillado
> quiere trabajar su parte en nuestro interior. (118, 67-73)

Interpreto entonces estos versos como si la última coma se identificara con una conjunción adversativa: hay todo aquello afuera, «en la atmósfera», en la dimensión diurna de la existencia, *pero* un «resto humillado quiere trabajar su parte en nuestro interior». Y «trabaja» en el sentido que Neruda le dará nuevamente a este verbo en su poema «Trabajo frío», a saber: insiste, corroe, erosiona, tiembla, galopa. El «sufrimiento» del poeta no sería entonces algo distinto de este «resto humillado». Por eso, estos personajes sociales suelen

olvidar este sufrimiento que les resulta insoportable para el desempeño «normal» de sus funciones diurnas. Este olvido es la condición para que se identifiquen totalmente con su papel o se sientan perfectamente representados por los nombres que se les da: su «bienestar» proviene en este caso de una negación –en el sentido de una denegación– de aquel «malestar». En síntesis, para volver soportable esta vida basta con que el portador –de un traje, de un hábito o de un personaje social– elimine lo insoportable. Y podríamos resumir así la ecuación nerudiana: lo insoportable es lo insensato.

La voz de los sastres

Neruda presenta esta última situación en la primera parte de «La noche del soldado»:

> Yo hago la noche del soldado, el tiempo del hombre sin melancolía ni exterminio, del tipo tirado lejos por el océano y una ola, y que no sabe que el agua amarga lo ha separado y que envejece, paulatinamente y sin miedo, dedicado a lo normal de la vida, sin cataclismos, sin ausencias, viviendo dentro de su piel y de su traje, sinceramente oscuro. Así, pues, me veo con camaradas estúpidos y alegres, que fuman y escupen y horrendamente beben, y que de repente caen, enfermos de muerte. (145, 1-8)

Aquí el «soldado» aparece entonces como una figura de la persona que obedece a las órdenes que se le dan –cómo comportarse o cómo opinar–, ciegamente complacida con su identidad social, sin discusión y sin «rechazo», la persona que vive olvidada de esa *otra cosa* de donde viene, en principio, el sufrimiento o el malestar. El soldado ignora que «el agua amarga lo ha separado»: se cree uno, es decir, un individuo, se identifica estrechamente con su papel. El soldado vive «sin melancolía», sin añorar ninguna «pérdida». Y por eso la vida del soldado no aparece aquí como algo duro o difícil de sobrellevar. Por el contrario, Neruda no cesa de multiplicar los signos de su bienestar o de su estúpida felicidad. Algo semejante ocurre con los «sastres» de «Caballo de los sueños»:

> Innecesario, viéndome en los espejos,
> con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
> arranco de mi corazón al capitán del infierno,
> establezco cláusulas indefinidamente tristes.
>
> Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,
> converso con los sastres en sus nidos:
> ellos, a menudo, con voz fatal y fría,
> cantan y hacen huir los maleficios. (93, 1-8)

Comprendemos entonces por qué Neruda utiliza aquí dos nombres con connotaciones funestas, «capitán del infierno» y «maleficios», para referirse a esa *otra cosa*, al «resto» irrepresentable, insensato o insoportable. Al calificarla de esta manera, Neruda asume aquí la «voz» de los sastres o su punto de vista: *eso* atenta contra el bienestar de la vida, *eso* nos hace sufrir, *eso* es, desde la perspectiva diurna, una encarnación del Mal. Así en la última estrofa de «No hay olvido (sonata)», el poeta pareciera preferir la dimensión diurna de las cosas familiares, de la «abundancia de sentido», en lugar de «penetrar» esa piel y acceder a lo *otro*, a lo «perdido», al «resto humillado» o a lo insensato. En fin, el poeta, como el soldado o el sastre, también pareciera preferir el olvido:

> Hay aquí violetas, golondrinas,
> todo cuando nos gusta y aparece
> en las dulces tarjetas de larga cola
> por donde pasean el tiempo y la dulzura.
> Pero no penetremos más allá de esos dientes,
> no mordamos las cáscaras que el silencio acumula,
> porque no sé qué contestar:
> hay tantos muertos,
> y tantos malecones que el sol rojo partía,
> y tantas cabezas que golpean los buques,
> y tantas manos que han encerrado besos,
> y tantas cosas que quiero olvidar. (303, 21-32)

Incluso en «Tiranía», un poema dedicado a la Noche, a la «dama sin corazón», Neruda se refiere todavía a ese resto inasimilable que lo hace sufrir como si se tratara de un terrible «enemigo»:

> Hay algo enemigo temblando en mi certidumbre
> creciendo en el mismo origen de las lágrimas,
> como una planta desgarradora y dura
> hecha de encadenadas hojas amargas. (123, 13-16)

Versos que se tornan aún más claros si se los lee a la luz de una frase de «Comunicaciones desmentidas»:

> Yo soy sujeto de sangre especial, y esa substancia a la vez nocturna y marítima me hacía alterar y padecer, y esas aguas subcelestes degradaban mi energía y lo comercial de mi disposición. (151-152, 30-33)

Se entiende así por qué el soldado y el sastre han decidido enterrar aquel «resto», olvidar el «océano» o conjurar los «maleficios»: se trata de no degradar lo comercial de sus disposiciones. Pero esto nos permite comprender también por qué Neruda dice que los soldados caen, de repente,

«enfermos de muerte»: no se trata simplemente de su fallecimiento sino de la vuelta inesperada de los restos enterrados. Y digo «inesperada» porque, por el mero hecho de *no existir* desde la perspectiva del lenguaje ordinario, ya que en ningún momento lo toma en cuenta, *eso* adviene imprevisiblemente. Y a lo largo de sus poemas Neruda no cesa de evocar *eso* que llega «de golpe», «de pronto» o «de repente». Porque si bien *no existe* en «lo normal de la vida», por lo menos hasta que no llega súbitamente, esa *otra cosa*, añade Neruda, «insiste». Por eso el chileno no confundía la vuelta de las cosas a su sitio, la repetición de lo mismo, con esta vuelta inesperada o imprevisible desde el momento en que no había ningún lugar previsto para ella. Ya no se trata entonces de lo rutinario, del «día igual a los otros días terrestres», sino de lo «insistente». Y más precisamente: de lo insensato insistente. Así lo escribe en «Trabajo frío», poema donde el «lamento» se convierte en una suerte de «advertencia moral»a los soldados y a los sastres, muy semejante de las «advertencias» que otrora escribiera Quevedo:

> Dime, del tiempo resonando
> en tu esfera parcial y dulce
> no oyes acaso el sordo gemido?
>
> No sientes de lenta manera,
> en trabajo trémulo y ávido,
> la insistente noche que vuelve? (184, 1, 6)

Insistencia implacable a la cual ya se refería Neruda en «Lamento lento», cuando evocaba el «leve daño» que avanza

> como el paso de un ser perdido
> de pronto oído.
>
> De pronto, de pronto escuchado
> y repartido en el corazón
> con triste insistencia y aumento
> como un sueño frío de otoño. (111, 7-12) [6]

6. El «galope» es una de las figuras más recurrentes de esta «insistencia» ya desde el título del primer poema, «Galope muerto», pasando por el «galopa y golpea» (96, 34) de «Caballo de los sueños» o «él galopa en la respiración y su paso es de beso» (114, 15) de «Colección nocturna», hasta llegar a las «huellas de caballo» (215, 68) de «El sur del océano». Tal vez esta imagen de la insistencia de la Muerte asociada al galope del caballo provenga de «Los heraldos negros» de Vallejo: «Serán tal vez los potros de bárbaros atilas / o los heraldos negros que nos manda la muerte».

