

EL INFINITO OLVIDO
EN LA POÉTICA NERUDIANA DEL AMOR

(Análisis de *Veinte poemas de amor
y una canción desesperada*)

EL INFINITO OLVIDO EN LA POÉTICA NERUDIANA DEL AMOR

(Análisis de *Veinte poemas
de amor y una canción desesperada*)

LUIS QUINTANA TEJERA





Dr. en D. Jorge Olvera García
Rector

Dr. en E. Alfredo Barrera Baca
Secretario de Docencia

M. en A. E. D. Yolanda E. Ballesteros Sentfies
Secretaria de Cooperación Internacional

Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien
Abogado General

M. en D. José Benjamín Bernal Suárez
Secretario de Rectoría

Lic. Juan Portilla Estrada
Director General de Comunicación Universitaria

M. en E. P. y D. Ivett Tinoco García
Secretaria de Difusión Cultural

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
Contralor Universitario

M. en C. I. Ricardo Joya Cepeda
Secretario de Extensión y Vinculación

Hilda Ángela Fernández Rojas
Directora de la Facultad de Humanidades

M. en E. Javier González Martínez
Secretario de Administración

M. en H. Blanca Aurora Mondragón Espinoza
Directora de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados

Dr. en C. P. Manuel Hernández Luna
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Primera edición: abril 2014

ISBN EÓN: 978-607-8289-66-0
ISBN UAEM: 978-607-422-451-9

© Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 ote.
C.P. 50000, Toluca, México
<<http://www.uaemex.mx>>

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán núm. 421
Col. Xoco, Deleg. Benito Juárez
México, D.F., C.P. 03330
Tels.: 5604 1204 / 5688 9112
administracion@edicioneseon.com.mx
www.edicioneseon.com.mx

El contenido total de este libro fue sometido a dictamen
en el sistema de pares ciegos.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluyendo el diseño tipográfico y de portada– sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

*A Yessica con todo mi amor
y a mi pequeña Daira.*

ÍNDICE

9	PALABRAS INICIALES
13	SÍNTESIS CRÍTICA DE LOS VEINTIÚN POEMAS
23	GENERALIDADES EN TORNO A LA OBRA DE NERUDA
29	POEMA 1. “CUERPO DE MUJER”
41	POEMA 2. “EN SU LLAMA MORTAL”
51	POEMA 3. “AH VASTEDAD DE PINOS”
57	POEMA 4. “ES LA MAÑANA LLENA”
61	POEMA 5. “PARA QUE TÚ ME OIGAS”
73	POEMA 6. “TE RECUERDO COMO ERAS”
79	POEMA 7. “INCLINADO EN LAS TARDES”
83	POEMA 8. “ABEJA BLANCA ZUMBAS”
93	POEMA 9. “EBRIO DE TREMENTINA Y LARGOS BESOS”

99	POEMA 10. “HEMOS PERDIDO AUN EL ÚLTIMO CREPÚSCULO”
105	POEMA 11. “CASI FUERA DEL CIELO”
111	POEMA 12. “PARA MI CORAZÓN BASTA TU PECHO”
117	POEMA 13. “HE IDO MARCANDO CON CRUCES DE FUEGO”
125	POEMA 14. “JUEGAS TODOS LOS DÍAS”
139	POEMA 15. “ME GUSTAS CUANDO CALLAS”
149	POEMA 16. “EN MI CIELO AL CREPÚSCULO”
159	POEMA 17. “PENSANDO, ENREDANDO SOMBRAS”
165	POEMA 18. “AQUÍ TE AMO”
171	POEMA 19. “NIÑA MORENA Y ÁGIL”
177	POEMA 20. “PUEDO ESCRIBIR LOS VERSOS MÁS TRISTES”
187	“LA CANCIÓN DESESPERADA”. “EMERGE TU RECUERDO”
199	CONCLUSIONES
201	REFERENCIAS

PALABRAS INICIALES

LA POESÍA DE NERUDA SE CARACTERIZA desde sus tempranas épocas por una manera muy particular de aludir no sólo al hecho amoroso, sino también a todo lo que de alguna forma lo acerca y lo aleja de la mujer. Desde el comienzo sabemos que el gran tema es éste, la mujer, y lo enfoca con un particular equilibrio en donde su verso sabe referir a ella con una actitud que parece estar caracterizada por cierto temor a decir las cosas tal como deben ser expresadas. Porque una de las misiones más difíciles que debe enfrentar el poeta que así lo ha resuelto es la de usar el verso con el equilibrio preciso y con la exactitud requerida.

Mencionamos en el título uno de los tópicos más sobresalientes en el marco de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: el olvido. Precisamente en el poema 20 y en “la canción desesperada” refiere a este motivo de una manera directa comparándolo –por ejemplo– con la brevedad del amor en un caso y, en el otro, atribuyéndole ese carácter “infinito” que parece dibujarlo en su propio horror y que lo transforma en una fuerza ciega que arremete contra los enamorados y los obliga a rendirse en medio de las incansables luchas que el sentimiento impone.

Ahora bien, como lo señalaba Rubén Darío en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*, los poetas no escriben para la masa, pero imprescindiblemente deben llegar a ella: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (1961: 704); y esto quizá sea lo más lamentable, porque habrá muchos oídos que se conmuevan con el mensaje poético y lo comprendan, pero habrá otros –quizá más de los imaginados– que no lleguen a captar ni siquiera una mínima parte de aquello que el emisor quiso transmitir. Y de esta forma, con la pobre comprensión de receptores soberbios que no conformes con no entender se burlan absurdamente de lo que según ellos llegaron a captar, se compone la mísera dádiva de estos individuos que integran aquel conjunto de seres cada vez más numerosos que el citado Darío identificaba en las palabras liminares de *Prosas profanas* como: “Celui-qui-ni-comprend-pas”.¹ “Celui-qui-ne-comprend-pas es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouère” (Darío, 1961: 611).

Y a la poesía de Pablo Neruda no le hacen daño las infinitas diatribas que contra ella se formulan desde territorios tan diversos. Este hecho no implica otra cosa que no sea reconocer la ignorancia de quienes por creerse superiores denigran aquello que no comprenden.

La obra de Neruda ha permanecido a través del tiempo y se integra hoy a un valioso tesoro que un hombre dejó como legado, no sólo a América Latina, sino al mundo entero. Y los discursos que pretendan desestabilizar ese legado estarán sobrando, porque la ternura del mensaje, la gallardía de la palabra, la estética intonsa de un poeta con mayúscula prevalecerán a pesar de los ignorantes que presumen de agudos, como decía don Miguel de Cervantes Saavedra.

