RESIDENCIA EN LA TIERRA: ALGUNAS VARIANTES

POR

DARIO PUCCINI

Università di Roma

UNAS PALABRAS PRELIMINARES

La presente nota es casi la continuación de un trabajo que Alfredo Lozada realizó hace muchos años, donde se estudiaban algunas «correcciones» que Neruda había hecho a unos cuantos poemas de la Primera y Segunda *Residencia en la tierra*. Lo que en efecto Lozada había encontrado eran cambios notables entre los poemas que Neruda había publicado antes en revistas (*Zig-Zag*, *Atenea*, *Revista de Occidente*, etc.) o que se habían recogido en dos antologías (una de Rubén Azócar y otra de Anguita y Teitelboim) y los mismos poemas tal como aparecieron después en la primera y en las sucesivas ediciones de la obra¹. Yo también encontré en una revista de 1933, *Poesía*, dirigida por Pedro Juan Vignale, unas pocas variantes entre cuatro poemas allí impresos y los mismos incluidos en la primera y segunda edición de la Primera *Residencia*². Añado unas

¹ Alfredo Lozada, «*Residencia en la tierra*: Algunas correcciones», en *RHM*, año XXX, núm. 2, abril de 1964, pp. 108-118. En nota: «Trabajo leído en la vigésima reunión de la *South-Central Modern Language Association* (grupo de Literatura Hispanoamericana), celebrada en Memphis, Tennessee, el 1 de noviembre de 1963».

² *Poesía*, Buenos Aires, año I, núms. 4-5, Entr. 3, agosto-septiembre de 1933. Los poemas de Neruda allí publicados son «Unidad», «Sabor», «Colección nocturna» y «Arte poética». El número se abre con un artículo del mismo Vignale sobre «La poesía de Pablo Neruda» y contiene colaboraciones de Enrique Díez-Canedo (traductor de Valéry), Lizardo Zía, Juan Ramón Jiménez (notas de estética), Enrique Amorim, Rosamel del Valle, Giuseppe Ungaretti (traducido por Vignale), B. Fernández Moreno, Augusto Mario Delfino y Pedro Leandro Ipuche. En cuanto al texto de la *Residencia*, utilizo tanto la primera cuanto la segunda edición: la de la Editorial Nascimento (Santiago de Chile, 1933, ED33) y la que va bajo la denominación de la revista *Cruz y Raya* y lleva el sello de Ediciones del Arbol (Madrid, 1935, ED35). Haré asimismo mención, en algunos casos, a la edición de las *Obras completas* (Buenos Aires: Ed. Losada, 1956), para mostrar cómo se ha leído a Neruda

pocas variantes más de los cuatro poemas que descubrí en la antología nerudiana *Selección*, al cuidado de Arturo Aldunate, de 1949³. A pesar de estas y otras afinidades, dos son las diferencias entre la nota de Lozada y la mía: primera, que las múltiples modificaciones por él halladas se refieren a redacciones anteriores a la publicación en libro, mientras las pocas modificaciones que yo estudio aquí son coevas o casi coevas, y algunas (de *Selección*) hasta muy posteriores a aquella publicación; segunda, que él utilizó el término «corrección», mientras que yo empleo el término «variante», más abarcador y preciso (a mi entender), en cuanto eslabón de todo un *fieri* poético (como veremos); de modo que sólo en casos obvios y reducidos el cambio de una palabra se puede considerar simple «errata». En este sentido, no importa que sean muchas o pocas las variantes.