La comunicación cotidiana niega la existencia de todo lo que no puede representar, es decir, de todo lo que no puede describir, definir o determinar: lo indeterminado, lo indefinido, lo insensato, lo *otro*. El lenguaje distribuye por adelantado el sitio que le corresponde a cada cosa y expulsa lo que no tiene lugar. Lo «perdido», escribe Neruda, ese «resto» que quedó una vez que el lenguaje estableció los límites de lo existente o de lo sensato, esa «pasión sobrante» (126, 1) que los sastres arrojan a la basura una vez que recortaron sobre una tela las distintas partes del «traje» con el cual nos vestimos («el tejido del día, su lienzo débil», 98, 19). Recordando su parecido con estos sastres o su tentación por la felicidad diurna, Neruda se considera, en «Comunicaciones desmentidas», «injusto con las geografías inexactas» –con lo indeterminado o lo insensato– «y partidario mortal del sillón de cemento» (152, 39-40) –de la seguridad y las certidumbres diurnas.

Ahora bien, aquel olvido o aquella «pérdida» son también formas de un cierto «rechazo». Es el lenguaje oficial quien comienza por rechazar la existencia de ese «resto» insensato, y por eso Neruda lo considera «humillado». De manera que el «rechazo» enarbolado por el poeta o el revolucionario no es sino un rechazo de aquel primer rechazo, eso que se llamó, en la dialéctica hegeliana, la negación de la negación. O para retomar otro de los significantes recurrentes de *Residencia en la tierra*, si la cultura «enterró» algo, y lo hizo para que no volviera a molestar a los vivos, el poeta se propone «desenterrarlo». Lejos de cualquier síntesis que supondría una armonía final o una coincidencia de los opuestos, esta negación de la negación es más bien la puesta en escena de una lucha: rechazo del olvido típico del soldado, resistencia al conjuro perpetrado por el sastre que elimina los residuos una vez el traje cortado. Es el día quien comienza negando a la noche y es la noche la que vuelve para negar esa negación [7]. Por eso esta

7. Sin duda fue Alain Sicard quien más insistió acerca del estatuto «dialéctico» del pensamiento poético de Neruda hasta el punto de convertir esta dialéctica en un hilo conductor para la interpretación de toda su obra (*La Pensée poétique de Pablo Neruda*, Lille, Université de Lille III, 1977). Y fue también el profesor francés quien llamó la atención acerca del carácter «materialista» de esta dialéctica. Nosotros no podemos sino seguirlo en este punto. A condición de entender que la «materia» es lo que se sustrae a la idea o a la representación, es decir, al recorte lingüístico de la realidad. De modo que para Neruda la materia sería ese «resto» indeterminado o indefinido (y recuérdese que desde la antigüedad griega la materia se identificaba con *to apeiron*, lo ilimitado, lo informe, lo confuso, lo que escapa, precisamente, a la idea, y no cesaba de darle connotaciones funestas). En este sentido, no existiría diferencia entre la «negación de la negación» y la propia materia, ya que ésta, negada por la idea como un «resto» inasimilable, vuelve para des-totalizarla. En fin, esta concepción del «materialismo dialéctico» no se encuentra tanto en Stalin, y en su dialéctica de

dialéctica introduce el *devenir* o el *tiempo*: lo *mismo* deja de ser lo *mismo* para convertirse en lo *otro*; pero lo mismo, la identidad, lo definido, era sólo un simulacro de eternidad, porque ya se había impuesto como una violencia ejercida sobre lo indeterminado, como una «humillación» de aquel «resto» nocturno. No sólo el sujeto está «separado», como afirma Neruda a propósito del soldado: también están divididas las cosas, entre un costado diurno y otro nocturno, entre su identidad oficial y ese resto inasimilable. Así pues, lejos de lo que la morfología de las palabras nos sugiere, lo indeterminado o lo indefinido –eso que Neruda suele metaforizar recurriendo a los significantes «océano» o «mar»– no viene después, como una negación de lo determinado y definido; al contrario, es la propia definición o la propia determinación las que introducen una negación o una violencia contra lo indeterminado o lo indefinido, lo «confuso», como lo llama a menudo Neruda. Y este rechazo de lo indeterminado, este deseo de conservar lo mismo conjurando lo otro y de

---

la naturaleza, como en Mao Tse-Tung: «el uno se divide en dos». La representación pretende darle una «unidad» a las cosas pero la materia, lo no-representable, lo no-ideal, introduce una división, una escisión, allí donde la idea aspiraba a una apacible unidad. Y vimos que esta división también existía en Neruda entre un costado «diurno» y otro «nocturno», entre lo que «une» y lo que «destruye», entre una ilusoria totalidad y la des-totalización materialista. De ahí que la «dialéctica» deba entenderse también aquí en su sentido etimológico: como división o escisión de las voces. A lo largo de *Residencia en la tierra* hay al menos *dos* voces, la diurna y la nocturna, y por eso esta dialéctica es al mismo tiempo un perspectivismo. Esto explicaría la «ambivalencia» de muchas de las figuras. No es que éstas sean por sí mismas ambivalentes, es que todo depende de *quién* las pronuncie. Neruda lo dice explícitamente en una de las mencionadas cartas a Eandi: «ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí». Dicho en otros términos: eso que, para los otros, es un Mal, es, para el poeta, un Bien. Sólo que Neruda asume muchas veces la perspectiva diurna de esos «muchos». Desde este punto de vista, por ejemplo, lo innominado es la Muerte, mientras que desde la perspectiva nocturna es la Poesía (nada nos permite afirmar que Neruda imaginara, al menos en este período, una Vida distinta de la vida cotidiana, de manera que todas las interpretaciones «vitalistas» de sus poemas nos parecen evitar, o incluso acallar, esta dimensión trágica de la dialéctica residenciaria). Y al revés, desde la perspectiva nocturna, la vida cotidiana es una especie de muerte. Por eso muchos de los adjetivos utilizados para hablar de la Muerte («triste», «fría», etc.) pueden utilizarse en otro momento para hablar de la vida cotidiana o de la propia «voz» de los sastres. Esta inversión de las perspectivas puede llegar hasta el punto de llamar «noche» a la vida «diurna» del soldado «sinceramente oscuro». Y es que esta «oscuridad» ya no es la de la Noche o la Muerte, la de lo indeterminado o lo confuso, sino la de la ignorancia o el olvido de ese «resto humillado». Y algo semejante sucede, como acabamos de ver, con los dos «rechazos». Pero al hablar de una «negación de la negación» la propia dialéctica no cesa de utilizar el mismo significante para hablar de dos cosas diferentes y desde dos perspectivas distintas. Entiendo entonces que este perspectivismo dialéctico es una de las claves para comprender *Residencia en la tierra*.