¹ “Es el que no entiende nada”.

Y si esto lo señalamos del conjunto de la obra de Neruda, más aún lo debemos resaltar en cuanto a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* corresponde, porque quienes están dispuestos a conceder que algo bueno ha escrito este chileno no pueden admitir que su libro de juventud poética contenga factores que puedan identificarse como “valiosos”. Y es más curioso todavía: la mayoría sigue sosteniendo que todo lo que había que decir de *Veinte poemas* lo dijo Amado Alonso en su libro sobre Neruda y que cualquier otro discurso posterior a éste será inútil o mera repetición de lo expresado en su momento por Alonso. Entendemos que Amado Alonso, en su excelente estudio, planteó los elementos mínimos para estudiar la obra del chileno conocida hasta ese momento –*Crepusculario*, *El hondero entusiasta*, *Veinte poemas*, *Residencia en la tierra*, básicamente– pero no hizo más que iniciar el camino que muchos otros recorrieron después –Rodríguez Monegal, Héctor Eandi, Hernán Loyola, Hugo Montes, Carlos Santander, Jaime Concha, Jaime Alazraki, Saul Yurkievich, Manuel Jofré, Alain Sicard, Carlos Cortínez, por citar sólo algunos– y muchos más han de recorrer, porque el tesoro del conocimiento nerudiano no se agota tan fácilmente. Precisamente en relación con este libro de 1924 dice Hernán Loyola:

La fortuna editorial del libro (en 1972 se habían vendido ya dos millones de ejemplares en español) enmarca algo que no es tan notorio: los *Veinte poemas* son el verdadero punto de partida para la poesía nerudiana. Fueron compuestos entre comienzos de 1923 y comienzos de 1924 [...] En el nivel biográfico, tres o cuatro muchachas alimentaron los poemas: desde la provincia, la niña morena y ágil del poema 19 o los ojos infinitos del poema 20; desde la capital, la boina gris del poema 6 o la mariposa en arrullo del poema 15. Todas ellas se fundieron en la figura de una Amada única, construida sobre un diseño muy distante del que definió a la amada del *Hondero* (1974: 343-344).

Carlos Santander, en una cita que toma de Félix Martínez, plantea características esenciales que nos permitirán referirnos en el devenir del aná-

lisis a un ente abstracto llamado poeta o sujeto lírico y que es diferente al autor; dice al respecto:

Los veintiún poemas que constituyen el libro *Veinte poemas...* no modifican esta situación básica del amante frente a su amada. Más bien la confirman. Esto autoriza el tratamiento del hablante individual de cada uno de los poemas al nivel de un hablante ideal –“el poeta”, “el amante”– que resume y condense las características de los hablantes particulares. Este hablante o autor ideal, este “poeta” no hay que confundirlo con el poeta en cuanto a sujeto real. Son conocidos los intentos de establecer la motivación biográfica de muchos de estos textos encontrando a las mujeres reales que los inspiran. Siendo estos estudios plenamente justificables e interesantes para la biografía del poeta, no solucionan el problema de definir la particular estructura de lenguaje que hace posible la cristalización poética (Santander, 1971: 91-105).

Vayamos a continuación a la revisión crítica anunciada que tendrá en consideración una serie de parámetros basados en diversos temas y motivos en los que la noción del olvido, del “infinito olvido”, para citar a Neruda, se encuentra plasmada en diversos momentos del desarrollo de nuestro análisis.

Luis Quintana Tejera

Julio de 2013

SÍNTESIS CRÍTICA DE LOS VEINTIÚN POEMAS

LA RAZÓN QUE FUNDAMENTA UNA PRIMERA INCURSIÓN por los *Veinte poemas* mediante una apretada síntesis crítica tiene que ver con la necesidad de observar inicialmente la obra en su conjunto. Es preciso no perder la noción de totalidad que este libro implica y para ello nada mejor que un primer recorrido, que tendrá como finalidad expresa observar cuáles son los principales temas, apenas vislumbrar la relación de éstos con el corpus e indagar cuál es la forma de composición poética preferida por Neruda a partir de los motivos recurrentes que su poesía utiliza a cada instante.

Además incluiremos un título en cada poema, el cual también tiene una condición indagatoria en cuanto a la temática refiere. Los factores conceptuales que este título refleje serán retomados para la revisión analítica posterior que compete al resto del volumen.

Tras la búsqueda de identidades. Poema 1: “Cuerpo de mujer”

La noción de búsqueda representa uno de los elementos trascendentes en los que la poética del chileno arraiga. La identidad mundo-mujer es

la primera constancia de esta misma búsqueda que bien puede darse en términos inmediatos –en la hembra humana que todo lo esconde y ofrece en juego simultáneo y siniestro– y en condiciones un poco más lejanas, como la imagen del poeta, buscador incansable de tantos puertos en donde descansar al menos un momento después de haber enfrentado luchas y desvelos, los cuales pueden ser reales o figurados; tan reales como los que la vida ofrece y figurados como aquellos que tienen por antagonista a la mujer.

En fin, la mujer es entrega y el sujeto lírico es el encargado de rescatar de ella ese “hijo” simbólico que simultáneamente emerge de la tierra de su alma. El amor es el *leitmotiv*, amor que lo supera todo y que todo lo puede, y que logrará triunfar incluso contra la frialdad de la mujer. En el poema lo físico destaca de forma descollante y el “dolor infinito” se yergue como hipérbole tristemente real que define la condición de ese presente.

Equilibrio de contrarios. Poema 2: “En su llama mortal”

La imagen que prevalece es la del fuego, el cual lejos de destruir construye en actitud permanente de repetición. Los elementos opuestos se acercan en lugar de abismarse: sol, luz y calor aparentan oponerse a la noche, lo oscuro, lo frío cuando en verdad son el complemento imprescindible de toda relación, en donde los factores no deben ni pueden ser iguales; por el contrario, en los opuestos se realizan.

El tiempo que toca vivir es el tiempo de la realización en donde hasta la muerte forma parte de ella. Y la conclusión, que parece cerrar el espacio para que el hombre pueda meditar, en realidad lo abre a través de la dominante “tristeza”, la cual se apodera del amante paulatina e inexorablemente.

Elementos sensoriales en acción. Poema 3: “Ah vastedad de pinos”

Es un juego de sensaciones perennes el que se realiza en el desarrollo de todo el poema. Éstas van desde lo auditivo hasta lo visual, pero se reiteran como parejas de términos inseparables, al menos en la primera estrofa. En las otras el lenguaje lírico se detiene en la contemplación de un sentimiento: es el amor que se deleita en ver y sentir; es la “voz misteriosa”.

