

VISION DEGRADADA/ERROR VISIONARIO. DESCONSTRUYENDO LA MODALIDAD PROFETICA EN LA POESIA DE PABLO NERUDA *

POR

ALFREDO LOZADA

Louisiana State University

En el siglo de la relatividad, la máxima aislacionista del desconstruccionismo francés (*il n'y a pas de hors-texte*) y la que, tocante al discurso mismo, declara la imposibilidad del significado estable sólo han sido un par de advertencias más contra las supuestas pretensiones absolutistas de la llamada investigación histórica (o «tradicional») de la obra literaria; en la práctica, la insistencia con que se las ha elaborado, fuera de proporción con respecto a su pequeña utilidad, ha servido para continuar la tradición de espantar al sempiterno burgués postulante de la realidad y de la literatura mimética, asustándosele esta vez con un léxico agresivo nutrido de hipérboles y metáforas terroristas («aniquilación», «subversión», «transgresión», «complicidad radical», «desenmascaramiento», «re-visionismo», «desmitificación», «seducción», «fraude», «degradación», «voyeurismo», «petrificación», etc.). Se trata, como se sabe, de una violencia interpretativa que persigue juguetonamente la liberación textual. Aquí radica seguramente la seducción desconstruccionista: la devota acogida que ha tenido en la crítica académica de hoy se debe a que, entroncada con la polémica sobre el agotamiento de la idea de Dios, propala la liberación del sentido gracias al juego de la interpretación. El léxico desconstruccionista indicado, recogido del libro que reseño, va incrustado en un discurso en el que abundan las asociaciones arbitrarias, la argumentación tortuosa, el malabarismo verbal, la buscada imprecisión, la contradicción, la opacidad sintáctica, en fin, el tejemaneje retórico que alcanza a veces una suerte de incoherencia autoritativa capaz de rendir en el acto a cualquier lector¹.

* Enrico Mario Santí, *Pablo Neruda. The Poetics of Prophecy* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1982).

¹ Véase este ejemplo, donde acaso se haya querido fusionar crítica y ficción. Característicamente, la interpretación se apoya en una unidad léxica mínima, en

Pues bien. Harto escasos son en la crítica nerudiana los trabajos que aclaran y ahondan la percepción poética, revisan de manera significativa las interpretaciones críticas anteriores o aportan nuevas perspectivas. Hay que destacar por eso el estudio que reseña, tanto por la originalidad del enfoque temático como por lo novedoso del método interpretativo que sigue y la perspicacia de algunas lecturas parciales que contiene. En *The Poetics of Prophecy. The Poetry of Pablo Neruda*, Enrico Mario Santí lee, en cinco capítulos, varios libros de Neruda como casos de la modalidad profética, de acuerdo con los principios y la práctica de los paradigmas desconstruccionistas corrientes, cuyo propósito esencial es, según dije, el juego liberador —paródico a veces— de la interpretación.

La parodia sirve para explicar la modalidad poética de *Residencia en la tierra* (RT), poemario estudiado en los dos capítulos iniciales, «Visión y tiempo» y «Visión y conversión». Según Santí, RT es una desmitificación de la modalidad profética del romanticismo occidental. Alienado, viviendo en un mundo marginado, Pablo Neruda adoptó deliberadamente esta tradición, ajena a la suya nativa, con el objeto de exagerar su convencionalismo, mostrar así su fracaso e inmortalizarse al hacerlo. El modo profético mismo lo define Santí de manera absoluta y circular. La poética de la profecía «sólo puede conocerse en el modo del error». Explícitamente, la poética «describe la presencia conturbada [o enajenada: *troubled*] de la intención del poeta en forma poética —no el logro de esa intención, sino el espacio entre la intención y el logro—, el rayo X [...] del deseo poético». O sea, que la poética de rayos X, que carga a medias con la falacia intencional, revela desde un principio que la profecía articula una poesía conturbada; la conturbación o enajenamiento es inherente a tal poesía.