trazar límites en el océano de lo ilimitado, sería la característica de las culturas humanas aterrorizadas ante la confusión o lo insensato. Neruda escribe entonces en «Significa sombras»:

> Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos
> busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra. (187, 9-10)

O dicho de otra manera, busca la mismidad, la identidad, los límites fijos e invariables. El día, pues, es una violencia hecha contra la noche. En este aspecto, también la «lluvia» puede convertirse, como en «Débil del alba», en una de las figuras de lo indeterminado o lo obstinadamente informe, de lo insensato o, como escribe Neruda aquí, del «desvarío»:

> Estoy solo entre materias desvencijadas,
> la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
> se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
> rechazada al caer, y sin forma obstinada. (98, 24-27)

Que la lluvia aparezca aquí como una figura del propio poeta no es nada casual: él mismo había dicho que no encontraba «ninguna palabra que lo representara», ninguna «expresión comunicable», él mismo dirá en «Colección nocturna» que su corazón «es tarde y sin orillas» (118, 66). De modo que si el poeta «rechaza» las significaciones de su cultura se debe a que éstas comenzaron por «rechazarlo» o por «humillar» ese «resto» incomunicable. Lo que explica también la «soledad» del poeta: éste se encuentra en una situación de «incomunicación», es decir, apartado de la comunidad (« aquel que vela a la orilla de los campamentos» [139, 9]), ya que la integración a la misma –comunicación o comunión– supondría la aceptación del «rechazo» de su ser nocturno y, por consiguiente, su aniquilación como poeta a cambio de un bienestar de sastre o de soldado. Y no cabe duda de que Neruda –el Neruda «diurno», digamos– parece añorar a veces este bienestar o aquella comunión y «lamentar» aquel sufrimiento que proviene de su costado nocturno o poético:

> A veces soy feliz aquí, pero qué demoníaca soledad, como una sala húmeda a mi alrededor, me envenena en verdad, porque las pequeñas heridas pasajeras se hacen desmesuradas: no hay cómo atajarlas y hemorragian hasta el alma [8].

8. Carta del 21 de noviembre de 1929 en Aguirre, *op. cit.*, p. 61.

Cuando en *Residencia* Neruda recurre al «lamento», lo hace desde la perspectiva diurna del soldado o del sastre, pero de un soldado o un sastre que no hubieran logrado olvidar el océano ni conjurar el maleficio. Así en «Tiranía», Neruda se refiere a ese sufrimiento en estos términos:

> Un tiempo total como un océano,
> una herida confusa como un nuevo ser,
> abarcan la tenaz raíz de mi alma
> mordiendo el centro de mi seguridad. (123, 5-8)

Aquel sufrimiento producido por lo innominado –al cual se refería Neruda en una de sus cartas a Eandi– aparece figurado aquí por la palabra «herida». Sólo que el adjetivo «confusa» no es un simple atributo de la «herida». En efecto, lo confuso remite a lo innominado o a lo insensato, al «océano» o a la «lluvia», de modo que Neruda invierte aquí la relación entre el sustantivo y el adjetivo, ya que lo hiriente es esa misma confusión, esa indeterminación, esa *otra cosa* que introduce, al negar la identidad de las cosas, el devenir o el tiempo, así como la «separación» del sujeto con respecto a la comunidad y a sí mismo. Y es en el segundo verso que Neruda compara esa «herida confusa» con «un nuevo ser». No es que este «ser» sea realmente «nuevo». Desde cierta perspectiva, es incluso anterior al lenguaje ya que se trata de aquel «resto humillado». Pero como el lenguaje no puede significarlo o identificarlo, o al menos no puede hacerlo *todavía*, este resto vuelve como lo que nunca existió, como lo que adviene.

Las destrucciones queridas

Ahora bien, hay un momento en que este «lamento» ante la vuelta de la Noche o de la Muerte, ante el paso del tiempo que disuelve «todo lo que era sólido y bien establecido» [9], se convierte en una «celebración», en una

9. Nos referimos, desde luego, a un célebre pasaje del *Manifiesto comunista* en el cual muchos autores vieron una definición de la modernidad, y en el cual podemos encontrar, de una manera no menos poética, una posición muy semejante a la de Neruda, aun cuando por esos años no suscribiera, ni mucho menos, al comunismo: «Todas las relaciones sociales herrumbradas, con su cortejo de ideas y opiniones admitidas y veneradas, se disuelven; las que las reemplazan envejecen antes de esclerosarse. Todo lo que era sólido y bien establecido se desvanece, todo lo que era sagrado se ve profanado, y finalmente los hombres se ven obligados a considerar con una mirada desengañada el lugar que ocupan en la vida, y sus relaciones mutuas.» Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, Buenos Aires, Editorial Problemas, 1941, p. 57.

«ceremonia de cenizas», como la llamará Neruda, ya que es curiosamente la Muerte quien trae consigo ese «nuevo ser», como si las criaturas nacieran «de un largo rechazo». Así en otra de las cartas a Eandi, el poeta le escribe:

> Pero, verdaderamente, no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? En su trabajo, no se siente obstruido por dificultades e imposibilidades? Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, este momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí [10].