Y, por último, el postrer manejo de elementos sinestésicos cierra la composición: en ese “doblarse de las espigas en la boca del viento” reaparece lo visual y lo auditivo. Es el viento que sopla y dobla a su paso la resistencia mínima que el amor pueda oponerle.

La aliteración recrea sonidos. Poema 4: “Es la mañana llena”

Los sonidos repetidos son los de la “s” y la “r”, respectivamente. La “s” es un susurro que acompaña al “silencio enamorado” y la “r” es ruptura, apropiación inmediata del amor que resulta incapaz de realizarse. Es verano, hay viento, un viento que destruye y despoja. Una naturaleza llena de vida que acompaña los intentos del hombre por ser feliz.

El porqué de la poesía. Poema 5: “Para que tú me oigas”

Hay una razón de ser para cada cosa en este mundo y las palabras –integrantes del núcleo poético– deben ser las apropiadas para transmitir el mensaje del amor. La realización plena de éste sólo se alcanza en el momento en que perdemos la individualidad para integrarnos al ser que nos pertenece. El amante se vacía de sí mismo para permitir que habite en él la mujer que ama, pero no está exento de la soledad que lo mortifica a pesar de todo.

El poder evocativo de la memoria.**Poema 6: “Te recuerdo como eras”**

El recuerdo imbuido de nostalgia invade el poema. En el ayer hay un otoño que se rememora, y en ese otoño, una pasión. Pero en el presente en el que se reflexiona todo está muy lejos. Ella sólo es recuerdo y nada más, y las hojas secas de otoño representan el símbolo final con que se cierra la composición. Todo se ha ido, quedándose.

El pescador solitario. Poema 7: “Inclinado en las tardes”

Una personificación y una enorme metáfora abren el poema en sus dos primeros versos. Las redes y los ojos son los elementos reales de ambas imágenes y dan lugar a todo el devenir de la composición en donde los contrarios se identifican y se reconocen. Precisamente por esto último el uso del oxímoron es fundamental, porque a través de esta figura retórica se revela la esencia de una poética de amores contrariados.

Lo auditivo y el eje simbólico de la abeja.**Poema 8: “Abeja blanca zumbas”**

El poema representa una exhortación al silencio; pero no es un llamado al simple callar de quien nada tiene que decir, sino que simboliza la estética del silencio que reaparece en otros poemas posteriores. Si Lope de Vega refería al discurso del enamorado quien “hablaba sin tener nada que decir”, Neruda hace un llamado al portador del amor para que calle aunque tenga mucho que decir. Y el símbolo de la abeja que zumba es vital para la comprensión del poema, porque en él se realiza el recuerdo como una renovada expresión de búsqueda incansable.

Reiteración del sentido de la búsqueda inmerso en numerosas imágenes. Poema 9: “Ebrio de trementina”

Es necesario despojarse de la máscara racional que nos domina para poder ver a través de ese bosque de símbolos en donde se esconde el auténtico sentimiento, como sucede en este poema. Desde el inicio el sujeto lírico es ser social y ser privado. Se halla ubicado en esa frontera en la que el hombre muchas veces vive confundido por la carga social a la que debe responder a cada instante y más perturbado aún por la naturaleza personal en donde ama y es amado. Él es el viajero que va tras algo y esa búsqueda lo define como el individuo que aguarda a pesar de las angustias de cada momento. Y en el marco de esa “energía subceleste” comienza a gestarse la tarea imposible del amor.

Es el crepúsculo, la vida, el misterio.

Poema 10: “Hemos perdido aun”

El factor simbólico se yergue desde el inicio como la representación del amor y la muerte a través de las numerosas visiones que la composición nos ofrece del crepúsculo y mediante el acto de contemplarlo desde disímiles ángulos. Los motivos dominantes siguen siendo el amor, la muerte, la búsqueda, el miedo a perder lo que se posee, la naturaleza, la mujer. Mediante la acumulación de elementos conceptuales centrados en la visión crepuscular, el poema ostenta una magia muy peculiar en donde la vida es alejamiento y pérdida.

El paisaje nocturno, espejo del amor.

Poema 11: “Casi fuera del cielo”

Se trata de un evidente paisaje nocturno en donde dos elementos aparecen y destacan: la mitad de la luna y la niña venida de tan lejos. La

identidad entre ellos se hace obvia en el devenir de la composición para concluir que el amor puede destrozar el interior del hombre que sufre por causa del abandono y la soledad. Por ello, es hora de alejarse para dejar de sufrir. Los motivos sobresalientes son la muerte, la lejanía, la distancia, la nocturnidad, el desasosiego y el doloroso recuerdo.

El precio de la libertad. Poema 12: “Para mi corazón”

Los símbolos persistentes del abandono y el dolor continúan expresándose en el marco de una relación en la que el hombre enamorado es quien lo da todo. Descansará en su pecho y le enseñará a ser libre con la donación de las únicas alas que a ella le permitirán volar. El centro del poema está dado por la evocación de la amada, quien por momentos recibe su corazón y en otros instantes está allí para recordarle que su deber consistirá en partir a pesar de todo lo que pueda provocar con ello. La imagen de los pájaros que emigran es más que elocuente.

Domina un canto de infinito sentimiento.

Poema 13: “He ido marcando”

Poema de renuncia y de interrogantes mortales en el que el hombre se pregunta por su condición en la tierra y su necesidad de amar. Su acción comienza a darse en el cuerpo blanco de su mujer, el cual resultará poblado por cruces de fuego. El *leitmotiv* del fuego resurge con toda su pujanza para mostrar la lucha del enamorado por sobrevivir a la frialdad que implica la siempre latente posibilidad de la separación. Los motivos aparecen disfrazados de símbolos: un cisne, un árbol, algo lejano y alegre, el tiempo de las uvas y, por sobre todas las cosas, la soledad y la tristeza. Sucede además que cuando el amante está a punto de alcanzar la fruta deseada, todo se acaba. Es la vanidad de la vida y las circunstancias que orillan al hombre al inevitable sufrimiento.

La acción regeneradora de la primavera.**Poema 14: “Juegas todos los días”**

No hay duda alguna en cuanto a la formulación del deseo de amar, pero existe un doloroso entorno que parece regodearse con la destrucción y el abandono. El sujeto lírico intenta que prevalezcan los signos del amor –la luz, el recuerdo, la presencia– pero, por sobre ellos, la naturaleza salvaje intenta imponer su ley: el viento que aúlla, el cielo premonitor de desdichas, la lluvia, los pájaros que huyen... y, por último, la simbólica primavera que nos guía de la mano al encuentro del elemento representativo final.

