

Residencia de Neruda en la palabra poética

[En la revista *Mensaje*, Stgo., vol. XXII, núms. 224-225, 1973]

Un poeta da la medida de su autenticidad en la medida en que su escritura —conservadora o conquistadora— *domine* el espacio literario de la época en que se inscribe, efectuando allí toda una serie de operaciones descriptibles por su eficacia. *Debe* asumir el total de eso en lo que la poesía ha llegado a constituirse, actualizando una tradición con la originalidad obtenida de su frecuentación y activo conocimiento de los orígenes.

Dicha toma de posesión no se refiere obviamente a un objeto inerte, exterior a ella, del que pudiera hacerse cargo el sujeto de una manera pasiva. Actualizar una tradición en el plano de un lenguaje no significa de ningún modo, pues, el retorno idéntico de lo mismo sino su reaparición bajo el signo de la Alteridad; y esto es todo lo que en el campo de la creación (poética) puede admitirse como instancia conservadora: creación y poesía no admiten un mayor divorcio etimológico.

En un orden de observaciones, a las que aquí podemos apelar referidas a la evolución de los géneros, se ha dicho: "Si se sabe de qué especie es el tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular, el nacimiento de uno nuevo no modifica la definición de la especie. La evolución sigue aquí (en el campo de arte o de la ciencia) un camino muy diferente; cada nuevo ejemplo modifica la especie". Una suerte de ley irregular o de irregularidad legalizada —la "ley de las excepciones"— parecería auspiciar el nacimiento de toda vocación poética en el seno de una especie de contranaturalidad; y, aquí —cito a Bataille— "cada forma individual escapa a esta medida común, y en algún grado, es un monstruo". Es la desemejanza de los distintos especímenes de una "especie" que se constituye de espaldas a toda ordenación y legalización abstractas, aquello que está en la base de su indiscutible "semejanza", de su entrañable parentesco. El desvío de una norma imposible, por lo demás, de constituirse dentro del sistema —el lenguaje poético— al que nos referimos, sin que el sistema mismo desaparezca admite grados de mayor o menor "monstruosidad", pero es ésta la que en mayor grado debe triunfar en la escritura poética, y no es raro pues que esté ligada incluso temáticamente a ella. Sólo así debe entenderse el juicio de Apollinaire sobre "esta larga querrela de la tradición y de la invención, del orden y la aventura".

Estos son, en parte, los trabajos que garantizan la *Residencia en la tierra* de —

poeta, vale decir, en la tierra, una y otra vez incógnita, de la escritura, sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía. Es la soledad de una palabra en una Lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una sola vez y para siempre, por todos y para todos, sino que, para el recién llegado, el rastro de otras experiencias de la palabra en el lenguaje, a las cuales se siente ligado en su soledad por una común anarquía.

Desde este punto de vista tampoco resulta sorprendente el hecho tantas veces reiterado por la palabra poética al nivel de la explicitación temática misma —no sólo como configuración o expresión sino también como fábula; por ejemplo, en *El habitante y su esperanza*— de que esa palabra declare —desdoblándose en esta toma de conciencia en sí misma— su complicidad con “la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales”.

El temple de ánimo de la soledad y la solidaridad anárquica con las marginalidades del mundo, puede compartirse extraliterariamente con determinados individuos o grupos humanos en ciertas coyunturas históricas y resolverse en una ideología y/o una política. De por sí, como contenido explícito, puede sitiar y abordar la forma literaria sin obtener nada de ella que en ella lo legitime. Pero, al desplegarse la palabra poética rehusándose a constituirse en el contenido de un continente exterior a ella y a cifrar así un significado que le imponga su ley, y la disipe en la generalidad, reduciendo lo que ella tiene de no dicho a lo ya dicho, venciendo su resistencia a ceder a la imposición de significaciones en las que otros pretendan encerrarla so pretexto de su “ambigüedad”. Al adoptar esta conducta, la palabra poética —solidaria y solitaria— encuentra en sí misma, a partir de sus propias operaciones y como su “deber original”, la Ley de su excepcionalidad transgresora con respecto a los códigos establecidos por la Realidad Dada.

La palabra poética es una experiencia del lenguaje que lo pone a prueba negativamente. Surge como una resistencia de la “monstruosidad” a “la medida común del lenguaje” y a las pretensiones totalizadoras del sistema signico prevaliente o dominante en una sociedad dada.