Mi preferencia terminológica se justifica también con un cambio de perspectiva en la visión de la poesía de Neruda. Ya Lozada había observado que la idea de un Neruda poeta intuitivo, que «no acaba de configurar sus intuiciones» y que, como los surrealistas, deja en sus versos las huellas de sus dudas expresivas, era una idea incompleta o imprecisa; pero resulta, de todos modos, que ha sido una idea *dura a morire* o, en el peor de los casos, mal interpretada. Ella nació exactamente con el primero y tan profundo análisis (en lo general y particular) de Amado Alonso y ha sido repetida por varios críticos⁴, sin entender —quizás por un antiguo prejuicio romántico— que también la intuición tiene sus reglas internas y sus matices y que hasta la espontaneidad es un producto y un resultado de una elaboración previa, que de la escritura «de arrebatos» (si es que en raros momentos se verifica) conserva sólo unos elementos esenciales, pero no exclusivos. Y que el mismo acto de dejar constancia de algunas incertidumbres verbales es un acto de opción y de voluntad expresiva, aunque no lo parezca⁵. Además, el cambio de perspectiva se debe también al he-

en los textos más difundidos. Por las muchas indicaciones, agradezco aquí al amigo Hernán Loyola.

³ Pablo Neruda, *Selección*, segunda edición aumentada, recopilación de Arturo Aldunate (Santiago de Chile: Ed. Nascimento, 1949). Es probable que Aldunate se haya servido de redacciones anteriores de los poemas.

⁴ Las palabras entre comillas vienen de una cita, ofrecida por Lozada, de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert (1.ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1954). El libro de Amado Alonso es *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (Buenos Aires: Sudamericana, 1940). Nuestras citas vienen de la segunda edición (1951).

⁵ Véase lo que escribo, también a este propósito, sobre los parecidos entre Neruda y Aleixandre en *La palabra poética de Vicente Aleixandre* (Barcelona, 1979, pp. 140-147), con referencias asimismo al libro de A. Alonso.

cho de que el libro de Amado Alonso, a pesar de sus méritos y sus aciertos, resulta hoy, a la luz de los nuevos cursos de la crítica, y de la crítica textual en particular, irremediablemente vinculado a la estética de Benedetto Croce.

En fin, esta idea ha sido tal vez la causa principal de los escasos y seguramente insuficientes estudios sobre las variantes de la poesía nerudiana, incluso en su estadio maduro, y sobre la efectiva elaboración de sus versos (sin duda menor o distinta respecto a la de otros poetas, pero por eso no menos importante). La única verdad cierta es que Neruda nunca o casi nunca cuidó de sus libros una vez impresos, que andan, ya lo veremos en parte, con muchas faltas y erratas; pero éste es otro asunto que tiene que ver poco con lo que acabo de explicar ⁶.

Con todo esto, es muy probable que la actual difusión de sus manuscritos irá resolviendo los dos problemas que se presentan hoy día: el de una edición correcta de sus obras y el de una mejor edición crítica, en el buen sentido filológico de la palabra, donde se dé cuenta también de todas las variantes y de todos los cambios internos de sus textos. Es lo que saben muy bien los que han escuchado la ponencia de Robert Pring-Mill durante el coloquio sobre Neruda que se realizó en Sassari (Italia) en mayo de 1984 ⁷. El hispanista inglés, que ya anteriormente hizo un trabajo de este tipo ⁸, ofreció en aquella oportunidad un estudio sobre el manuscrito de *Los versos del Capitán*, comparando el orden de composición de cada poema y sus fechas respectivas con el orden de publicación que el poeta quiso dar al libro en su estructura final; examinando también muchas variantes (correcciones, supresiones, cambios, etc.) del autor, tal como aparecen en los textos originales ⁹.

⁶ Hay, además, dos tareas urgentes: restablecer la exacta puntuación de sus poemas (ya señalada por Alonso en las pp. 115-119 de su libro, cosa que aquí desecharnos) y la exacta división en estrofas, que ahora difiere de edición a edición, de los libros de Neruda (incluyendo el *Canto general*). También Raúl Silva Castro, en su libro sobre *Pablo Neruda* (Santiago de Chile, 1964, p. 225), señaló la «necesidad de hacer ediciones cuidadas de las obras del poeta».

⁷ Entre los participantes al coloquio recuerdo aquí, además del organizador del mismo, Hernán Loyola, a Jaime Concha, Alain Sicard, René de Costa, Roberto Paoli, Lore Terracini, Antonio Melis, Rosalba Campra, Ignazio Delogu, Giovanni Meo Zilio, Mario Santander, Federico Schopf, etc.