En efecto, que las cosas se *arruinen* porque la muerte o el tiempo avanzan de manera implacable, sería algo necesariamente lamentable para cualquiera. ¿Cómo es posible que el poeta encuentre en esta destrucción una «noble materia»? Sucede que la unidad o la identidad de las cosas, de todo lo que es aparentemente «sólido y bien establecido», no es más que la unidad o la identidad ilusoria («vana», hubiera dicho Quevedo) impuesta por la representación. Justamente, si el tiempo corroe las cosas, si las deshace, se debe a que su identidad o su unidad sólo son aparentes. Puede entenderse entonces la evocación de los «seres rotos» («Alianza», 91, 7), las «materias desvencijadas» («Débil del alba», 98, 24), las «piezas corroídas por el aire» («Colección nocturna», 114, 22), el «barco roto» («Barcarola», 209, 58) o las «cosas rotas» («No hay olvido», 302, 10). Porque las cosas, para el poeta, comienzan a volverse interesantes o proféticas cuando están rotas o corroídas, cuando ya no sirven para nada, es decir, cuando su descripción ya no es, al mismo tiempo, una prescripción dirigida al sujeto. Ésta sería, al fin de cuentas, la esencia del lenguaje poético: una descripción no prescriptiva. De modo que el poeta trata de volverse amigo, o incluso amante, de aquel «enemigo» de «Tiranía», ese que «temblaba en su certidumbre», como si a partir de ahora la «dificultad» o la «imposibilidad» del poeta para decir algo, para expresarse con facilidad y de manera sensata, para utilizar sin obstáculos el lenguaje heredado, para comunicarse, en fin, con los otros miembros de su comunidad, se convirtiera en el punto de partida de su poesía. La poesía es una apuesta por la imposibilidad de la expresión, porque en esta imposibilidad, en estas palabras que no pueden encontrarse para decir algo, el poeta reconoce, no su fracaso como escritor, sino las fallas o los *impasses* de su propia cultura, los «naufragios» de la comunicación diurna. De ahí que

10. Carta del 8 de septiembre de 1928 en Aguirre, *op. cit.*, p. 34.

Neruda llegue a entonar, en «Sonata y destrucciones», un canto de amor a esta Noche, a estas «destrucciones queridas»:

> Hay entre ciencias de llanto un altar confuso,
> y en mi sesión de atardeceres sin perfume,
> en mis abandonados dormitorios donde habita la luna,
> y arañas de mi propiedad, y destrucciones que me son queridas,
> adoro mi propio ser perdido, mi substancia imperfecta
> mi golpe de plata, mi pérdida eterna. (140, 13-18)

Si aquellas «ciencias de llanto» eran los lamentos del poeta por la vanidad de la vida, Neruda ya no encuentra allí una «herida confusa» sino un «altar confuso», metonimia de lo *sagrado*, como lo señala acertadamente Loyola, figura pues de lo *sacro* o lo *sacrificado*, de lo que hubo que conjurar u olvidar para que el lenguaje careciera de fallas, para que fingiera comunicar la totalidad de lo existente, para que la vida se repitiera sin conflictos ni imprevistos. Amar las «destrucciones» significa amar lo negativo, lo innominado, lo enterrado, su «propio ser perdido». Y no cabe duda de que el soldado, el sastre o el labrador aparecido en «Serenata» prefieren ignorar, para vivir «sin melancolía», esta pérdida o esta noche, como si le tornaran la espalda:

> En tu frente descansa el color de las amapolas,
> el luto de las viudas halla eco, oh apiadada:
> cuando corres detrás de los ferrocarriles, en los campos,
> el delgado labrador te da la espalda,
> de tus pisadas brotan temblando los dulces sapos.
>
> El joven sin recuerdos te saluda, te pregunta por su olvidada voluntad,
> las manos de él se mueven en tu atmósfera como pájaros,
> y la humedad es grande a su alrededor:
> cruzando sus pensamientos incompletos,
> queriendo alcanzar algo, oh buscándote,
> le palpitan los ojos pálidos en tu red
> como instrumentos perdidos que brillan de súbito. (124-125, 1-12)

Si los sastres «hacen huir los maleficios», el poeta «quiere alcanzar algo», «busca» esa noche infinita, porque de esos «instrumentos perdidos» surge la poesía. En efecto, al escribir «la humedad es grande a su alrededor», Neruda retoma casi literalmente una frase que ya le había escrito a Héctor Eandi: «pero qué demoníaca soledad, como una sala húmeda a mi alrededor». De modo que se refiere aquí a la soledad del poeta, una soledad reivindicada en

este caso, ya que lo aparta tanto del camino previsto por donde marcha sin saberlo el soldado como de las rutinarias repeticiones del sastre. En el pasaje del «lamento lento» a la «ceremonia de cenizas», del yo diurno al yo nocturno, del «momento depresivo, funesto para muchos» a la «noble materia para mí», de las destrucciones lamentadas a las «destrucciones queridas», parece haberse producido una suerte de conversión del poeta, como si Neruda hubiera atravesado el pórtico decorado de demonios de algún santuario para acceder al espacio sagrado de la poesía, a la «noche de substancia infinita», al océano sin límites. Pero no debemos olvidar que esta conversión o este pasaje, esta verdadera negación de la negación, no puede resolverse en ninguna reconciliación final de estos opuestos. Neruda va a quedar dividido, escindido, entre la perspectiva diurna del sastre, que es la de cualquier persona viva, y la perspectiva nocturna del poeta. Esto nos permite reafirmar algo que ya dijimos: no existe para Neruda una Vida más allá de la vida cotidiana sometida a la esclavitud de los imperativos culturales o a la «voz fatal y fría» de los sastres sensatos. Dicho de otro modo: la Muerte es inhabitable. Algo que el poeta sugiere en «El sur del océano»:

> Es una región sola, ya he hablado
> de esta región tan sola,
> donde la tierra está llena de océano,
> y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
> no hay nadie sino el viento, no hay nadie
> sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
> nadie sino la lluvia que crece sobre el mar. (215, 65-71)

Y en este mismo poema Neruda ya había dicho unos versos antes: «sólo quiero morder tus costas y morirme» (215, 62). Así pues, lo único que existe como negación de la banal «muerte en vida» es la Poesía. Esta división trágica se pone de manifiesto en un verso de «Cantares»: «Morir deseo, vivir quiero» (181, 8), donde el azar de la tipografía quiso que la gran Muerte se oponga a la pequeña vida [11]. Neruda nunca podrá dejar de pertenecer a esos

11. «En mis abandonados dormitorios donde habita la luna», escribe Neruda en «Sonata y destrucciones», y Loyola anota a pie de página: «La noche es el lugar natural de la poesía, de los sueños, del misterio: pero es también el domicilio de la *luna*, que en el imaginario nerudiano es símbolo de soledad, frío, incomunicación, muerte». Como suele suceder, las anotaciones de Loyola son acertadas, sólo que aquí deberíamos sustituir la conjunción adversativa «pero» por un nexo causal: la noche es el lugar natural de la poesía *porque* es el domicilio de la «luna», es decir, de la soledad, el frío, la incomunicación y la muerte. Y es en la medida en que el poeta logra asumir esta dimensión nocturna que se vuelve capaz de escribir poesía: sólo así