La interpretación de la poesía corrobora la enajenación que la poética afirma de antemano. Santí define unos términos por otros, de modo que «profecía» se convierte en «visión» y «enajenamiento» se asimila a «iro-

otra vez, frase que se encuentra en «Tango del viudo» y en «Josie Bliss». Este poema, asevera Santí, «cita» así a aquél; sin embargo, *otra vez* corresponde a «ausencia» en «Tango del viudo» y a «presencia» en «Josie Bliss»; o sea, que al citar *otra vez* el poeta se ha enceguedido, no ha visto la discrepancia («disyunción semántica radical») entre las dos *otra vez*, no se ha percatado de lo inadecuado de su vocabulario. Santí se imagina entonces un limbo circular entre ambos poemas, un circuito sin fin por el que pone a vagar al poeta *in saecula saeculorum*; la «cita», dice, «nos refiere adelante hacia 'Josie Bliss', mientras que la identidad de la mujer nos regresa a 'Tango del viudo', *ad infinitum* [...]. El circuito es, por lo tanto, sin fin y errante [...]. Santí acaba desconstruyendo el circuito, pues, inmovilizando al poeta, lo deja por último «petrificado», embobado («seducido») «ante la letra (el cuerpo) del nombre» de la amada ausente.

nía». Fundamenta el modo profético en la interacción entre el sujeto y el objeto, interacción que desconstruye gracias a la falacia referencial —el postulado de la ausencia del referente—, que, reiterada en la noción de la autorreflexibilidad, reafirma la escisión entre la visión (el objeto poético) y el sujeto enajenado. La lectura que hace de «Galope muerto» demuestra de entrada el fracaso de la «forma poética», fracaso que comunica, además, formalmente mediante cierta intemperancia reiterativa (el poema trata del talentoso sentido auditivo del poeta; es la búsqueda del origen de una experiencia obsesiva —el sonido titular—; es una taquigrafía ininteligible; la taquigrafía de una sesión visionaria; es un teatro textual donde el yo dramatiza su relación con el proceso de la escritura; una autorreflexión que llama la atención al proceso visionario mismo; es una zambullida en un dominio puramente lingüístico; una identificación entre el hablante y el texto que suspende la unión entre el yo y el mundo). Empleando reductiva y circularmente las nociones de poética, profecía, visión, enajenamiento, ironía, romanticismo occidental, Santí espiga otros poemas del primer tomo [«Unidad», «Alianza (Sonata)», «Caballo de los sueños», «Débil del alba», «Sistema sombrío»], entresaca versos y aun títulos y concluye que el irónico proyecto desmitificador termina en el fracaso; el primer tomo acaba como empezó: la visión «significa sombras».

En el segundo tomo residencial, el sujeto pierde el control del proyecto desmitificador, busca ya no la visión, sino la nominación directa, y cae en la reificación y en el más abyecto error; intenta una conversión fingida en que se aniquila a sí mismo y, convertido en petrificado *voyeur*, cae por último en la degradación moral. Tal contiene Santí en el segundo capítulo («Visión y conversión») de su libro. Al apoyar la suposición de la pérdida del control y del abandono de la visión (reescritura de la conjetura del abandono de la intuición y de la consiguiente efusión del sentimiento), la lectura de la poesía se vuelve aún más caprichosamente inventiva; la terminología del «fracaso» se la reemplaza por la inicial del «error» —de los errores que acusan, según Santí, el fraude de la visión y su abandono; la interpretación de «Vuelve el otoño» y «No hay olvido (Sonata)» busca apoyar estos asertos—. Sin considerar que el oxímoro inicial («galope muerto») excluye la referencia literal de la imagen caballar, y sin estimarlo tampoco como variante de la *vibración* budista («el temblor de las muertes y de los nacimientos», «Significa sombras»), Santí supone que la figura del caballo de «Vuelve el otoño» es la fuente del sonido visionario de «Galope muerto», y afirma, por eso, que aquel poema es una refundición de éste y que, tratando de recuperar el galopante sonido original en el título del poema («Vuelve el otoño»), Neruda co-

mete el error de atribuir el otoño a «Galope muerto», poesía que ocurre en el verano. Leyendo con igual desenfado el verso 12 después del 34, verso final, concluye que la «estructura del significado» de «Vuelve el otoño» queda expuesta como fraude y engaño de la visión, y que el poema es, por eso, una dramatización del error visionario que revela al sujeto en lo más abyecto de su condición. A la pérdida del control le sigue el abandono de la visión, abandono que Santí lee en «No hay olvido (Sonata)» gracias a una contradicción implícita en la lectura (el cambio temporal no tiene sentido alguno, p. 81; el tiempo no cambia, p. 82).

