



GACETA HISPÁNICA DE MADRID ISSN 1886-1741

EL ESPACIO DEL SILENCIO EN NERUDA

Nate Gravel

La poesía de Pablo Neruda en el contexto iberoamericano: Profesor Eduardo Camacho
VII edición de la GHM; otoño de 2008. Fecha de redacción: otoño de 2008.

Hay cierta dificultad en encontrar constantes en la poesía de Pablo Neruda, dado que el yo que se encuentra en cada libro de su obra poética es distinto y, por naturaleza, cada cambio del yo marca una transformación en la cosmovisión del poeta. Aunque los elementos fundamentales de la poesía –sobre todo los que pertenecen a la naturaleza– sean casi siempre iguales, la funcionalidad de estos elementos y, por extensión, las relaciones intrapoéticas entre ellos varían. El yo de las *Odas Elementales* desmitifica la materia mística que considera el yo vidente de *Residencia en la tierra*. Asimismo, el mundo que capta el yo solitario de *Residencia* a través de las metáforas personales no es el mundo visual que pinta el yo de *Canto general*. De manera que estos cambios de la cosmovisión requieren una reinterpretación de los elementos mismos para entender la evolución o, en algunos casos, la coherencia de sus significados dentro de cada mundo poético que se presenta a lo largo de la obra nerudiana.

Este estudio se centra en el silencio –uno de esos elementos fundamentales– y la evolución de su funcionalidad a través de la poesía de Neruda, concentrándose, principalmente, en poemas elegidos de *Veinte Poemas de Amor y una canción*

desesperada y *Residencia en la Tierra*. Para ofrecer otra perspectiva fuera de esta comparación, el análisis también observará sus manifestaciones, aunque sean leves y mucho menos frecuentes, en *Canto general*. Ante todo, examinará el silencio como espacio expresivo, comunicativo y de reflexión, tanto en el contexto humano como en el mundo natural. Además, se centrará en la oposición binaria entre el silencio y el sonido (representado muchas veces por la palabra), que define más la funcionalidad del primero, destacando la dependencia mutua entre los dos elementos y, de ahí, su convivencia.

El silencio de *Veinte Poemas* es un silencio celebrado tanto por su propia expresividad como por su manera natural de permitir la expresión del poeta. El yo, juvenil y amante, de estos poemas quiere comunicarse a través de la palabra y, además, quiere que su palabra se oiga. Sin embargo, también quiere mantener la distancia, un espacio para la expresión del silencio: «y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca» (XV, ln. 2). En otras palabras, la expresión del poeta es una combinación de palabra y silencio; desde esta perspectiva, la palabra y el silencio coexisten a través de su expresividad. Además, el silencio por parte de la mujer responde a la palabra del poeta: «déjame que me calle con el silencio tuyo» (ln. 12). En efecto, la palabra y el silencio representan dos medios de discurso, dos medios de expresión de igual claridad: «Déjame que te hable también con tu silencio/claro como una lámpara, simple como un anillo» (ln. 9-10).

Es más, las interacciones entre palabra y silencio de estos poemas reflejan la relación de género. El yo masculino tiene la palabra y, de ahí, el poder de penetrar el silencio de la mujer. La mujer, en cambio, simplemente recibe esta palabra y, por eso, la relación en general imita el acto sexual que abordan algunos poemas del libro. En un sentido metapoético, su silencio llega a ser un espacio-útero para la creación de la poesía

misma. Hay pocas instancias en las que la mujer tiene una voz, y es una voz «lenta y en calma», «suelta y delgada» (VI, ln. 6, XIX, ln. 14).

Físicamente, el yo del poeta se representa por su boca, que produce la palabra, y se describe como «la palabra sin ecos» (VIII, ln. 3). Por otro lado, usa los ojos para representar a la mujer: «ojos de ausencia», «ojos oceánicos», «ojos profundos», «ojos de luto». Es decir, según el poeta, la mujer se expresa a través de sus ojos y, por consiguiente, del silencio; su expresividad viene del silencio detrás de las miradas, no de la palabra como la de él. Por eso, el silencio se convierte en un espacio discursivo y, más específicamente, en el medio comunicativo femenino del libro.¹