Frente al discurso de dicho sistema que reprime a la palabra imponiéndosele como una falsa conciencia, y por virtud de la palabra poética, el deseo que estaría en la base de la constitución de los signos, vuelve a penetrar en el lenguaje que así encarnado toma la densidad de un cuerpo verbal. Para llegar a esta materialización, la palabra poética asume “el terror de los signos inciertos”, aquellos contra los cuales “en toda sociedad —Roland Barthes— se desarrollan técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de los significados”. Estos signos inciertos lo son, pero no de una vaguedad significativa; significan la resistencia a la congelación de los significados en virtud de la cual se instaura el verdadero terror no vivido que

implica la falsa conciencia de la realidad como producto de las técnicas sociales y represivas de significación.

La palabra poética, fijada expresamente desde Rimbaud por la posibilidad de "poseer la verdad en un alma y un cuerpo", empieza por la explosión y el derrumbe del lenguaje hacia el abismo corporal y erotizado que le ocultan las sublimaciones del lenguaje común. Asume el terror del inconsciente y se acerca, entonces, a otros sistemas sýnicos como la gestualidad, la mímica y, en cierto sentido, la voz misma, que responde mejor a sus impulsos delirantes.

El delirio anula la obra de la represión o, por lo menos, la enfrenta, verificando en sí mismo la existencia de la represión. La relación de identidad de la palabra poética con el inconsciente —identidad, para nosotros, a la vez de rebelión y revelación— ha sido ya muchas veces y bien descrita: "Infralingüística —escribe E. Benveniste—, tiene su fuente en una región más profunda que aquélla en que la educación instauro el mecanismo lingüístico. Utiliza signos que se descomponen y que comprenden numerosas variantes individuales, susceptibles a su vez de acrecentarse por recurso al dominio común de la cultura o la experiencia común".

La palabra poética desarticula ese mecanismo lingüístico obligándolo a funcionar en esa región más profunda, desfuncionalizándolo allí en beneficio de la lucha contra la represión a través del delirio. A la estabilidad de los significados congelados contraponen la inestabilidad de una palabra que fluye y refluye, balbucea y gesticula y que a la vez opone a las indeterminaciones de la generalidad, la resistencia de las máximas concreciones.

A un cierto nivel este esfuerzo tiene algo del enfrentamiento en un mismo campo del lenguaje de dos poderes que luchan con las mismas armas por su posesión, y la palabra poética es también dictatorial y totalizadora de una manera declarada y desnuda, remediando o parodiando así, desde su viviente balbuceo infralingüístico, lo que el sistema sýnico de la comunicación normal oculta bajo la apariencia de la claridad y de la inteligibilidad: su oscuro carácter represivo. La otra cara oscura del lenguaje queda al descubierto en el discurso delirante, pero la palabra poética no es por cierto una mera desintegración, entropía de las significaciones normales o caos; no abandona, a cambio de nada, el campo de esas significaciones demasiado positivas que Mallarmé aspiraba a retirar de las palabras. "Tantea —M. Merleau Ponty— en torno a una intención que no se guía por un texto, que precisamente está escribiéndolo". La palabra poética fuerza al lenguaje y representa una voluntad de integrar en él un "Sistema sombrío".

Todo lo que hasta aquí pudiera parecer un preámbulo se ha referido casi explícitamente al Neruda de las *Residencias* y de los escritos que, en su obra superabundante, fluyen por el cauce abierto en ellas, las prefiguran o prolongan bajo el signo oscuramente resplandeciente de una misma Arte Poética.

El joven autor de *Tentativa del hombre infinito*, *El habitante y su esperanza* y *Anillos*, por ejemplo, es el Neruda del discurso delirante que nos interesa, cuyo rostro no se pierde en un texto como "*Las furias y las penas*"; rastro que resulta ya penoso de seguir por esa montaña de retórica llamada, en la obra nerudiana, "*Macchu Picchu*".

Estaré claro que, con respecto a la obra restante, no haremos nuestra la objeción política y panfletaria de que la política y el panfleto son los culpables de esa producción de menos cuantía estética, la cual es también —agreguemos— una sobreproducción estandarizada. Es la experiencia del lenguaje o de la palabra poética en el lenguaje, la que se quiebra en un cierto punto de esta obra que allí se eclipsa prolongándose bajo una perspectiva agotada como una hábil, monumental si se quiere, pero no menos vacía ornamentación de lo ya dicho.

La gran poesía nerudiana, en el sentido de esta grandeza histórico-profética, geográfica y cívica, incluso y/o sobre todo intimista en una dimensión como lo fue, en su hora, la de los poetas románticos del tipo de Victor Hugo; esa voluntad de omnipresencia y monumentalidad es la que hace de una parte considerable de la obra nerudiana —reintegrada así a una tradición extenuada o inactual— lo que de esta renuncia a la aventura de la palabra poética y de su creatividad consustancial puede resultar: una palabra, en el fondo, unidimensional y como tal "vacía", revestida del relleno de los tropos que encandilan o deslumbran, pero que no iluminan; y el horror al propio vacío es el que subyace acaso a una retórica así entendida, como amplificación y reiteración de lo ya dicho en un nuevo discurso que recorre un camino de etapas previsibles bajo la constante amenaza de la banalidad.