La escisión entre el sujeto y la visión implica así una «disonancia», un límite «ontológico» que, obligando al cambio final, trae la muerte y la conversión del sujeto. «Entrada a la madera», el poema escogido para demostrar dicha conversión, resulta ser, sin embargo, sólo un «simulacro» de conversión, una conversión fingida y, por tanto, fracasada. En este simulacro, el sujeto se evade del presente por la ilusión extática de una presencia absoluta. Así —sigue Santí—, debido a la evasión, la autoaniquilación y la idolatría de la escritura —resumidas sin explicación en la noción de la reificación (p. 104)—, «Entra a la madera» dramatiza las implicaciones destructivas de una poética que emplea inconscientemente [*sic*] el yo como el fundamento de su búsqueda del conocimiento. De este modo, con un sujeto aniquilado por haberse efundido sin objeto, nos encaminamos a la lectura que nos da la visión degradada.

En los siguientes versos de «Josie Bliss»:

Tal vez sigo existiendo en una calle que el aire hace llorar
con un determinado lamento lúgubre de tal manera
que todas las mujeres visten de sordo azul:
yo existo en ese día repartido,
existo allí como una piedra pisada por un buey,
como un testigo sin duda olvidado,

Santí ve al hablante disperso físicamente entre los miembros de un harén; el «sordo azul» que reviste estos miembros lo interpreta como una sordera desdeñosa que reduce al hablante a una víctima. La lectura no roza la necrofilia, porque la desconstruye una contradicción (el harén es ascético); pero una imagen se yuxtapone a otra y la del harén ayuda a «petrificar» a la desdeñada víctima en *voyeur*. La petrificación, asevera el intérprete, sugiere la degradación de la visión en *voyeurismo*, y es un comentario sucinto sobre toda la empresa visionaria residencial. Así, pues, colocado el hablante en los límites de su aprieto temporal, estos límites determinan una muerte. Las conversiones de la *Tercera residencia* son el

resultado del deseo de huir de la muerte, aunque fallan como estructuras conversionistas convincentes.

Resumamos esta parte. Buscando el conocimiento absoluto, el enajenado sujeto ha terminado la visionaria empresa fundado inconscientemente en el yo y se ha convertido —aparentemente— en cosa; así ha padecido la decepción, el fraude y el error, y ha caído en la experiencia de la degradación, que identifica el deseo sexual inauténtico. La visión fracasada resulta ser una visión degradada. Para decirlo con la metáfora teatral, la efusiva comedia de la poesía escindida acaba con el protagonista descontrolado y envilecido sobre el tablado de la escritura; esta degradación final de la conturbada poesía es el hallazgo crítico de Santí. La cosificación y la nostalgia petrificada, afirma hiperbólicamente, «exigen» la muerte del sujeto; esta exigencia requiere a su vez el deseo de escapar de la muerte; la *Tercera residencia* se deriva «lógicamente» del supuesto deseo de librarse de la muerte. Verdaderamente, al reincidir tanto en la conversión, la muerte y la resurrección, el discurso crítico raya en lo escatológico. Pero entonces estamos en otro nivel que el humanista de la imaginación poética residencial y su tradición filosófica materialista. Santí deja entrever que él se halla en el campo de la teología. De ser así, la etiqueta de la degradación, que se destina a describir cristalizada todo el poemario, es el signo final que desconstruye la poesía residencial en un acto de transgresión y exceso; es la moralina con la que se corona el proyecto de demostrar la monstruosidad de una poesía conturbada que, se adujo, tuvo el propósito de conservarse, dejando al descubierto el propio fracaso al mostrar el fracaso de la «visión» romántica occidental.

Bajo la redundante designación de «profecía de la escritura» estudia Santí, en el tercer capítulo, la modalidad profética de «Alturas de Macchu Picchu», y piensa desconstruir allí la interpretación que considera el poema como un texto designado a redimir el sufrimiento americano padecido en las vicisitudes históricas y que ve en Machu Picchu un símbolo del vínculo cultural (y racial) y de la participación solidaria en la historia. En cambio, asevera Santí, preocupado con el sinsentido de los sentidos últimos, se trata de un poema desconstruccionista que establece un conocimiento negativo; testimonio de la pérdida del sentido original de Machu Picchu, el poema es una alegoría que afirma que nunca podemos comprender el significado original (o último) de las ruinas, pues se ha perdido.