⁸ Cfr. el estudio «La elaboración de la cebolla», sobre el manuscrito de una de las *Odas elementales*: comunicación en el Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (México, septiembre de 1968), ahora en *Aproximaciones a Neruda* (Barcelona: Ocnos, 1974).

⁹ Me parece sintomático que sólo en una nota final Lozada trate un asunto tan importante: «En vista de que el orden que guardan ciertos poemas en *Residencia* no corresponde al orden de su publicación en las revistas y antologías indicadas más

LOS CUATRO POEMAS Y SUS VARIANTES

Examinamos, pues, los cuatro poemas de la Primera *Residencia*, señalando con la letra *P* la versión de la revista *Poesía*; con las siglas *E33* y *E35* las respectivas versiones en la primera y en la segunda edición de la obra; con la letra *S* cuando aparezcan variantes en la antología *Selección*, y con la sigla *OC* cuando haya erratas en las ediciones sucesivas de la obra.

a) «Unidad»: 3 variantes

— Verso 4:

(P) en su fina materia hay olor *de* edad,
 (E33-E35) en su fina materia hay olor *a* edad,

La variante del libro («olor a edad») confiere al vocablo «edad», con valor abstracto, un carácter contrapuesto de materialidad más acentuada, y responde, en parte, a las mismas observaciones que conlleva la variante sucesiva.

— Verso 7:

(P) el peso del mineral, la luz de la *piel*,
 (E33-E35) el peso del mineral, la luz de la *piel*,

La opción por el vocablo «piel» subraya una tendencia a expresar lo más profundo, lo impalpable. Como en otros casos que encontraremos, aquí Neruda sustituye un sistema semántico, o un sistema simbólico, con otro distinto. Es verdad que la palabra «piedra» ya estaba en el verso 3 y que ella habría sido, en el verso 7, casi la repetición de la palabra (y del concepto) «mineral». Sin embargo, lo que Neruda busca en este verso y en todo el poema es precisamente la «unidad» (o la mezcla) de sensaciones naturales (o materiales u objetivas) con sensaciones antropológicas (o emocionales o subjetivas), como se ve en el verso 9: «la tinta del trigo, del marfil, del llanto»¹⁰. La palabra «piel» está en el mismo plano asociativo de «llanto». Hay que afirmar, además, que «la luz de la piedra» no era

arriba, aún se podría decir que el diseño mismo del libro le exigió la atención del poeta.» En efecto, el diseño del libro es fundamental para comprender incluso la significación total de la *Residencia*.

¹⁰ Véase lo que escribe a este propósito A. Alonso (*op. cit.*, p. 249) cuando trata de «Objetivación de lo subjetivo y subjetivación de lo objetivo».

una imagen ni casual ni barata (yo podría decir también que se trata de una hermosa imagen), pero ella no se adaptaba perfectamente al significado intrínseco del poema.

— Verso 15:

- (P-E33-E35-S) Pienso, aislado en lo *extenso* de las estaciones
(OC) Pienso, aislado en lo *extremo* de las estaciones

Es éste un caso de simple errata, pero que, a pesar de ello, se ha repetido en todas las ediciones sucesivas a la segunda. En efecto, Neruda usa en el verso 18 del mismo poema, a distancia de tres versos, la palabra «extremo»: «un *extremo* imperio de confusas unidades». Como resulta obvio, el adjetivo «extenso», que evita la repetición, y tal vez expresa mejor el sentido de aislamiento y soledad, se ha perdido a causa de una errata de imprenta.

b) «Sabor»: 2 variantes

— Verso 15:

- (P-E33-E35) Vivo lleno de una *sustancia* de color común, silenciosa
(S-OC) Vivo lleno de una *substancia* de color común, silenciosa

En Neruda hay una oscilación entre las dos ortografías (en E35 la misma palabra aparece con «b» en «Colección nocturna» y «Arte poética»), pero se da con más frecuencia el uso de «substancia», con la «b».