Mientras la heterodoxia de una Gabriela Mistral implica la tensión bipolar de una religiosidad personal, la cual necesita, con urgencia creciente, de las operaciones oscuras de la palabra, de la densidad de un cuerpo verbal, y así se constituye en una escritura llena de obstáculos reales que le brotan en una forma entrañable; hay malos momentos, y son muchos, en los que el autor de *Canto general* y tantos otros libros, naufraga en una mera abundancia y preciosismo verbales acuñados en la superficie del lenguaje.

Esta crítica sólo se puede validar si se hace primeramente justicia a quien, con toda probabilidad, es uno de los dos o tres más grandes creadores, en su tiempo, de nuestro idioma, y, en cualquier caso, el más influyente de todos por el espacio de varias generaciones.

Para evitar un rechazo fácil y errado habría que fundar esta crítica en el entendido de que "la obra literaria —R. Jakobson— es un todo y al mismo tiempo parte de un todo más complejo" acotando el campo cultural en que se situó Neruda para hacerse cargo de sus relaciones con la literatura y con las otras formas de producción cultural propias del estado en que dicho campo se encontraba para él y sus disponibilidades específicas de cultivarlo.

Arriesgamos, por ahora, una simple hipótesis de trabajo: a la hora en que, hace treinta años, un escritor latinoamericano se veía movido a tomar conciencia social de su oficio y a reflexionarlo, reasumiéndolo como una práctica de algún modo teorizada del mismo, podía confundir, de buena fe, la poesía con otras muchas tareas de "servicio público".

Todavía el americanismo es un mito activo para una literatura que aspira a llenar, a nivel de la leyenda, el vacío de una historia no escrita en un sentido moderno, y la política práctica, esto es, ceñida ideológicamente a una determinada militancia, sigue siendo la tentación de una poesía que parecería no poder socializarse sin renunciar a su relativa autonomía, como portadora de propias e intransferibles significaciones.

De la falta de tradiciones culturales siempre se ha intentado inferir erróneamente, entre nosotros, un sobrevalor de lo llamado real —naturaleza y sociedad— al margen de la literatura; lo cual no se la dejó, ni muchísimo menos, de hacer, pero se hizo con la presunción de un realismo, mágico o no, mezclándolo todo como en el siglo XIX: ideología, política, geografía física y humana, sociología, etc. Por razones de principios entresacados de una cierta especie de subdesarrollo cultural se ha buscado lo real y con ello la significación de una obra literaria fuera del lenguaje, y el resultado ha sido —es— la irrealdad de muchos productos en todo sentido insignificantes, "reflejos artísticos de la realidad objetiva" que languidecen a cada cambio de perspectiva del discurso histórico.

Lo sorprendente es que, dentro de este simple enmadejamiento o confusión de niveles de producción cultural, haya surgido, en su tiempo, el discurso triunfalmente caótico del hablante de las *Residencias*, como una auténtica respuesta en Latinoamérica, dentro del idioma español, al pronunciamiento siempre vigente de Baudelaire: "El poeta es la máxima inteligencia y la fantasía es la facultad más científica de todas".

Quizá no sea inoportuno en este punto insistir explícitamente en la carga semántica positiva que tienen para nosotros las nociones de caos o delirio cuando se refieren a la palabra poética cuya función, en último análisis, sería la de rescatar el lenguaje, revelándolo así a la condición de una realidad en sí mismo, e indagatoria con respecto a lo desconocido, de la vacuidad de la palabra común: falta conciencia de esa inconciencia del lenguaje que, a través de aquella, "reprime la riqueza de lo real —Kosick— como un residuo irracional e incomprensible", asegurando así la reproducción de un sistema de signos y con ello una cierta propiedad del lenguaje dominante y su tendencia a la naturalización.

De alguna manera, que no por explicable disminuye el mérito de una personalidad capaz de ello, Neruda o el sujeto de la obra así firmada emergió con la primera *Residencia* —entre 1925-31— en la madurez de sus plenos poderes.