«muchos» mencionados en su carta a Eandi, a esos «otros» para quienes la destrucción es un «momento depresivo, funesto», a pesar de que, como poeta, haya decidido «adorar» estas destrucciones. De modo que, a cada paso, debemos preguntarnos quién habla, cuál de estos dos Nerudas, que parte de su subjetividad escindida. Así en «Tiranía» Neruda evoca «algo *enemigo* temblando en mi certidumbre» (123, 13), mientras que en «Serenata», por el contrario, se dirige a esta misma dimensión nocturna de la existencia como si se tratara de su «amada» y multiplica sus elogios. Y si en el primer poema la compara con una planta «hecha de encadenadas hojas *amargas*» (123, 16), en el segundo afirma que de sus pisadas «brotan temblando dulces sapos» (124, 5). Podríamos multiplicar estos ejemplos de inversiones de perspectiva. Estos dependen de la combinación entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado, de modo que habría cuatro posibilidades: 1) Si el yo diurno habla acerca de la dimensión diurna, los adjetivos serán axiológicamente positivos (pero esta posibilidad es casi inexistente, a menos que se valga de la ironía como en «El joven monarca»); 2) si el yo diurno habla acerca de la dimensión nocturna, esos adjetivos serán negativos; 3) si el yo nocturno habla acerca de lo diurno, los adjetivos serán nuevamente negativos; 4) y si el yo nocturno se refiere a la dimensión nocturna esos epítetos serán, finalmente, positivos. Podríamos asociar estas cuatro posibilidades a cuatro géneros discursivos: 1) la ironía, como ya dijimos; 2) el lamento por la llegada de la Muerte (con la variante de la «advertencia moral» cara a Quevedo); 3) el lamento por la

---

se entiende que sus criaturas puedan nacer de un largo rechazo. Es en este sentido que puede establecerse una relación entre el período residenciario de Neruda y la poesía de uno de sus autores favoritos: Francisco de Quevedo. En efecto, aquel «Morir deseo, vivir quiero» parece parafrasear algunos de los poemas del español:

Yace esclava del cuerpo el alma mía,
tan olvidada ya del primer nombre
que hasta su perdición compra tan caro,
que no teme otra cosa
sino perder aquel estado infame,
que debiera temer tan solamente...

La tragedia del hombre es ésa: querer lo que debería temer, temer lo que debería desear. De ahí que propio Quevedo añadiera en el Salmo 9:

¡Dichoso aquel que Vive de tal suerte
que él sale a recibir su misma muerte!

Y recuérdese que éste era uno de los principios del arte barroco: la vida es sueño, vanidad, apariencia, ilusión, teatro... ¿Neruda barroco? Por supuesto, pero no en el sentido del cotillón ornamental que ciertos poetas latinoamericanos heredaron de los imitadores de Góngora sino en el sentido que el término «barroco» tenía para Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*: la modernidad, ese período de la historia que celebra el hecho de que «todo lo sólido y bien establecido se desvanezca», comienza con el barroco del siglo XVII.

vanidad del día (muchas veces inseparable del anterior); 4) y la celebración de la noche. De modo que la conversión a la cual no referimos sería el pasaje de las posiciones 1 y 2 a las posiciones 3 y 4.

Como vimos, Neruda le había presentado a Eandi esta conversión como si se tratara de una «decisión»: «Yo he decidido formar mi fuerza con este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades». Decisión ética, por momentos, como cuando escribe en «El Deshabitado»:

> De haberse emboscado, fuertemente ahíto de este mundo, y de haber conversado sobre esfinges y oros y fatídicos destinos. De haber amarrado la ceniza al traje cotidiano, y haber besado el origen terrestre con su sabor a olvido. Pero no. No. (155, 10-14)

Pero esta conversión, este especie de pasaje del otro lado del espejo, se anuncia en «Colección nocturna» como si hubiera sido el desenlace de una lucha:

> He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico:
> su gestión insistía, su denso paso llega
> envuelto en caracoles y cigarras,
> marino, perfumado de frutos agudos.
>
> Es el viento que agita los meses, el silbido de un tren,
> el paso de la temperatura sobre el lecho,
> un opaco sonido de sombra
> que cae como trapo en lo interminable,
> una repetición de distancias, un vino de color confundido,
> un paso polvoriento de vacas bramando.
>
> A veces su canasto negro cae en mi pecho,
> sus sacos de dominio hieren mi hombro,
> su multitud de sal, su ejército entreabierto
> recorren y revuelven las cosas del cielo:
> él galopa en la respiración y su paso es de beso:
> su salitre seguro planta en los párpados
> con vigor esencial y solemne propósito:
> entra en lo preparado como un dueño:
> su substancia sin ruido equipa de pronto,
> su alimento profético propaga tenazmente. (113-114, 1-20)

En su edición de *Residencia*, Loyola anota a propósito del primer verso: el ángel del sueño es la alegoría de la Muerte. Pero no es la Muerte la vencida sino lo «funesto» de la Muerte, es decir, la Muerte entendida como

encarnación de lo «maléfico», la Muerte lamentable, la Muerte vista desde la perspectiva del soldado y el sastre. «Su gestión insistía», añade Neruda utilizando todavía el pasado ya que se trata de lo que ocurría antes de que venciera al «funesto alegórico». Y vimos lo que significaba esta insistencia insensata: el avance silencioso de *eso* que supuestamente no existía desde la perspectiva del lenguaje oficial, es decir, en la dimensión diurna. Ahora, en cambio, «su denso paso llega envuelto en caracoles y cigarras...» Se trata, claro está, de caracoles marinos que emiten, al igual que las cigarras, un sonido enigmático o carente de sentido («un opaco sonido de sombra») que constituirá el «alimento profético» del poeta. Y es por este motivo que puede llamarla también, y sin contradicción, una «substancia sin ruido»: se trata de *eso* que, como la Muerte, avanza «tan callando», según la célebre expresión de Jorge Manrique, o «tan mudo» (87, 18), como lo parafrasea Neruda en «Galope muerto», porque es lo que los habitantes del día no pueden o no quieren, ni por asomo, escuchar. Como aquí, este «sonido silencioso de la muerte» («Sólo la muerte», 201, 13) aparecerá a menudo asociado al «viento» que sopla y agita las cosas de la existencia diurna, lo «preparado», lo ordenado y previsible, esa precaria construcción hecha de ilusiones sensatas y vanas certezas que los soldados y los sastres erigieron para olvidarse del océano o rechazar la lluvia. Se trata aquí de la «multitud de sal» y del «ejército entreabierto» –figuras ambas del ímpetu desvastador del viento– que «recorren y revuelven las cosas del cielo» o de la sensatez humana. Ahora bien, este viento que «entra en lo preparado como un dueño» es también la «noble materia» o el «alimento profético» de la poesía, eso que hará sonar, en «Barcarola», al caracol marino asociado a menudo al corazón del poeta como ya sucedía en el célebre «Caracol» de Rubén Darío.