— Verso 21:

- (P) seco y sonoro, *permaneciendo*, inmóvil,
(E33-E35-S-OC) seco y sonoro, *permanecido*, inmóvil,

Aunque pueda parecer atrevido, presento aquí una hipótesis: el participio con valor de adjetivo, correspondiente a la versión más segura y afirmada —y que tiene mayor expresividad—, quizás es el producto de una errata inicial («permanecido» por «permaneciendo»), que le resultó pronto a Neruda, en su forma original e insólita, una solución más acertada. Sin embargo, queda una duda acerca del uso del gerundio, que daría otra interpretación al conjunto: en este caso, lo que permanecería inmóvil (con un probable cambio de puntuación: sin coma) sería sólo la «nutrición fiel» y el «humo».

c) «Colección nocturna»: 2 variantes

— Verso 26:

- (P-E33) él baila con personajes trágicos y *cuotidianos*
 (E35-S-OC) él baila con personajes trágicos y *cotidianos*

Si se considera como más cuidada la segunda edición, de 1935, por ser publicada en España y en un momento de gran importancia para nuestro poeta, se puede repetir, a propósito de este cambio ortográfico, lo que se ha dicho anteriormente sobre el pasaje de «sustancia» o «substancia» (más frecuente), pero con signo inverso: en el primer caso, Neruda tiende a preferir la dicción arcaica, o mejor, tradicional, más utilizada en la poesía de aquellos años; en el segundo, muestra desechar la forma anticuada para adoptar la forma más corriente: «cotidiano».

— Versos 42-44:

- (P) los pájaros, las *campanadas* conventuales, los cometas:
 aquél que se nutrió de geografía pura y estremecimiento
 ese *talvez* nos vio pasar *centelleando*.
 (S-E33) los pájaros, las *campanadas* conventuales, los cometas:
 aquél que se nutrió de geografía pura y estremecimiento
 ese *tal vez* nos vio pasar *centelleando*.
 (E35) los pájaros, las *campanas* conventuales, los cometas:
 aquél que se nutrió de geografía pura y estremecimiento
 ese *tal vez* nos vio pasar *centelleando*.
 (OC) los pájaros, las *campanas* conventuales, los cometas:
 aquél que se nutrió de geografía pura y estremecimiento
 ese *tal vez* nos vio pasar *centellando*.

Hay que advertir que la versión de la revista *Atenea*, según el artículo de Lozada, nos da «conventuales campanadas». De la misma fuente no nos resulta claro si *Atenea* tenía también la versión «centelleando» (como es probable, siendo «centellando» casi seguramente una errata). Entonces, aquí se presentan dos posibilidades: o Neruda llegó a «campanas conventuales» y a «centellando» para alcanzar una solución menos «barroca» de sus versos, o Neruda se limitó, como es más probable, a una sola corrección: de «conventuales campanadas» a «campanadas conventuales» (el adjetivo después del sustantivo). A favor de esta segunda interpretación («campanadas» en lugar de «campanas») está no sólo el caso citado anteriormente de «extremo»-«extenso», porque hay tres versiones con «campanadas», sino también, y sobre todo, el hecho de que Neruda haya preferido aquí el sonido («campanadas») al símbolo («campanas»), aunque se trate

de un símbolo muy frecuente en sus versos de esta época¹¹. En efecto, «campanadas» (sonido) me parece más apropiado a la idea de «colección nocturna»: esto es, a una mezcla de abstracto y concreto, a un poema basado en la «acumulación caótica» y a una evocación visionaria y onírica¹². Sería bueno, a esta altura, leer en modo particular el poema «escuchando» todos los sonidos que se entremezclan al sueño que Neruda nos describe: «envuelto en caracoles y cigarras», «el silbido de un tren», «un opaco sonido de sombra», «un paso polvoriento de vacas bramando», etc.; y también los versos que preceden esas «campanadas». Me doy cuenta de que tampoco esto es suficiente, porque vale solamente como elemento indiciario. Por lo que se refiere a «talvez» (forma unida) y a «tal vez» (forma separada), me sugiere Loyola que «en su escritura manuscrita Neruda prefirió siempre la primera»¹³; pero aquí también hay que decir que la segunda predomina en la escritura poética.