La estética del silencio. Poema 15: “Me gustas cuando callas”

Desde diferentes tiendas se han levantado voces que critican este poema; desde las que dicen que la mujer ha nacido para expresarse sin necesidad del silencio, hasta las que opinan que la mujer callada es mucho mejor que cualquier otra fémica. Pero dejemos de lado las opiniones antipoéticas y también las excesivamente cursis y vayamos a la realidad de la búsqueda que ahora se solaza en el motivo del silencio. El grado de identificación entre el “yo” y el “tú” está dado en términos de plenitud total. El símbolo de la mariposa se presenta como un elemento vital en donde todo vuelve a cobrar vida. Y, a pesar de que ese silencio parece alejar a los amantes, en realidad los reúne al mismo tiempo que los guía hacia el descubrimiento de la vida que es sinónimo de amor.

La posesión: atributo irrenunciable del amor.**Poema 16: “En mi cielo al crepúsculo”**

Se advierten desde el comienzo dos elementos básicos: 1) la facilidad de la lectura e interpretación nos dice claramente que este poema no es

totalmente de Neruda; 2) la recreación temática se centra casi exclusivamente en una sola obsesión, abandonando así el haz de motivos que se despliega en las otras composiciones. El *leitmotiv* de la pertenencia lo dice todo y, en términos morfológicos, esta posesión resulta expresada mediante el uso del adjetivo posesivo de segunda persona singular.

El recurso estilístico del gerundio. Poema 17:

“Pensando, enredando sombras”

El factor lúdico que arraiga en un movimiento rápido de acciones y recuerdos está presente en el poema desde el inicio. La utilización de una serie de verbos en gerundio forma parte de ese ascenso lúdico del que hablamos. Hay interrogantes, respuestas a medias, búsqueda. Y de hecho el poema se cierra con una pregunta cuya respuesta sólo la tiene el microcosmos del creador.

Un espacio para el amor y el olvido. Poema 18: “Aquí te amo”

El paisaje marino representa el mejor ambiente para entregarse de manera plena al amor. La naturaleza vuelve a ser el motivo de reflexión central y esta vez es el mar con todos sus componentes –o al menos con aquellos elementos que aparecen llenos de reminiscencias para el sujeto lírico– el que brinda su nostálgico espacio para que el pensamiento se desarrolle. El presentimiento de la derrota a través del olvido no deja de estar presente, pero aún así el poeta cree que podrá triunfar a pesar de los signos que parecen decir todo lo contrario.

Un corazón sombrío añora. Poema 19: “Niña morena y ágil”

En el terreno de la búsqueda amorosa nada puede ser definitivo, aunque el deseo apunte en esa dirección. La niña morena y ágil representa el

objeto de sus meditaciones al mismo tiempo que ella se recrea en medio de una naturaleza vital que le presta sus elementos para que pueda realizarse. El poema constituye un verdadero canto a la belleza y a la juventud de esta mujer que ofrenda su cuerpo.

Conciencia e inspiración: la musa moderna dice su verdad.

Poema 20: “Puedo escribir los versos”

Los elementos conceptuales que conforman esta composición tienen su origen en la actitud reflexiva inicial del sujeto lírico, la cual lo conduce paso a paso, momento a momento por los senderos del recuerdo, en donde no halla sino la desesperada comprobación de que lo que fue ya no es. Este poema bien puede funcionar como una manera de olvido y catarsis siniestra.

**Un horizonte amargo y vacío aguarda. “La canción desesperada”:
“Emerge tu recuerdo”**

Los factores estéticos que se dan cita en esta canción vienen a refrendar muchos de los elementos ya trabajados en los veinte poemas anteriores. Los motivos poéticos se reúnen ahora en torno a las nociones de alejamiento y angustia. El recuerdo en medio de la noche, el abandono, la hora de irse, lo que fue, el naufragio inevitable, la mujer amada, la carne perdida, todos son formas de recreación dolorosa en donde la metafísica del olvido quiere imponer sus leyes. La nostalgia ha triunfado y al pescador de tantos mares sólo le queda la opción de huir; huir para que los recuerdos no lo aten, escapar de sí mismo, pretender un consuelo cuando ya todo está perdido.

GENERALIDADES EN TORNO A LA OBRA DE NERUDA

EL ESCRITOR CHILENO SOBRESALE en el género lírico. Uno de sus primeros libros, *Crepusculario*, refleja la concepción modernista que se había iniciado en Latinoamérica con Rubén Darío, pero muy pronto este enfoque variaría en él. Aparecerán los *Veinte poemas...*, donde se anuncia ya la corriente moderna, mas no muy marcada todavía.

El volumen constituye un canto al amor, que trasciende toda época y que deja como saldo, esencialmente, un sentimiento de melancolía; éste nace del recuerdo que aparece vivo y que es personaje principal en toda la obra.

Luego Neruda se afiliará al surrealismo de Breton en *Residencia en la tierra*, y aquí su poesía se vuelve, por momentos, hermética, sugeridora, pero igualmente no deja de ser el gran lírico que nos había impactado con los versos de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada.

Breves referentes conceptuales

Si nos detenemos a considerar este volumen en especial, lo primero que llega a nosotros es una serie de sentimientos que tienen como sujeto al

poeta y como lejanas presencias a las mujeres que en algún momento ocuparon un lugar preferente en el corazón de aquél. Se trata de una sucesión de anécdotas líricas que parecen quebrar nuestra resistencia ante el dolor. El auténtico motivo central de todo el libro es el recuerdo; éste va y viene por las páginas, se hace muy vivo a veces y se difumina otras, casi hasta desaparecer. Pero junto a las remembranzas, expresándolas y viviéndolas nuevamente, está él, el hombre, el poeta.

El libro comienza con el canto a la mujer como sujeto preponderante, en donde el decir lírico afinca sus raíces:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar al hijo del fondo de la tierra¹ (Neruda, 1967: 11).

Poco a poco se aproximan los dos términos de identificación y –curiosamente– de disidencia también: los cuerpos. Es primero el “Cuerpo de mujer” al que sigue “Mi cuerpo de labriego salvaje”. Insistiremos en el poder de la adjetivación que emerge a cada instante en la poética de Pablo Neruda. Ha querido, mediante dos modificadores indirectos, caracterizar al sustantivo en cuestión: “de mujer” y “de labriego”, respectivamente. Fémica y macho contrapuestos e identificados en este juego vital y siniestro que representa el amor.