Más aún, las descripciones físicas de la mujer se mezclan con las de la naturaleza y el paisaje, tanto en sus aspectos estéticos como en sus aspectos silenciosos: «Eres como la noche, callada y constelada/ Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo» (XV, ln. 15-16). Por eso, la mujer es parte de la naturaleza a través de su forma silenciosa de expresarse, como observa Félix Schwartzmann cuando escribe que Neruda «erige el silencio como categoría expresiva y modo de ser de la naturaleza» (47). La mujer, en algunos casos, es una «abeja blanca» (VIII) o una «mariposa de sueño» (XV) y, en consecuencia, logra la expresividad de la naturaleza: «...estás como quejándote, mariposa en arrullo» (XV, ln. 10). Según el poeta, la mujer y la naturaleza (nocturna más que nada) comunican a través del silencio, lo cual les permite su propia utilización de la palabra. De esta manera, este silencio es también un espacio creativo, un refugio del pensamiento, de

¹ El silencio también representa una respuesta clásica de la mujer que no tiene voz. Después de mucho tiempo de no tener una voz dentro de la sociedad, la mujer (tradicionalmente en la literatura) ha convertido el silencio en un poder en vez de ser una debilidad: el poder de no comunicar, de no responder ni reaccionar a la palabra del hombre.

la memoria y, luego, de la reflexión: «Ah silenciosa!» (VIII). Aparte de la palabra y los sonidos leves de la naturaleza, las rupturas de este silencio son «sonidos amargos» (IX).

Así pues, la mujer cumple dos funciones dentro de estos poemas que se basan en su silencio. Es el tema de ellos y también su espectadora, el público atento pero silencioso y «ausente»: «Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote» (XIV, ln. 34). De este modo, el yo poeta es trovador no del amor cortés, sino del amor erótico de la clase media urbana. La mujer –una «muñeca» distante y callada– es objeto del deseo físico del poeta (XIII). Ella sólo tiene que mostrar su aprobación y un leve gesto de cariño: «Una palabra entonces, una sonrisa bastan» (XV, ln. 19). El yo trovador canta su amor y corteja a la mujer en versos musicales (VII) y formas tradicionales (XV) que muestran su deseo de una intimidad sensual y sublime. De nuevo, las imágenes de la mujer y la naturaleza se mezclan en cuanto a su postura silenciosa.

Por lo tanto, la manera en que el yo poeta se imagina su relación distante con la mujer y, por extensión, con la naturaleza subraya la oposición binaria entre el silencio y el sonido. Los sonidos literales de *Veinte Poemas* son generalmente leves y vienen de la naturaleza: zumbidos, aletazos y ecos. La palabra del poeta domina el ambiente que describe. Sin embargo, el silencio de estos poemas responde a la palabra de una manera no pasiva, sino activa. Es decir, el silencio y el sonido son fuerzas opuestas dentro de la naturaleza y, por eso, las dos son activas en el contexto de su relación. Desde esta perspectiva, el silencio expresa la respuesta activa de la mujer aparentemente pasiva y la actividad de la naturaleza quieta. En pocas palabras, es una fuerza vital tan poderosa y tan expresiva como el sonido, como la palabra. La distancia, la ausencia, la soledad, la

tristeza y todas las emociones que describe el poeta también se expresan, en un momento u otro, por el silencio.

La poética residenciaria también aborda este poder misterioso del silencio dentro de la naturaleza. Además, recupera el silencio amoroso de *Veinte Poemas* en los tres madrigales (Loyola 360). No obstante, al yo de *Residencia* le interesa más el contexto metafísico del silencio que el contexto físico contemplado en *Veinte Poemas*, aunque las dos interpretaciones se solapan entre ambas obras. Los poemas mismos de *Residencia* contienen mucho más ruido que los poemas de amor, lo cual puede explicar, por una parte, ese cambio. Por otra parte, la mujer no es la preocupación principal del poeta; de hecho, en la poesía residenciaria faltan las descripciones físicas del personaje femenino y sus vinculaciones con el silencio que se presentan en *Veinte Poemas*.