Una consideración aparte merece otra variante de este poema. En *Selección*, en lugar de «Colección nocturna», aparece el título «Colección (Nocturno)», que resultaría simétrico respecto a otro poema y título, «Alianza (Sonata)», con valor similar. Como todos saben, el «nocturno» es, en su origen, una composición musical, el *Nachtstück* de Mozart, que pasa, con el romanticismo, a la literatura, indicando cierto tipo de composición poética. Los «nocturnos», de tono melancólico y sombrío, tuvieron una boga especial durante el modernismo, que, en esto también, demostró heredar formas y modalidades del romanticismo. Es asimismo cosa evidente que Neruda, con frecuencia, se inspiró en la música para la estructura y los caracteres de sus poemas; limitándonos a las *Residencias*, basta recordar varios títulos: «Madrigal escrito en invierno», «Serenata», «Sonata y destrucciones», «Tango del viudo», «Barcarola», «No hay olvido (Sonata)», otra vez (en la *Tercera Residencia*) «Alianza (Sonata)» y «Vals»¹⁴.

¹¹ «Campanas» es uno de los «símbolos insistentes» que estudia A. Alonso (*op. cit.*, p. 222). El vocablo «campanada» aparece, con valor abstracto, en los poemas «Débil del alba» y «Galope muerto».

¹² «Colección nocturna» y «Caballo de los sueños» son los poemas de la *Residencia* donde se puede reconocer una huella fuerte del Neruda traductor de *Chamber Music*, de James Joyce. (Cfr. mi estudio «Dos notas sobre Pablo Neruda», en el número especial de *Anales de la Universidad de Chile*, núms. 157-160, enero-diciembre de 1971, pp. 129-138.)

¹³ Así Hernán Loyola en una carta personal. En efecto, como todos pueden comprobar y como comprobé en «Cuatro cartas de Neruda a Sabat Ercaasty» (*Escritura*, núm. 16, julio-diciembre de 1983) y en las cartas que me envió, Neruda tenía una ortografía muy personal e irregular.

¹⁴ ¿Es ésta otra de las sugerencias que Neruda recogió traduciendo *Chamber Music*, de Joyce?

En fin, esta tendencia traspasa de la Primera y la Segunda *Residencia* a la Tercera *Residencia*. Pues bien: la oscilación entre los dos títulos, si es que en la revista *Atenea* y otras publicaciones anteriores aparece realmente (y no lo creo) el título, digamos, definitivo, muestra un Neruda todavía incierto entre un «recuerdo» romántico y modernista y una solución de «acumulación caótica», seguramente más *suya* o más conforme a su fantasía poética posmodernista y desbordante. Esta preferencia hacia un sentido «acumulativo» sería, de cierta manera, indirecta, a favor también de la segunda interpretación que hemos señalado: a favor, al fin y al cabo, del vocablo «campanadas».

d) «Arte poética»: 2 variantes

— Verso 4:

(P-E33-E35-S) y con luto de viudo furioso por cada día *de vida*

(OC) y con luto de viudo furioso por cada día *de mi vida*

Otro ejemplo de errata. La versión «de mi vida» presentaría un «mi» pleonástico, ya que el «yo» emerge de todo el poema. (Sobre el autobiografismo lírico, tan acentuado en Neruda, hablaron varios críticos, en particular Loyola, y en la reunión anteriormente mencionada, Lore Terracini, al punto que se podría adoptar el término «protagonismo».) Además, se trata de un «por cada día de vida» referido a un existir abstracto, a un ritmo de la existencia en general, paralelo o simétrico al «para cada agua» del verso que sigue.

— Versos 10-14:

(P) y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un
poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de *casada sola*
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente
ebrios,

y hay un olor de ropa tirada al suelo...