Además, el libro concluirá con la palabra “abandonado”, lo cual nos conduce a develar una de las claves de este inmenso poema de amor que es precisamente el texto aquí comentado y que se traduce en la auténtica significación lúdica del libro total: “Cuerpo abandonado”; abandonado a su suerte y a su triste destino por haber amado y fracasado gloriosamente.

¹ En lo sucesivo y cuando citemos este libro incluiremos entre paréntesis sólo el número de la página en donde aparece el texto referido.

Se enuncia al comienzo la palabra “cuerpo”, que de alguna manera representará el eje central en torno al cual adquiere movimiento poético todo el texto. Es un *cuerpo* que está tras la búsqueda del adjetivo que lo defina, el cual cuaja justamente en la palabra final del volumen y se logra alcanzar la última unidad de significación integrada por el sustantivo y su complemento adjetivo, que centra el verdadero problema contextual de la obra analizada.

Además, en el desarrollo de esta producción las unidades de significación mencionadas se suceden semántica y rítmicamente y a veces son metáforas que presentan como término organizador central el sustantivo que alude a la naturaleza y, en otras ocasiones, constituyen expresiones directas de ideas que pretenden elaborar poco a poco el gran contexto final enmarcado en el concepto de amor-renuncia, en la nostalgia y en el sentimiento convulsivo que quiere hallar en la palabra su principal motor de expresión.

La expresión “Cuerpo de mujer” da la tónica que apunta hacia la realización final: “Cuerpo de mujer abandonado” o, a la inversa, “cuerpo de mujer que abandona”. Es lícito jugar en términos críticos con los vocablos que elaboran sentidos, de la misma manera que el sujeto lírico se mueve lúdicamente en un marco de signos lingüísticos relevantes que persiguen la dura posibilidad de la expresión total. Neruda es desde su temprana edad un manipulador de palabras que hallan siempre en la expresión poética la manera de decir que están allí y constituyen la llave que abre los grandes misterios del querer lírico. Si la palabra era para Bécquer² un elemento rudimentario e imperfecto, representa para

² El poeta español señalaba en la rima I: “Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora, / y estas páginas son de ese himno / cadencias que el aire dilata en las sombras. / Yo quisiera escribirlo, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas. / Pero en vano es luchar; que no hay cifra / capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh hermosa!, / si,

el chileno un factor relevante que va creciendo paulatinamente a medida que se la utiliza.

Nociones de versificación en *Veinte poemas...*

Desde el punto de vista métrico, la poesía de Pablo Neruda se caracteriza por el predominio de elementos tradicionales que surgen como constantes en el desarrollo de sus veintiún poemas. Aun así no se ajusta a formas preestablecidas y concretas, sino que –por el contrario– tiende a alterarlas de manera asistemática.

Nos referiremos a continuación a los factores más o menos constantes en el devenir de sus poemas para volver a hablar de ellos en cada una de las composiciones en que aparezcan. Cuando corresponda subrayaremos las variaciones que se susciten. Vayamos primero a los elementos reiterados:

1. Cuartetos con versos alejandrinos. En éstos la demarcación de los hemistiquios³ de siete versos cada uno está lograda con exactitud. Véanse los poemas 1 y 6 como ejemplos.
2. La rima es asonante en prácticamente los veintiún poemas y prevalecen las vocales fuertes sobre las débiles. Posiblemente el ritmo pesado que transmiten las vocales fuertes dé realce a la situación de inseguridad y dolor que plantea la búsqueda y descubrimiento de la amada.

teniendo en mis manos las tuyas, pudiera al oído cantártelo a solas” (Bécquer, 1946: 425). De esta forma, Bécquer se vale de la palabra aun cuando sabe que ésta es imperfecta y sólo aguarda el momento de la comunicación íntima con la amada, quien no requiere de los vocablos que resultan siempre insuficientes.

³ Hemistiquio es cada una de las partes métricamente iguales en que se divide un verso de arte mayor.

3. El número de sílabas de los versos es absolutamente variable, pero hay una predisposición por el uso del verso de arte mayor, fundamentalmente endecasílabo –de once sílabas–, dodecasílabo –doce–, triscaidecasílabo –trece– y alejandrino –catorce–.
4. Si bien el cuarteto es la estrofa preferida, también utiliza versos pareados –véase como ejemplo el poema 4– y escasamente tercetos –poema 5–, y sextetos –poema 2–.
5. En finales de hemistiquios y versos recurre a un factor lúdico que se fundamenta en la presencia de palabras esdrújulas y agudas, las cuales permiten métricamente que se quite o agregue una sílaba, según se trate del primer o segundo caso. Véase como ejemplo el poema 16 para el caso de “esdrújula menos una” en finales de algunos hemistiquios.

POEMA 1.
“CUERPO DE MUJER”

LAS FIGURAS RETÓRICAS JUEGAN un papel fundamental desde el momento que nos permiten captar mucho más a fondo los valores poéticos que aparecen ocultos en la composición aquí analizada. Nos fundamentaremos en la clasificación que se halla en nuestro libro (*cf.*: Quintana, 2005) y que se apoya a su vez en el orden que María Moliner establece para las diversas imágenes presentes en un texto.

Desde el comienzo, y como ya lo veíamos en la primera estrofa, el sujeto lírico recurre a un *apóstrofe* –figura de pensamiento– que consiste en una invocación o alocución dirigida a alguien; está implícita una particular carga conceptual y aparece usada en momentos de profundo dolor o rabia (Quintana, 2005: 118): “Cuerpo de mujer”. He aquí el vocativo que anuncia uno de los temas relevantes que se presentan en el pensamiento de quien habla de una forma intensa y amarga. Es cierto que con ese cuerpo gozó, vivió intensamente, pero las cosas –con el paso del tiempo avaro y mezquino– tienden a cambiar.

Es necesario observar de qué manera la alocución inicial se desarrolla; el pensamiento no se detiene y alude al objeto deseado para recordar inmediatamente algunos de los atributos relevantes de ese mismo cuerpo.

“Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos”. Otra imagen se emplea que toca ahora a una figura de lenguaje: es el quiasmo. Éste involucra un cruce de elementos morfológicos –al menos en este caso– y una consecuente alteración del probable paralelismo (Quintana, 2005: 120). Por ello, el cruzamiento se produce entre los adjetivos –de mujer / blancas / blancos– y los sustantivos –cuerpo / colinas / muslos–. El efecto alcanzado se puede medir con base en el juego de palabras en donde los sustantivos *colinas* y *muslos* quedan casi al lado, apenas separados por una coma y alejados del otro sustantivo, *cuerpo*; y en los adjetivos pasa algo semejante, porque si bien *de mujer* y *blancas* están juntos, el restante adjetivo se ubica en el extremo contrario. Si se hubiera hecho una concesión al paralelismo habría dicho: *mujeril cuerpo, blancas colinas, blancos muslos*; el logro poético cobraría otro comportamiento completamente diferente y los efectos redundantes serían inevitables.