El sentido profético

Aquel viento ya aparecía como metáfora de la inspiración profética en los últimos versos de «Arte poética»:

> Pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
> las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
> el ruido de un día que arde con sacrificio,
> me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
> y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
> hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso. (134-135, 16-21)

El corazón, el caracol donde sopla el viento de «Barcarola», aparece mencionado aquí a través de la metonimia del «pecho». Y este viento es un

sustituto poético de las «noches de substancia infinita», es decir, de lo indeterminado o lo indefinido, de lo «confuso» o lo insensato. Y tanto aquel viento como esta noche son lo sacrificado por el «ruido» del día. A su vez, esta dimensión nocturna que sopla en el corazón del poeta aparece como un conjunto de objetos que, en la vida cotidiana, en el lenguaje diurno, «llaman sin ser respondidos», sin encontrar, a pesar de su «insistencia», una significación adecuada. Y por eso este «golpe» lo hacía sufrir: allí está el origen de la melancolía, en el sentimiento de algo perdido que, para el lenguaje corriente, no puede ser dicho de manera sensata. La misión del poeta consistiría entonces en nombrar, en significar, eso que, si nos atenemos a la perspectiva diurna, *todavía* no existe. Cantarle a la Noche, significa cantarle a las cosas futuras y por eso el poeta se convierte en profeta. Y es en este sentido que Neruda le escribe a Eandi en noviembre de 1929:

> El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser mítico [12].

Una vez más, nos encontramos aquí con la imagen de la «penetración» y vimos que ésta estaba íntimamente asociada al «rechazo» de la «cordura», de «loros, estrellas, y además el sol oficial». La poesía es una «comunicación desmentida». Y esto supone que la comunicación o el lenguaje cotidiano mienten. Y mienten porque fingen representar el ser de las cosas cuando en realidad este ser se sustrae al lenguaje. Vivir en el lenguaje es vivir, como el soldado, en el olvido del ser, de ese *otro* innominado y radicalmente insensato. Vivir en el lenguaje es vivir en lo falso. Y por eso Neruda afirma que «absorbe ilusiones» cuando conversa cotidianamente con los sastres. En este aspecto, habría que tomar el verbo «penetrar» en uno de los sentidos que tiene en nuestra cultura: penetrar un enigma o un misterio, develar una verdad. La misión del poeta es entonces la de acceder a esta verdad. Y decir la verdad acerca de la vida significa «hacerla profética». Pero la vida se vuelve profética cuando anuncia algo, un acontecimiento o, mejor aún, un advenimiento. Y sólo puede anunciarlo si se convierte en signo o prefiguración de *otra cosa.* Sólo haciéndose profética o poética, sólo convirtiéndose en figura o anunciando lo *otro,* la vida puede redimirse. Ahora bien, esa *otra cosa* distinta de la vida es, como no podía ser de otra manera, la Muerte. Como el supersticioso, como los mitos, el poeta no debe *ver* simplemente las cosas tal como se le presentan en su ilusoria identidad; debe *leer* en las cosas de la vida la evocación de algo *distinto de ellas.* De ahí que Loyola afirme que la misión

12. Carta del 21 de noviembre de 1929 en Aguirre, *op. cit.*, p. 60.

profética del poeta es una «tarea descifratoria». Los «caracoles», las «cigarras», la «lluvia», el «océano», las «cenizas», el «viento o el «mar» se convierten necesariamente en las cifras o las figuras de lo *otro*, de esa dimensión oscura, carente de expresión comunicable, radicalmente insensata.

Ahora bien, desde el momento en que este «resto» innominado, este *exceso* de lo real que es una *falta* en el lenguaje, carece, justamente, de nombre, Neruda lo asimila, en «Madrigal escrito en invierno», a lo «callado» o lo «silencioso»:

> En el fondo del mar profundo,
> en la noche de largas listas,
> como un caballo cruza corriendo
> tu callado callado nombre. (106, 1-4)

Un «nombre callado» es un nombre inexistente, un nombre que falta. Pero ya en «Galope muerto» Neruda se refería al «rodeo constante, incierto, tan mudo» (87, 18), mientras en «Colección nocturna», como vimos, hablaba del «viento» que «entra en lo preparado» y lo comparaba con una «substancia sin ruido». El silencio es aquí una metáfora de *eso* que se sustrae al lenguaje. Y sin embargo *eso* no cesa de insistir y, por consiguiente, «suena» en cierto modo. Y es más, el poeta se caracteriza por poner «el oído en esa pura circulación» o por tener, como escribe en «Arte poética», un «oído que nace» (133, 8)

> para cada agua invisible que bebo soñolientamente,
> y de todo sonido que acojo temblando (133, 5-6)

Incluso en «Trabajo frío», se trata de oír, precisamente, *eso* cuya figura es el tiempo:

> Dime, del tiempo resonando
> en tu esfera parcial y dulce
> no oyes acaso el sordo gemido? (184, 1-3)

Pero ya en «Lamento lento» escribía a propósito de lo irrepresentable:

> Algo quiere su leve daño
> y su estima infinita y corta,
> como el paso de un ser perdido
> de pronto oído.
>
> De pronto, de pronto escuchado
> y repartido en el corazón... (111, 5-10)

Este «ser perdido» reúne entonces dos figuras aparentemente contradictorias: por un lado «calla» porque el lenguaje no logra significarlo o porque lo

olvida; por el otro, no cesa de «sonar», porque se manifiesta, insiste, «se hace oír» a pesar de haber sido reducido al silencio, un poco como el reclamo de las mujeres o de los trabajadores buscaba hacerse oír aunque no encontrara, en nuestras sociedades, una escucha o una representación adecuada. De modo que Neruda recurrirá a la sinestesia y al oxímoron para acuñar una figura capaz de reunir el silencio de lo innominado y el sonido de lo que, a pesar de haber sido silenciado, se queja. Así en «Galope muerto» se refiere a un «sonido [...] confuso, pesando, haciéndose polvo...» (85, 5-6), mientras que en «Colección nocturna» habla de «un opaco sonido de sombra» (113, 7). Hasta llegar a «Sólo la muerte» donde el ya mencionado «sonido silencioso de la muerte» reúne en un oxímoron esta insistencia innominada. Y Neruda añade:

> Sin embargo sus pasos suenan
> y su vestido suena, callado, como un árbol. (201, 28-29)