(E33-E35-S-OC) y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un
poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de *casa sola*
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente
ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo...

Aunque la lógica y hasta la gramática, para decir así, induzcan a pensar que lo más correcto sería «un olor de casa sola en la que los huéspedes entran» (que es también la más atestada), yo creo que sería más apropiada la versión «un olor de casada sola», en cuanto más conforme a la fantasía poética nerudiana, sobre todo en este momento de su creación. He aquí los motivos particulares que aduzco: 1) El «olor de casada» presupone una carga más grande de caracterización y de expresividad (y de expresionismo) respecto a «olor de casa sola». 2) Porque la «casada sola» viene junto o después de varias «novias entristecidas» o melancólicas de las *Residencias*. 3) Para explicar la aparente incongruencia de la «casada sola en la que los huéspedes entran» hay que acordarse de lo que escribe A. Alonso a propósito de las «acciones, experiencias y cualidades, sueltas de sus sujetos»¹⁵, o, más bien, lo que el mismo crítico escribe acerca de la «personificación de lo inanimado»¹⁶. En cierto sentido, la imagen de la «casada sola en la que los huéspedes entran» no sería tan distinta de otras imágenes similares, como en el caso de «a esa virtud del vino llegan luchas» («Estatuto del vino») o como en el de «acompañado de pobres esperanzas, y compañías infieles, y desconfiados sueños» («Sonata y destrucciones»). 4) El «olor de casada sola» es, más o menos, el correspondiente simbólico de «luto de viudo furioso» del verso 4, ya citado; y me parece sintomático que en «Tango del viudo» (que pertenece al mismo campo semántico y temático) la soledad vaya expresada con estas palabras: «y otra vez tiro al suelo los pantalones y las camisas», que corresponde al verso 14, donde encontramos (¡y siempre se trata de olor!) «un olor de ropa tirada al suelo». 5) Es posible leer los versos 11 y 12, con sus cuatro «como», a manera de inciso u oración incidental, de modo que «en una cáscara» (v. 10) se puede vincular con «en la que los huéspedes entran». En este caso, toma más relieve la posición en quiasmo del primer «como» («como un camarero humillado»), que corresponde al cuarto «como» («como un olor de casada sola»), los dos referidos a seres animados; y del segundo «como» («como una campana un poco ronca»), que corresponde al tercer «como» («como un espejo viejo»), los dos referidos a cosas inanimadas. 6) Que es el motivo que engloba y sobrepasa en importancia los precedentes: porque lo que quiere decir Neruda es «un olor de *casada* sola [en cuya *casa*] los huéspedes entran»: con un procedimiento metonímico donde «casada sola» incluye la referencia a la «casa» y evita lo prosástico y lo casi obvio de «un olor de casa sola»¹⁷.

¹⁵ A. Alonso, *op. cit.*, p. 284. La frase corresponde al título de un párrafo del libro.

¹⁶ *Ibid.*, p. 285.

¹⁷ Lo que A. Alonso (*ibid.*, p. 246) más o menos dice a propósito de «el nombre [que] es la sustancia de lo nombrado».

UNAS PALABRAS CONCLUSIVAS

Lo que precede ha sido simplemente un ensayo de aplicación del método de las variantes¹⁸ a unos pocos cambios, relativos, además, a sólo cuatro poemas. De mis consideraciones no puede salir sino una modesta red de hipótesis, una casuística limitada de posibilidades, que confirma, eso sí, un tipo de elaboración (parcial) en el conjunto de una obra poética, donde, más que el dato lingüístico en sí mismo, emerge una propensión a repetir unos particulares «fantasmas» (término tan nerudiano), esto es, la tendencia a expresar (es el caso de las *Residencias*) una imaginación desgarrada con palabras y figuraciones desgarradas (en suma, lo que se ha dado en llamar «expresionismo nerudiano», según la acertada observación de Alonso). En este sentido, me ha parecido fundamental explicar al poeta con el poeta: en sustancia, ir a la búsqueda de otras formas y modalidades propias e insistentes en el poeta y en su imaginación: lo que conlleva buscar preferencias implícitas, inclinaciones personalísimas, iteraciones casi automáticas y hasta manías y *tics* de su vocabulario y de su sintaxis¹⁹.