Una comparación –tropo– (Quintana, 2005: 120-121) completa el cuadro enumerativo de los dos primeros versos: “te pareces al mundo en tu actitud de entrega”; la aproximación entre mujer y universo se alcanza por el camino conceptualmente más débil: “te pareces a” no “eres el mundo”; comparación en lugar de metáfora,¹ porque el sujeto lírico está reservándose para que la metáfora irrumpa triunfal en el momento de decir “mi cuerpo de labriego salvaje te socava”.

Vayamos por partes. En términos de interpretación la entrega es una acción que resulta compartida por el cuerpo de mujer y el mundo, pero en ambos hay una donación que mucho tiene de renuncia; en la mujer, sexo y abandono; en el mundo, ofrecimiento sin condiciones para que el hombre intente la dura tarea de poseerlo. Ahora bien, el factor evocado para transmitir las características del elemento real es el mundo y, por

¹ Metáfora: comparación en la que se ha prescindido de los nexos comparativos. Traslación de sentidos (Quintana, 2005: 121).

ello, este universo representa tan sólo un ejemplo que a manera de espejo refleja las acciones del cuerpo de mujer.

E inmediatamente hay otro cuerpo; no podía ser sino así: "Mi cuerpo de labriego salvaje". Esta segunda presencia física nos conduce a la unión de dos seres y nos coloca en el plano de la feroz acción erótica. "Socavar", en términos metafóricos, es una manera de invadir sin restricciones, es una forma de entrar en el otro –la otra– para alcanzar un objetivo: "el hijo del fondo de la tierra". Entonces es preciso hilar muy fino para poder entender el desplazamiento que sufre la metáfora en el momento de ser utilizada: ese hijo es símbolo del logro alcanzado, pero no sale de las entrañas femeninas, sino de las entrañas de la tierra. La metáfora aquí presente –por tanto– es elaborada y compleja. Ofrece varios momentos: "cuerpo de labriego" representa al primero; "socavar", el segundo; "hacer saltar", el tercero; "el hijo" que emerge de pronto es el cuarto, y "el fondo de la tierra" plantea un eufemismo delicado para aludir a las entrañas de la mujer, de su cuerpo. Y ese hijo es quizá la realización última que se cumple en términos de aspiraciones largamente vividas llegando así al logro final. Los términos poéticos son impresionantes; el poeta requiere de una expresión basada en imágenes violentas, porque las circunstancias de este modo lo reclaman.

Carlos Santander, al hablar de *Veinte poemas...* y referir específicamente al poema 1, resalta lo siguiente:

La soledad en *Veinte poemas* no es la postulada, resultado de una proyección vehemente del ser en el sentido del querer estar solo, sino una soledad advenida por efecto de alguna ley misteriosa, de alguna razón implacable que afecta su existencia personal, una soledad que proviene del abandono. Así sentida, su soledad no es la condición del sosiego, sino de la inquietud; no es serenidad, sino desesperación; no es mansa alegría del espíritu, sino agrio vino del martirio (1971: 1).

La segunda estrofa señala:

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros y en mí la noche entraba su invasión poderosa. Para sobrevivirme te forjé como un arma, como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda (p. 11).

“Fui solo como un túnel”. La soledad se apropia de ese espacio que el sujeto lírico recuerda con temor. El túnel es –mediante la comparación– el que oculta la desesperada soledad de ese individuo entregado a la búsqueda. La noción implícita de oscuridad y aislamiento completa la imagen. Dice al respecto Hernán Loyola:

“Fui solo como un túnel” relata el cronista. Una de las bocas del túnel se abre hacia un pasado que –ahora– es sentido sin orígenes ni fundamento. En su soledad de túnel el hablante instrumentó la imagen de una amada manantial y liberadora: “Para sobrevivirme te forjé como un arma, / como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda” (1974: 345).

Sigue la *personificación*² de la noche: “La noche entraba su invasión poderosa”. Los pájaros huyen representando así el símbolo de vacío y el presagio que no debió haberse cumplido;³ en el universo personal del poeta no queda nada. Por tanto, tenemos tres elementos involucrados en relación con la personificación: la soledad de quien se ve abandonado,

² Personificación: consiste en atribuir cualidades de personas a las cosas inanimadas o abstractas (Quintana, 2005: 119).

³ El vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego –ὄρνις– el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo (Chevalier *et al.*, 1995: 154). Al respecto conviene recordar también el vuelo agorero de la corneja en la despedida del Cid de su tierra (Anónimo, 1958: 15), y a “la siniestra corneja” que en el soliloquio de Salicio –“Égloga I” de Garcilaso de la Vega– le había anunciado al pastor, con absoluta claridad, de qué manera su amada lo abandonaría dejándolo en un valle de lágrimas (Garcilaso de la Vega, 1946: 37).

los simbólicos pájaros que huyen raudos y la presencia de la noche que únicamente trae su mensaje de misterio y lejanía.

El verbo "sobrevivir" empleado de manera reflexiva involucra una metáfora de poderoso alcance: "Para sobrevivirme", esto es, volver a ser "yo mismo", emerger de mis propias cenizas como el ave Fénix. Pero para que esto pueda cumplirse requiere *forjar* al sujeto amoroso como un arma, como una flecha, como una piedra. De nueva cuenta, el poder semántico del verbo se impone: *formar*, *moldear*, *fraguar* son sinónimos de *forjar* y precisamente se trata de actuar sobre ese "cuerpo de mujer", porque sólo a través de él se cumplirá el destino trascendente del enamorado. Puede observarse también la sucesión de comparaciones ya transcritas en las que el arma, la flecha y la piedra son los elementos primordiales que poseen un carácter agresivo, y cómo a través de ellos el sujeto lírico pretende alcanzar el milagro de la perduración individual. Continúa diciendo:

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
 Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
 Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!
 Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste! (p. 12).

Es dado observar el carácter antitético, casi oximorónico⁴ de los elementos que entran en relación: "cae la hora de la venganza, y te amo"; normalmente junto al término "venganza" escribiríamos "odio", pero el poeta dice "te amo", estableciendo así un factor que no por diferente va a dejar de ser doloroso. Quizá para entenderlo mejor convenga citar un fragmento de un poema de Julio Herrera, el cual dice:

Ya no te amaba, sin dejar por eso
 De amar la sombra de tu amor distante.

⁴ Oxímoron es la reunión de dos palabras que aisladas del contexto son de significado opuesto, pero que integradas a él originan un nuevo sentido (Quintana, 2005: 118).