Frente a la palabra poética que entonces acuñó y que conserva todo su valor,

los intentos de disminuirla acusándola de plagiaria —errados o no en lo que respecta a determinados momentos de esa palabra— fracasaron por la invalidez de su intención policial y judicial. La propiedad privada de los medios de expresión poética no se puede invocar sino ante el tribunal de los derechos de autor; pero más allá de lo que este tribunal pueda calificar técnicamente de robo, no hay tal; y por cierto, la originalidad de Neruda es el fruto de copiosas lecturas minuciosamente asimiladas.

Ante todo, diríamos nosotros, la de los poetas claves del siglo pasado, a partir de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, de los que la generación modernista, con Darío a la cabeza, acusaron un recibo indirecto, de consecuencias muy secundarias, ahogado por otras influencias, como la más fácil de Paul Verlaine. En la atmósfera del simbolismo decadentista de fines de siglo, aunque se rindiera culto a los maestros de la generación del 70, se los entendió poco y mal.

El relevo de Rubén Darío por Neruda resolvió positivamente esta situación, conservándose en ello, por lo demás, parte sustancial del modernismo: el aire romántico de la familia.

Neruda superó por completo aquí la instancia, en último, análisis naturalista, del exotismo finisecular, parnasiano y positivista, al hacer del lenguaje mismo una tierra incógnita, independientemente de los elementos representados en ella, los cuales insurgen, pues, con total "naturalidad" en el discurso nerudiano, puesto que allí "están en su elemento".

Mientras los modernistas poetizaban la naturaleza americana, previa denotación inventarial de la misma, exaltados por la posibilidad de representar "a lo vivo" un mundo nuevo, Neruda cancela la dualidad de los discursos connotativo y denotativo en un discurso que desconoce, olímpicamente, la diferencia entre subjetividad y objetividad y que, por lo tanto no cede, en esos tiempos, a la tentación exotista de las exhibiciones que emparentaba la literatura de principios de siglo con las Exposiciones Universales de Artes e Industrias.

La India, vivida desde un consulado hundido en Rangún, abre su cauce en las *Residencias* y fluye entrañablemente por ellos, como si para esa palabra poética el fabuloso Oriente no formara nada más que parte consustancial de sí misma: "Amor de niña pequeña y gran cigarro, flores de ámbar en el puro cilíndrico peinado, y de andar en peligro, como un lirio de pesada cabeza, de gruesa consistencia. Y mi esposa a mi orilla, al lado de mi rumor tan venido de lejos, mi esposa birmana, hija del rey".

Las *Residencias* plantean toda clase de problemas que no podemos resolver aquí: su ascendencia simbolista o presimbolista arrastra los sedimentos románticos que pueden encontrarse en Rimbaud y Mallarmé, y el espejeo de la poesía inglesa del siglo XIX: Las *Residencias* han cruzado luego por la atmósfera de fines de siglo impregnándose de la funeraria suntuosidad represiva de la Belle Époque

y su "turbia sexualidad", haciendo suya la contrapartida de la misma. La respuesta, como en Lawrence por ejemplo, de un pansexualismo exasperado, en lo tocante a su ideología consciente, hasta donde sería permisible hacer uso de esta expresión con respecto de una obra que lucha, justamente, contra la represión oponiéndole la sorda resistencia de una palabra imposible de penetrar por el procedimiento habitual y represivo de la decodificación de un mensaje.

El notorio erotismo de las *Residencias* pertenece al "orden" o la transgresión de todo orden propio del lenguaje del deseo o de la penetración del deseo en el lenguaje. Así se constituye la palabra poética como el objeto de un deseo sin objeto que la recorre o en la que ella se recorre autoeróticamente. Es el "*Lamento lento*" por esa ausencia que, a partir del lenguaje, se abre en el mismo como signo de su fundamental insatisfacción, y el "correlato objetivo" de la misma reside en esa deficiencia de lo real que está en la base de la sobrerrealidad de la palabra poética: objeto creado por el deseo como un cuerpo verbal que sirve de recorrido a un deseo sin objeto; el deseo de nada, o de todo.

En las *Residencias* se padece la "tiranía" de una ausencia que el lenguaje encarna bajo una dimensión cósmica que sólo puede existir en el universo creado por esa palabra anhelante. Sólo en su propio desencadenamiento ella encuentra el objeto de su deseo sin objeto. Así, el autoerotismo de "*Ritual de mis piernas*", la frustración de "*Caballero solo*", la concreción fascinada y masoquista de la malignidad en "*Tango del viudo*" no son temas extrínsecos a un Arte Poética en que se funden lenguaje y deseo. Son los pre-textos de estos textos así reescritos, el doble cauce de una misma escritura que de tal modo se hace explícita, pero no más clara ni más sencilla para la lectura de su rechazo de las significaciones mal llamadas normales del lenguaje, esas que lo privan, en nombre de la medida común, de su existencia real.