De todos modos, el silencio se desarrolla más con respecto a las oposiciones binarias ya mencionadas, no sólo en su propia relación con el sonido, sino también en otras relaciones que, colectivamente, demuestran la polaridad del mundo y las contradicciones intrínsecas de la naturaleza: «el mundo recobra su condición contradictoria, su naturaleza hecha de acción e inmovilidad, de silencio y palabras» (Loyola, 158). Por eso, las relaciones entre las palabras y la funcionalidad del lenguaje cambian. Los símiles y las metáforas de *Veinte Poemas* se convierten aquí en oximorones: las ciruelas podridas son «infinitamente verdes»; la materia rápida y «tan viviente» también es «inmóvil»; la muerte llega tan muda a la lengua del buey «cuyos cuernos quieren sonar» («Galope muerto», ln. 9-10, 11-12, 17-20). Como indica Jaime Concha, Neruda yuxtapone constantemente la dualidad entre el silencio y el sonido con la

polaridad entre la noche y el día: «...mientras la Noche es el recinto del silencio, el Día arraiga precisamente en los ruidos primeros de la mañana» (9).

Con todo, hay cierta colaboración entre estas oposiciones –sobre todo en cuanto al silencio y el sonido– que indica la semejanza de sus funciones. Según Loyola, el silencio de *Residencia* «no se opone diametralmente al sonido: es su dimensión complementaria» (360). Dicho de otro modo, la coexistencia de los dos elementos subraya sus capacidades mutuas de profundidad, de fertilidad y de expresividad. El poeta vive «lleno de una sustancia de color común, silencioso» y, a la vez, su interior es «de guitarra...seco y sonoro» («Sabor», ln. 15, 20-21). Aquí, el silencio y el sonido juntos representan la fuerza vital del poeta y su poder de interpretar el mundo, su capacidad de sentirse y reaccionar, su privilegio. La oposición entre el silencio y el sonido se esconde detrás de su coherencia, que permite la creación de la poesía. De esta manera, esta relación polar pero complementaria imita la función de la poesía residenciaria en sí: una expresión clara de lo confuso; una interpretación exacta de lo inexacto a través de las palabras neutras; una realidad de surrealidades.

Además, la primera *Residencia*, aunque no se centra tanto en la relación entre silencio y sonido como la segunda, enfatiza la coordinación entre estos dos elementos, dentro de la materia, que existe en todo. En concreto, la materia silenciosa crea un espacio para la producción y reproducción del sonido. La caída silenciosa de la gota que crea la memoria provoca el lamento lento. De igual modo, el silencio de la memoria misma, según Loyola, causa «las resonancias sentimentales», el «sonido de sombra» de «Colección nocturna» (113). En efecto, estos poemas exploran cómo el silencio de lo metafísico (en este caso, la memoria) produce reacciones físicas que se manifiestan por el

sonido. A través de estas conexiones con la memoria, el silencio se define como espacio de pensamiento y reflexión. El yo trabaja «sordamente» y piensa, «aislado en lo extenso de las estaciones, central, rodeado de geografía silenciosa» («Unidad», ln. 13, 16). De nuevo, Neruda muestra una correlación implícita entre la noche y el silencio, ya que el espacio nocturno llega a representar físicamente ese espacio de pensamiento silencioso.

En la segunda parte de *Residencia*, Neruda investiga aún más el silencio y su relación con el sonido a base de reinvestigar la polaridad entre noche y día. En estos poemas, el sonido y, por extensión, el día componen el espacio fecundo que domina el silencio anteriormente: «De lo sonoro salen los números... De lo sonoro sale el día» («Un día sobresale», ln. 1, 66). El silencio mantiene sus propios poderes creadores, pero el sonido y el día llegan al primer plano. «Barcarola» muestra un ejemplo claro de la presencia dominante del sonido en esta sección. En este poema, el poeta se convierte en una caracola, y su poesía, de nuevo, penetra el silencio frente al mar nocturno.

Por eso, el silencio en esta segunda parte también pierde su relación directa con la noche, Como se indica en «El sur del océano», el silencio representa, más bien, un espacio unificador entre el día y la noche, entre la tierra y el mar. Es decir, el silencio de *Residencia*, en general, es cada vez más metafísico, sin relaciones y manifestaciones directas dentro del mundo físico. Por consiguiente, desarrolla una relación entre el silencio y la muerte: «hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte / hinchadas por el sonido silencioso de la muerte» («Sólo la muerte», ln. 22-23). Según Loyola, el silencio, en este sentido, constituye el espacio del «no-vivir» en vez del espacio vital ya mencionado (201).