De ahí que el poeta recurra a menudo a la figura del viento. Éste no suena por sí mismo («En el silencio crece el viento» [212, 9]) pero hace sonar el caracol, el corazón del poeta, cuando sopla en su interior:

> Si existieras de pronto, en una costa lúgubre,
> rodeada por el día muerto,
> frente a una nueva noche,
> llena de olas,
> y soplaras en mi corazón de miedo frío,
> soplaras en la sangre sola de mi corazón,
> soplaras en su movimiento de paloma con llamas,
> sonarían sus negras sílabas de sangre,
> crecerían sus incesantes aguas rojas, y sonaría, sonaría a sombras,
> sonaría como la muerte,
> llamaría como un tubo lleno de viento o llanto,
> o una botella echando espanto a borbotones. (206-207, 30-42)

Pero al mismo tiempo este sonido es un llamado, un anuncio para que alguien venga:

> Quieres ser el fantasma que sople, solitario,
> cerca del mar su estéril, triste instrumento?
> si solamente llamaras,
> su prolongado son, su maléfico pito,
> su orden de olas heridas,
> alguien vendría acaso,
> alguien vendría,

desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.

Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,
como lamento,
como un relincho en medio de la espuma y la sangre,
como un agua feroz mordiéndose y sonando. (208-209, 48-61)

Justamente, ese viento –que en «Colección nocturna» ya había sido asociado con el «alimento profético»– debe hacer sonar al caracol para que éste anuncie, con sus sonidos, ese advenimiento. De modo que el sonido también puede ser una figura de las propias prefiguraciones, de las diversas cosas de la vida convertidas en profecías. Se habrá observado la circularidad que esto implica: *eso*, cuya figura es el viento, o en otras partes el tiempo, sopla y hace sonar las cosas, y este sonido es una profecía de esa *otra cosa*, de lo que *todavía* no puede comunicarse en la vida diurna. Y no es casual que así sea, ya que *eso*, víctima de un olvido, pertenece al pasado del lenguaje, pero como todavía no puede, por este mismo motivo, significarse, se manifiesta, por otra parte, como el futuro de ese mismo lenguaje. De ahí que en otro de los cantos a la Noche, «Alianza (sonata)», Neruda escriba:

tu material de inesperada llama huyendo
precede y sigue al día y a su familia de oro. (92, 10-11)

Cuando en el *Canto general* Neruda conciba la insurrección revolucionaria como la resurrección de los muertos, no habrá hecho sino expresar, con otras palabras, esta misma circularidad: lo olvidado reaparece como lo imprevisto. Digámoslo de otro modo: lo que «nace» es, en realidad, lo que «vuelve»; el advenimiento es un retorno. La creación poética, para Neruda, sería una suerte de reminiscencia de lo olvidado, de lo sacrificado, de lo enterrado. Y este retorno no sería sino aquella negación de la negación, aquel rechazo del rechazo al cual nos referimos, como si la oposición entre el día y la noche pudiera simbolizarse a través de los tres momentos de una dialéctica: noche, no-noche (día), no-no-noche; lo indeterminado originario (fondo oscuro barroco o dionisíaco), la determinación (lo apolíneo), y la negación de la determinación (penetración o des-totalización del día y profecía de un advenimiento inesperado).

Conclusión

Para concluir, entonces, tratemos de especificar cuál sería la significación estrictamente poética de esta dialéctica, partiendo del siguiente postulado: lo

callado hace sonar el lenguaje, lo hace profético o poético, lo convierte en la prefiguración de algo, de una X innominada. A propósito de la poesía lírica, Mallarmé escribía: «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet, pour montrer l'état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements [13]». Pero nada le impide al poeta –y en eso radica la revolución mallarmeana– hacer que esa «adivinanza» carezca de solución adecuada o que el supuesto objeto termine por identificarse con el propio misterio. A esto se refiere H. Friedrich cuando, a propósito de Mallarmé, habla de un «proceso de descosificación» [14], o incluso Käte Hamburger cuando, inspirándose en ambos autores, se refiere a una tendencia hacia la «des-objetivación» [15] que caracterizaría, desde mucho antes que Mallarmé, a la poesía lírica y la distinguiría de las ficciones narrativas o miméticas. Pero ya a propósito de «Galope muerto», el primer poema de *Residencia en la tierra*, Amado Alonso hablaba de una «comparación sin manifestación de lo comparado» [16], y cuando el propio Neruda repita a menudo el sintagma «hay algo» o incluso el «pero no es esto», «pero no es eso», pondrá en evidencia que lo figurado por las diversos significantes de sus poemas no tiene, en términos estrictos, un significante propio. De ahí que tanto la «noche», el «océano», la «lluvia», la «ceniza», el «otoño» como la propia «Muerte» no sean, en última instancia, más que metáforas, y no verdaderos nombres, de *eso*. Al menos en principio. Ya no se trataría entonces del pudor del poeta –que por esos años Borges, evocando a Mallarmé, comparaba con una superstición que impide nombrar ciertas cosas sagradas como sucede con el Dios de algunas religiones [17]– sino de una aunténtica «imposibilidad», como la llama Neruda. Podría decirse a propósito de este poeta lo que Alain Badiou afirmaba recientemente acerca de Mallarmé: « Quand Mallarmé soutient qu'il 'doit y avoir toujours énigme en poésie', il fonde une éthique du mystère qui est le respect, par la puissance d'une vérité, de son point d'impuissance. Le mystère est proprement que

13. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, La Pléiade, 1956, p. 869.

14. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hambourg, 1967, citado por Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Ed. Du Seuil, 1986, p. 226.

15. *Ibid.*, pp. 207-218.

16. Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, p. 178, citado también por Loyola, *op. cit.*, p. 85.

17. Jorge Luis Borges, «El arte narrativo y la magia» in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 229.

toute vérité poétique laisse en son centre ce qu'elle n'a pas le pouvoir de faire venir à la présence » [18].