Lo que sin duda hay que evitar, en cambio, es considerar como «correcciones» en positivo o, peor, como «mejorías» inevitables las segundas o terceras opciones del poeta, también cuando se trata de versiones que parecen o son definitivas. De acuerdo con la observación de Cesare Segre cuando escribe que «las obras de un escritor no son etapas de una carrera de obstáculos, sino momentos de comprensión del mundo y de revelación de la realidad»²⁰, no estoy tampoco seguro de que el «hoy» del poeta sea siempre o necesariamente mejor que su «ayer», o más exacto o más completo, sino simplemente distinto. Cuando un escritor cambia sus textos parcialmente, lo hace, por cierto, para mejorarlos; pero lo que cambia no son «mejorías» en absoluto, sino mutaciones para significar, con más precisión y con matices formales más sutiles, lo que quiere expresar. Sólo así se pueden estudiar aquellos cambios que, afectando una palabra o una frase, necesariamente afectan otras palabras y otras frases. Lo que cambia

¹⁸ También en mi trabajo acerca de las variantes y de las tres versiones de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández (cfr. D. P., *Miguel Hernández: vida y poesía*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1970), tuve presente la escuela variantística italiana (de G. Contini a O. Macrí y otros).

¹⁹ Para una más completa aplicación de este método, resultan de un valor inestimable el estudio de las «concordancias» y el estudio sistemático del vocabulario de un escritor realizado con computadora.

²⁰ Cfr. «Introduzione» a Gabriel García Márquez, *L'autunno del patriarca* [El otoño del patriarca] (Milano: Ed. Mondadori Oscar, 1984).

un escritor equivale a la sustitución de un sistema expresivo con otro sistema expresivo (semántico, simbólico, etc.); y cada sistema²¹ tiene sus razones de ser, sus motivaciones internas y, por ende, sus explicaciones (y también sus faltas). Cada sistema de variantes posee su cauce en la primera escritura de un texto y sus momentos parciales e intermedios en las sucesivas, sin duda porque el poeta quiere expresar *una* cosa y no *otra*, pero dentro de un *iter* creador y de un proceso dialéctico y múltiple, que implica también cambios de orden de los versos, de los poemas, cambio de títulos, etc.

Esto que acabo de decir no afecta, naturalmente, al problema magno debatido por Alain Sicard sobre el probable tránsito del «poeta-profeta» al «poeta-testigo»²² que se realizaría en el largo ámbito de las *Residencias*, problema mucho más vasto y complejo. Pero creo que un estudio textual que averigüe las opciones en el orden sintagmático y paradigmático, en presencia o en ausencia, sirve precisamente para aclarar con más profundidad problemas que hasta ahora se han quedado más a nivel semántico y referencial y menos a nivel simbólico y estructural. De los estudios de variantes realizados hasta ahora sobre la obra de Neruda se puede inferir que, a diferencia de otros poetas, en él hay una confianza grande e indiscutible en la palabra, en las posibilidades expresivas y poéticas del lenguaje; y a esta altura, por lo tanto, pocas son las diferencias entre un «poeta-profeta» y un «poeta-testigo», si es que las cosas, a lo largo de todo el poetizar nerudiano, siguen presentándose con una extraordinaria actitud de ser traducidas en palabras, sean ellas las palabras «proféticas», que llegan hasta él a borbotones (como él cree), o sean palabras «referenciales», que llegan a él a través del ejercicio de la experiencia y de la vida.

²¹ Hay que leer a este propósito lo que escribe, con otros argumentos, Emir Rodríguez Monegal en su artículo «Pablo Neruda: El sistema del poeta», en *Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, enero-junio de 1973, pp. 41-71.

²² Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Ed. Gredos, 1981), pp. 601 y ss.