En *Canto general*, este espacio cambia otra vez. El poeta comprometido y público quiere pintar un mundo ideal que se transforma con la llegada de los europeos. De esta manera, el silencio es un ente del orden distinto al nuestro –humano–, es la tranquilidad nativa de la tierra, del espacio precolombino, que enfatiza la sensación de armonía contenida en este mundo: «Todo es silencio de agua y viento» («Los hombres», ln. 108). El poeta usa el sonido para expresar la vida natural de la tierra y el silencio para marcar la ausencia del hombre: «No hay nadie. ¿Escuchas? Es el paso del puma en el aire y las hojas» (ln. 123-124).

El yo de estos poemas, como desmitificador de la conquista y rectificador (o mistificador) de la tierra, también quiere despertar «los silenciosos labios» de ella y contar, colectivamente, su historia («Alturas de Macchu Picchu», ln. 408). A la vez, el poeta pide este silencio del mundo precolombino: «Dadme el silencio, el agua, la esperanza» (ln. 419). En efecto, este poeta público se da cuenta de la expresividad del silencio y de su propio arte y, en consecuencia, desea combinar los dos para cumplir sus objetivos. No obstante, el silencio en *Canto general* nunca alcanza la preeminencia que tiene en *Veinte Poemas* y *Residencia*, porque el silencio no pertenece a la misión total del poeta: cantar y contar. Se incorpora al proceso de mistificación de la tierra y, por eso, sus significados acercan lo metafísico de *Residencia* en vez de lo físico de *Veinte Poemas*, sobre todo al principio y al final del libro, donde el se juntan, de nuevo, la noche y el silencio para formar «el grave pensativo sistema constelado» («La noche marina», ln. 58-59).²

² Al final no quiere decir «Yo soy», sino «El gran océano».

La evolución de la presencia del silencio y su funcionalidad a través de la obra poética nerudiana sigue la evolución y funcionalidad del poeta, reflejados directamente en su utilización del lenguaje. En *Veinte Poemas*, el silencio se manifiesta como un elemento y un espacio con su propia existencia física en el ambiente de los poemas, representada colectivamente por la mujer y la noche. El poeta dialoga directamente con este silencio, que llega a ser la expresión de la mujer, de su ausencia y distancia, es decir, de la actitud y la actividad tanto de la mujer como de la naturaleza. El joven yo amoroso se expresa físicamente hacia el mundo exterior y, en consecuencia, el silencio de su poesía llena este espacio.

En *Residencia*, el silencio experimenta una transformación que refleja la «honda resonancia metafísica» del libro (Concha 5). La poesía de *Residencia* es sumamente hermética y falta la relación física con el mundo exterior, plasmado anteriormente en la mujer en *Veinte Poemas*. Ahora, el poeta considera el poder metafísico del silencio, y los efectos que produce este poder dentro del mundo físico, los sonidos y otras reacciones que llegan al primer plano del libro, sobre todo en la segunda parte. Según el yo bardo de *Canto general*, el silencio mantiene este elemento místico, que resume la pureza, la armonía y la tranquilidad del mundo preeuropeo.

Para concluir, la presencia del silencio en la obra principal de Neruda se integra cada vez más en el trasfondo de los poemas. Su predominio en el espacio físico dentro de *Veinte Poemas* solo produce leves ecos en *Canto general*. Sin embargo, a pesar de su intensidad dentro de los poemas mismos, el silencio ocupa su propio espacio subtextual que pesa en la poesía nerudiana: un espacio de pensamiento, de reflexión y de expresión. De esta manera, el silencio existe junto con la palabra para comunicar la cosmovisión del

poeta. En efecto, crean espacio el uno para el otro y resuenan juntos en cada poema. La palabra llena el silencio y, por otro lado, el silencio explica lo que la palabra no puede.

Bibliografía

- Concha, Jaime. «Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda» *Mapocho*. 2.1 (1963): 5-39.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Ed. de Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 2005.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Ed. de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2005.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. En *Obras Completas*. Vol. I. Barcelona: RBA-Instituto de Cervantes, 2005.
- Schwartzmann, Félix. “Silencio y palabra en la poesía de Neruda.” *Teoría de la expresión poética*. Santiago, 1967: 47-49.