Ya no te amaba, y sin embargo el beso
De la repulsa nos unió un distante...

Agrio placer y bárbaro embeleso
Crispó mi faz, me demudó el semblante.
Ya no te amaba, y me turbé, no obstante,
Como una virgen en un bosque espeso.

Y ya perdida para siempre, al verte
-Mudo el amor, el corazón inerte-

Huraño, atroz, inexorable, hirsuto...
Jamás viví como en aquella muerte,
Nunca te amé como en aquel minuto!
(1966: 113).

Seguir amando a pesar de la separación es una decisión individual que nada ni nadie puede impedir; depende, quizá, de la fuerza con la que ese amor haya reinado en el ayer. Puede pensarse que esta postura tiene algo de decadente –en el sentido técnico literario de la palabra– al igual que sucede en el poema de Herrera citado; esto ocurre porque cuando uno ha dejado de amar no se puede sostener de manera radical que no queda nada de ese amor. “La sombra de tu amor distante” en el uruguayo y el “cuerpo de piel de musgo” en Neruda son los elementos que perduran a pesar de haber desaparecido todo lo demás. Persistir en el amor –inclusive en este presente de separación en donde lo que correspondería es odiar– implica hacerlo porque el sentimiento no abandona el alma enamorada y el sujeto lírico rememora mediante trazos fugaces lo que fue su amada.

Y reaparece así el sustantivo *cuerpo*, que ahora se viste con otras imágenes: “Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme”. Estamos frente a tres sinécdoques⁵ –tropos– en donde un elemento se ofrece en sustitución

⁵ Sinécdoque. De acuerdo con algunos estudiosos, no existe diferencia entre metonimia y sinécdoque. Sin embargo, María Moliner establece cierta diversidad entre uno

de otro. La piel es parte de un todo que compagina e integra el cuerpo, el cual no puede ser sólo de piel, sino que es mucho más que eso; pero al pensar en el factor empírico, que también juega un rol trascendente, nos podemos imaginar al amante tocando la piel cálida de la enamorada y entregándose así –por el camino de la experiencia– a la creencia parcial de que ese cuerpo parece resumirse en la piel tersa que toca. Dice también: “cuerpo de musgo”, señalando aquí la recuperación de un factor original –el musgo, como la piedra, como el barro del que estamos hechos–, pero este elemento tampoco configura un aspecto totalizador que defina el contenido corporal. Y, por último, “cuerpo de leche ávida y firme”; en este momento la sinécdoque se duplica y proyecta; se hace referencia a una parte del cuerpo, a los senos de la amada pero nombrando la leche que sale o puede llegar a salir de ellos y que ingresa también en el plano figurado porque es “ávida y firme”. Ahora bien, el adjetivo “ávida” nos incorpora a otro plano alterno de la imagen: en realidad la avidez corresponde a quien quiere beber de ella y no a la leche misma y, además, no puede pasarse por alto el sentido metafórico que nos lleva al dominio de quien bebe el amor en esos senos. Y para complicar aún más el sentido figurado de las expresiones, nos falta señalar que la leche no es “firme” en el plano directo de la palabra; la firmeza corresponde a los senos de la amada, desentrañando de esta manera otro trazado de la tercera sinécdoque.

El juego poético es insuperable y sólo puede captarse mediante la integración y el simultáneo análisis de la imagen. Por eso, al continuar

y otro fenómeno que mencionaremos aquí. Por sinécdoque la autora entiende la figura retórica que consiste en designar una cosa con el nombre de otra que no es más que una parte de ella, con el de la materia que está hecha o con el de algo que lleva o usa una persona (Quintana, 2005: 121).

con la revisión crítica de esta estrofa, observamos cómo el proceso de la sinécdoque se vuelve metáfora, la cual se otorga en cuatro notas:

1. Los vasos del pecho
2. Los ojos de ausencia
3. Las rosas del pubis
4. Tu voz lenta y triste

De nuevo se recurre a sucesivas invocaciones que no son otra cosa que apóstrofes que enmarcan el cuadro de dolor que padece el poeta. Si Sócrates sostenía que “conocer es recordar”, aquí, en Neruda, “recordar es padecer”. No podemos pasar por alto que el poeta utiliza una anáfora⁶ de la expresión exclamativa “Ah”, la cual se reitera tres veces y encabeza cada uno de los vocativos; de esta forma está insistiendo dramáticamente en el sufrimiento que este recuerdo implica.

Pero analicemos una a una las cuatro expresiones arriba enlistadas. La primera metáfora, “Los vasos del pecho”, hace referencia a la posibilidad de beber en ellos el amor; el elemento gustativo predomina aunque sólo sea en el terreno figurado. Todo buen amante desea saciar su sed intensa y puede lograrlo mediante este acto, que a pesar de ofrecerse con un carácter evidentemente erótico, quizá no lo sea tanto, porque la imagen importa mucho más que la eventual transmisión de un concepto equívoco. “Beber” no es aquí succionar con avidez carnal, es tan sólo disponerse a recibir de la amada todo el amor que se cree poder abarcar.

La segunda imagen, “Los ojos de ausencia”. Esos ojos que representan a través de antiquísima tradición las puertas del alma, son ojos de ausencia; esto es, resultan expresivos de un sentimiento que deriva en su-

⁶ Anáfora: consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de una oración o periodo sintáctico con el fin de resaltar la noción que se está presentando (Quintana, 2005: 120).

frimiento inexcusable; el dato sensorial visual se impone. Y no es que ella esté ausente, sino que sus ojos reflejan una nostalgia devastadora; vienen a ser un espejo en el que el sujeto lírico puede leer tristes historias; peor aún, puede leer su propia historia.

En tercera instancia la metáfora señala: "Las rosas del pubis". El factor sensorial es visual aquí también, y todo se reviste mediante el color carne de la pasión; si antes no había erotismo, ahora se exhibe abiertamente una actitud que conduce a la valoración de los momentos sexuales vividos y olvidados. Así está dicho todo.

La cuarta imagen, "Tu voz lenta y triste". El factor sensorial es ahora auditivo; el *leitmotiv*⁷ de la tristeza impone su presencia unido a la lentitud de una expresión cansada. Esa voz, por sobre todas las cosas, es metafórica y también, a su modo, anuncia la desgracia que los ojos ya habían presagiado. Y llegamos así a la última estrofa:

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
 Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
 Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
 y la fatiga sigue, y el dolor infinito (p. 12).

No deja de ser interesante observar la acumulación de elementos retóricos preponderantes: asíndeton, polisíndeton, anadiplosis, elipsis y retención final. Vayamos uno por uno.