Situando el poema dentro de la tradición literaria, la desconstrucción establece una relación inestable entre «Alturas de Macchu Picchu» y la *Divina comedia*: el poema corresponde al *Purgatorio*; también corresponde a toda la obra dantesca (cantos II-V: *Inferno*; VI-IX: *Purgatorio*; X-XII: *Paradiso*); sólo los cantos VI-XII sugieren el *Purgatorio*, puesto

que son siete, y los círculos de la subida a la montaña del Purgatorio son igualmente siete; la subida a Machu Picchu traduce la expiación purgatorial del enajenamiento cultural que le ha impedido al peregrino ver la verdad de los orígenes precolombinos. Santí contrasta a Machu Picchu con el jardín de Edén; situados ambos en las antípodas, el Edén fue el lugar de la caída; Machu Picchu, por el contrario, sitio americano del cuidado ético y la fidelidad cultural, es el lugar de la redención terrestre, que redime a las antípodas del «prejuicio» antiedénico; el poema es la «revisión histórica» que hace Neruda de la oposición teológica entre Jerusalén y el paraíso terrenal.

La desconstrucción del nombre de Machu Picchu, basada en un contraste entre los números once y doce, según un simbolismo numérico fabricado para la ocasión, niega las afirmaciones que preceden. En el poema, el topónimo tiene doce letras, pues lleva una *c* extra («Alturas de Macchu Picchu»; «Machu» es la ortografía corriente). «Machu Picchu» resulta un nombre sin simetría, sin equilibrio cósmico, pues tiene once letras, asevera Santí. En «Macchu Picchu» las doce letras establecen una correspondencia numérica entre el nombre y el poema, que tiene doce cantos; a causa de esta correspondencia, el nombre alterado refleja un «equilibrio cósmico», parecido al de un ciclo por horas o un ciclo mensual, y trata así de corregir el desequilibrio de la ortografía tradicional. La *c* extra sirve entonces para desconstruir el equilibrio postulado: es —afirma Santí— un no-signo que acusa la imposibilidad del significado, la diferencia que suspende la referencialidad, desplaza la presencia e indica que se trata de un sitio «*diferente*». O sea, que Machu Picchu no es Machu Picchu. El hablante tampoco se parece a Machu Picchu. El mismo proceso de afirmación y negación del sentido trae la lectura del canto IX. Santí asocia este poema con la *Vita nuova*, pues el nueve «alude» al número (nueve) relacionado con Beatriz. Afirma que el canto corresponde al punto medio del ascenso de Dante, o sea, al círculo cuarto del *Purgatorio*, donde se purga la acedia. El canto es también el texto resultante de la poética de la traducción; un análogo verbal que compite formalmente con el verdadero Machu Picchu; es una especie de canto profético que fluye de un estado de éxtasis; una reconstrucción metafórica de la ciudad; un bloque de piedra, etc. Es, finalmente, como la *c* extra, un indicio de la falta del signo y de su necesidad de ser suplementado por una cadena sin fin de otros signos, una escritura contra la referencialidad, una violación de la realidad empírica de Machu Picchu.

Desconstruidas así la existencia y la importancia de Machu Picchu, resulta que no es el sitio de la redención terrestre, según se dijo antes; sus habitantes quedan fuera de la redención y del revisionismo histórico;

se hallan colocados más allá aún de la historia misma. Los tres cantos finales emprenden la desmitificación radical de las ruinas. El canto X cuestiona que los habitantes de Machu Picchu escaparon de su propio enajenamiento; la falta ontológica humana está más allá de la redención histórica. Así fracasa la búsqueda del conocimiento estable: sólo rinde un conocimiento negativo. La búsqueda se suspende al final del canto y se la abandona del todo al comienzo del canto XI.