Ahora bien, ¿cómo introduce Neruda esta dimensión del misterio? Recordemos, por ejemplo, los versos finales de «Débil del alba»:

> la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
> se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
> rechazada al caer, y sin forma obstinada. (98, 25-27)

Neruda propone aquí una comparación o una metáfora *in praesentia*: la «lluvia» como figura del «yo». Y lo que permite que esta metáfora se constituya es una serie de rasgos sémicos del significante */lluvia/*: «desvarío», «solitaria», «rechazada» y «sin forma». O si se prefiere: la palabra */lluvia/* tiene una *denotación* –todos los individuos incluidos en el conjunto llamado «lluvia»– y muchas *connotaciones*, a saber: todos los conjuntos en los cuales puede incluirse el propio conjunto de elementos llamado «lluvia» (por ejemplo, el conjunto de las cosas que «desvarían», el de las cosas «sin forma», y así sucesivamente). Ahora bien, se supone que el conjunto llamado «yo» –el cual sólo contaría con un individuo– también pertenece a esos conjuntos o comparte las mismas connotaciones. Esto permite entonces establecer la metáfora que podríamos simbolizar con el siguiente esquema (en el cual privilegiamos, por comodidad, sólo uno de los rasgos sémicos o connotaciones):

/lluvia/	sin forma
sin forma	"yo"

Podríamos leer este esquema de la siguiente manera: tanto la lluvia como el yo forman parte del conjunto de las cosas sin forma. De modo que la metáfora está compuesta por una doble sinécdoque: el significante */lluvia/* significa «sin forma» por pasaje de la parte al conjunto que la incluye; y a la inversa, el significante */sin forma/* significa «yo» por pasaje del conjunto a uno de sus elementos. Por consiguiente, el significante */lluvia/* se convierte en una metáfora del «yo» gracias a la mediación de un conjunto, o un significante, que los incluye a ambos. Pero con esto se entiende también por qué Neruda precisa que esta metáfora sea *in praesentia*: el conjunto de las cosas «sin forma» supone una cantidad ilimitada de elementos entre los cuales se encuentra el «yo» del poeta. ¿Pero quién podría «adivinarlo» si Neruda no lo nombrara?

---

18. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 41.

Sin embargo, y tal como lo observó Amado Alonso, en la mayoría de los casos Neruda recurre a una comparación sin manifestación de lo comparado, es decir, a una metáfora *in absentia*. De modo que en el lugar que en el esquema precedente ocupa el «yo» deberíamos poner una X. Y a esto hay que sumarle el hecho de que el término medio o la connotación –el «sin forma» en este caso preciso– también resulta suprimido, aun cuando esté presupuesto. De modo que esa X se convierte en un término con muchísimas connotaciones (generalmente negativas, como vimos) pero sin ninguna denotación. A esto nos referimos entonces cuando hablamos de lo «innominado» o cuando Friedrich o Hamburger se refieren a la «descosificación» o la «des-objetivación» característica de la poesía lírica que Neruda habría tematizado a través de toda la serie de objetos rotos, destruidos o perdidos, o incluso, como en el propio Mallarmé, a través de la figura del «naufragio», mencionada varias veces en *Residencia en la tierra* [19]. Ahora bien, ya no se trata de adivinar, como en las metáforas *in absentia* clásicas, el objeto sugerido, aun cuando no podamos dejar de preguntarnos de qué habla al fin de cuentas Neruda cuando utiliza los significantes /océano/, /noche/, / lluvia/, /ceniza/, /otoño/ o /muerte/. Y es que se trata, claro está, de una ilusión difícil de suprimir: la ilusión mimética o, deberíamos decir, objetivante. Pero bastaría resumir aquel esquema y escribir:

$$\frac{\textit{/lluvia/}}{\text{X}}$$

para ver que se trata de una metáfora que no es tal. La negatividad de la dialéctica nerudiana consistiría en vaciar los significantes de su dimensión denotativa para conservar sólo su versión connotativa. El significante */lluvia/* ya no significa «lluvia», pero tampoco X, ya que X no puede ser significado por nada: X es la ausencia misma de denotación. El significante /lluvia/ sólo significa ahora «desvarío», «soledad», «rechazada» o «sin forma», como si dijéramos *lo* que desvaría, *lo* solitario, *lo* rechazado, *lo* informe. Las supuestas metáforas nerudianas no serían entonces más que una serie de sinécdoques disimuladas. De ahí que, a propósito de poética post-mallarmeana, Badiou hable de una suerte de platonismo de esta poética que en modo alguno está reñido con el materialismo evocado más arriba: «Le poème moderne est le

19. «Es un naufragio en el vacío» (97, 4); «como un naufragio hacia adentro nos morimos» (199, 5); «Cuando la luna entrega sus naufragios» (213, 28).

contraire d'une *mimésis*. Il exhibe par son opération une Idée dont l'objet et l'objectivité ne sont que de pâles copies. [20]»

Basta entonces con que entendamos que la dimensión diurna o comunicativa del lenguaje se identifica con su aspecto denotativo mientras que la dimensión nocturna o poética se convierte en su aspecto connotativo, para que comprendamos que la poesía nace de un rechazo, una negación o, más precisamente, una sustracción: sustraigamos la dimensión denotativa de las palabras cotidianas, o sustituyámosla por una X, y obtendremos el lenguaje poético. Esto explicaría entonces por qué, según Neruda, sus «criaturas nacen de un largo rechazo», por qué la «destrucción», la «muerte» o la «noche» son las aliadas imprescindibles del poeta y por qué éste ama lo «perdido», es decir, la denotación extraviada, sustraida, negada. En síntesis, los poemas deben ser «comunicaciones desmentidas» o denotaciones rechazadas; el poema nace de esa difícil «despedida» de la «cordura» diurna. Y es por este motivo que el propio Neruda vive escindido entre su yo diurno y su yo nocturno, entre «lo comercial de su disposición» y sus «destrucciones queridas»: esta operación sustractiva sólo puede realizarse en el seno de la comunicación o del lenguaje de una comunidad.

Sin embargo, ¿esto no estaría en contradicción con la interpretación que desarrollamos a lo largo de este artículo? Después de todo, no cesamos de mostrar que había en *Residencia* una cierta *visión* de la existencia, que los poemas de Neruda hablaban *acerca de* la vida, la muerte, la sociedad o el propio poeta. Al interpretarlos, ¿no privilegiamos entonces el aspecto denotativo del lenguaje? Y sin duda puede extraerse, hasta de la poesía de Mallarmé, una cierta visión de la existencia o, al menos, de la poesía. Una visión, es decir, una imagen. Ninguna interpretación propiamente dicha puede sustraerse, en efecto, a esta dimensión imaginaria, del mismo modo que la poesía, si exceptuamos algunas experiencias límites, no puede sustraerse del todo a la comunicación. Sucede simplemente que el poeta no hace poesía a partir de una imagen del mundo sino a la inversa: produce una visión del mundo, o una imagen, a partir de una poética. El imaginario nerudiano es una consecuencia de su poética y no al revés. Y por eso el «tema» de la mayor parte de sus poemas terminaba por desvanecerse en un no-tema, en un no-objeto, en una no-imagen a la cual ya hacía alusión Alonso cuando se refería a los *disjecta membra* de la poesía nerudiana [21]: eso, esa otra cosa, una pura negatividad, un «desvanecimiento», las «cenizas» o el «polvo» de la objetividad o la mímesis.

---

20. *Ibid.*, p. 39.
21. Alonso, *op. cit.*, p. 288.