En el resto del *Canto general* (CG), declara el intérprete, Neruda desecha las fábulas del mito por las de la historia. El capítulo 4 caracteriza el CG como un Libro de Historia, una especie de biblia marxista americana, a la cual los aspectos morales y éticos del marxismo le prestan un carácter profético. La Biblia, además, y la temática de la condena política determinan la caracterización del hablante como profeta errante en el desierto chileno. La dialéctica de la injusticia política sufrida por el profeta y la injusticia social que él descubre en su vagabundaje de fugitivo estructuran el poemario. En apoyo de la tesis del modelo bíblico, el investigador ofrece una docena de lugares comunes bíblicos que halla en el voluminoso CG, así como la afirmación juguetona de la caracterización de Recabarren como un Moisés seglar. (Tampoco ayuda a la tesis bíblica traducir «padre nuestro» con mayúscula —*our Father*—, endiosadora de Recabarren, ni añadir que el verso [*sic*] «casi cita» el padrenuestro.) Si, al igual que la Sagrada Escritura, el CG comienza con un génesis, termina de modo diferente con una autobiografía en vez de con un apocalipsis. La identidad profética del hablante deja de ser clara al final, escribe Santí, incurriendo en una desconstrucción más, pues él relacionó la profecía con los aspectos éticos y morales del marxismo, y, como se sabe, la biografía aclara la identidad marxista del hablante.

La falta de apocalipsis en el CG sugiere otro fracaso de la visión, declara el crítico, quien, en el último capítulo del libro, espiga el tema apocalíptico en otros textos de Neruda, sobre todo en *Fin de mundo*, *2000* y *La espada encendida*. *Fin de mundo*, amargo contrapunto entre la esperanza y la amenaza de la destrucción, fracasa al dramatizar un apocalipsis tradicional, mientras que *2000* sólo lo sugiere. *La espada encendida* es una recreación poética del mito edénico. Santí lee aquí el apocalipsis no como catástrofe externa, sino como metáfora interna de la regeneración. El fuego apocalíptico consume la lujuria de los amantes, Rhodo y Rosía. La violencia del deseo se transfiere a la actividad del paisaje volcánico y a la idea de un Dios celoso y vengativo, y significa la destrucción del jardín y la muerte de Dios. Rhodo y Rosía, en cambio, sobreviven; la profecía del fin del mundo queda desmentida; la liberación de la pareja de las restricciones y mediaciones, incluso la autoridad de

Dios, confirma la divinidad de los amantes, quienes fundan el apocalipsis al final en el nuevo templo del amor humano, en las trepidaciones del alma humana.

Acabemos. Como modalidades proféticas, de acuerdo con la poética de la profecía, *Residencia en la tierra* significa la visión degradada; «Alturas de Macchu Picchu», el conocimiento negativo, pospuesto; el *Canto general*, el fracaso de la visión al faltarle el apocalipsis de rigor. *La espada encendida* reclama el apocalipsis como metáfora interna de la regeneración.

Tras esta internalización del tema apocalíptico, Santí añade, al final del libro, como ocurrencia tardía, una posdata, donde interpreta «El campanario de Authenay», poema de *Geografía infructuosa*. La añadidura tiene por objeto redondear de algún modo el «argumento» yuxtaponiendo la noción del error visionario a la de la regeneración interna. Ante el campanario, icono en el poema de la obra exacta, pura y recta levantada por humildes hombres desconocidos, en una noche oscura del alma el hablante eleva una dolorosa confesión de la vacía vanidad de la propia obra. Santí interpreta que aquí admite Neruda su error visionario y reconoce («sin saber que de piedra oscura / se levantaba la pureza») que «la oscuridad es la verdadera pureza». Añade que el campanario encarna «la presencia, tanto como el error, de toda la poesía, pasada y futura», convirtiendo así al campanario bien inocuamente en un signo totalizante de la poesía.

Habiendo desconstruido la poesía, Santí desconstruye al autor. El idioma, no el poeta, es el verdadero autor, repite él, a su vez, como viendo aparentemente la cosa *sub speciae aeternitatis* o como si de veras creyera que los poemas se engendran espontáneamente contaminándose textualmente entre sí. Así nos entrega, por último, un texto «profético» total degradado y desautorizado, si no deshumanizado: el de la presencia oscura y el error. La entrega se ha hecho en un laborioso y ambicioso empeño de crítica mimética, donde la desconstrucción hace de las suyas hasta el final; donde las palabras no son, por designio, puras y rectas; donde «oscuridad», por ejemplo, en la interpretación citada en el párrafo anterior, significa necesariamente otra cosa o algo más que oscuridad. No quiero terminar sin añadir claramente que, con todos los reparos hechos, tendremos que incluir *The Poetics of Prophecy* entre los libros de lectura obligada sobre el tema.