Asíndeton: figura de lenguaje que implica prescindir de las conjunciones cuando sintácticamente podrían ser muy útiles (Quintana, 2005: 120). En este caso, el segundo verso dice: "Mi sed, mi ansia sin límite,

⁷ "Bastaría dar un paso para designar como *leitmotiv* (motivo dominante) los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta. La noción de *leitmotiv* pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura. La palabra es alemana y ha penetrado, en parte como extranjerismo, en parte como préstamo, en las demás lenguas" (Kayser, 1961: 90).

mi camino indeciso!”, a diferencia de los dos últimos en donde el poeta señala: “Oscuros cauces donde la sed eterna sigue, / y la fatiga sigue, y el dolor infinito”. Puede observarse cómo por medio del *asíndeton* se emplean comas y no conjunciones; por otro lado, la reiteración de la conjunción y nos ubica en el camino del *polisíndeton*, figura de pensamiento que consiste en emplear reiteradamente las conjunciones para dar fuerza a la expresión de los conceptos (Quintana, 2005: 119).

Por su parte, la *anadiplosis*, figura de lenguaje que reside en repetir al final de un verso o una oración y al principio del siguiente un mismo vocablo (Quintana, 2005: 120). En este caso el término reiterado es “sigue”, que si bien no aparece al principio del último verso, esto sucede porque el poeta emplea también un *hipérbaton* –figura de construcción que representa la alteración del orden sintáctico normal de una oración con fines poéticos– (Kayser, 1961: 173, 186), y dice: “y la fatiga sigue”, en lugar de haber dicho: “y sigue la fatiga”. Todo lo hace en bien de una poesía mejor expresada.

La *elipsis*, figura de construcción que implica la supresión de algún elemento, morfológico o sintáctico, sin que se afecte la claridad del sentido (Kayser, 1961: 190, 194). En este caso, se prescinde del verbo “seguir” en el segundo hemistiquio del último verso: “y el dolor infinito”, lo cual significa decir: “y el dolor infinito sigue”.

La *reticencia*, figura de pensamiento que conlleva un final trunco para que el lector se imagine la probable conclusión (Quintana, 2005: 119). El final de este poema se apoya en la reticencia para dejar liberado a la imaginación lo que viene después de haber concluido la composición.

Intentemos recuperar en términos conceptuales lo dicho hasta aquí con base en valores retóricos. Ese cuerpo de mujer que implica la identidad con el mundo pertenece a la voz que habla, “mujer mía”, y el amante reitera tercamente “persistiré en tu gracia”; esto es, seguiré amándote a pesar de todo y continuaré creyendo en la eternidad momentánea –valga el *oxímoron* justificado por el contexto poético– de nuestro amor. La

enumeración se recupera con toda su intensidad: "sed, ansia, caminos, cauce", por mencionar sólo los sustantivos de esta serie que llevan al enamorado por el sendero de ese mismo amor. Pero los cauces son oscuros y la sed eterna –hipérbole– (Quintana, 2005: 118) continúa; también la fatiga, también el dolor.

El sentido de los amores contrariados se encuentra manifiesto en este primer canto de amor de la serie de veintiuna composiciones. Y el poema se cierra de tal manera que continúa abierto. Porque nosotros al verso que dice: "y la fatiga sigue, y el dolor infinito", podemos agregar: "y el poema sigue"; continúa al igual que la vida, la cual no puede detenerse a voluntad del ser humano; sólo el impulso feroz de la muerte podrá lograrlo. De igual manera, los conflictos de amores jamás acabarán mientras no concluya la existencia.

POEMA 2.
“EN SU LLAMA MORTAL”

EL POEMA COMIENZA CON UNA ASEVERACIÓN que implica, a su vez, un canto a la luz. Todo está dicho de una manera tan sencilla que las explicaciones sobran: “En su llama mortal la luz te envuelve” (p. 15). Dice Héctor Eandi en relación con la poética de Neruda:

No conozco en su totalidad la obra poética de Pablo Neruda. Creo, sin embargo, y así lo da a entender por ahí él mismo, que su producción de verso culmina en *Véinte poemas de amor y una canción desesperada*. Lo anterior ha sido necesariamente tanteo orientador, ascensión trabajosa; lo posterior, dispersión de lo logrado, tentativa de hombre que se siente infinito, porque no alcanzó aún a determinar sus propios límites. Pero *Véinte poemas* es un mediodía cuya plenitud no se queda en promesas (1980: 1).

Con esta afirmación del crítico pretendemos insistir –ya lo hacíamos también con otra cita de Hernán Loyola en la introducción de este libro– en la importancia que este volumen reviste en el marco total de la creación nerudiana. Simultáneamente, no estamos de acuerdo con otra aseveración de Eandi, en donde señala:

Un análisis de los versos de Neruda no agregaría nada a lo que ellos dicen, ni cuadraría tampoco a su emocionada atmósfera. En este libro Neruda es moderno, pero con recia personalidad: tiene siempre un gesto de gran señor para negarse a condescender con la actitud y con el gesto ajeno. En la selva de todos, abre con dignidad su propia picada, y por ella conduce los poemas de su libro, libro en cuyo elogio puede aún decirse que a las muchas lejanías de nuestra alma viene a agregar una nueva distancia (1980: 1).

Creemos en la posibilidad de agregar nuevos elementos mediante el ejercicio serio de la crítica sin lastimar la pureza del lenguaje altamente expresivo del chileno.

En el marco de este poema, la presencia del hipérbaton es representativa para ofrecer la organización de los elementos sintácticos de una manera diferente a como la hallaríamos en cualquier otra forma de discurso no poética. Hay un lugar, “En su llama mortal”, y un agente que realiza la acción del verbo, “La luz te envuelve”. Por ello, la acción de la luz consiste precisamente en abarcar mediante su llama al “tú” expectante que no sólo deja hacer, sino que también se realiza en ese movimiento de fuego que la rodea y posee.

El sujeto lírico manifiesta, mediante la observación, cuáles son las características sobresalientes de la mujer amada, objeto y fin de este poema y del libro total:

Absorta, pálida doliente, así situada
contra las viejas hélices del crepúsculo
que en torno a ti da vueltas (p. 15).

Ella se halla “absorta”, ensimismada, abstraída, meditando; y agrega “pálida doliente”, permitiendo mediante un curioso juego lingüístico que el adjetivo “pálida” sea modificado por otro adjetivo, “doliente”; he aquí la demostración de una libertad de estilo verdaderamente importante en el decir de Neruda, en donde aquello que las palabras no pueden otorgar

por sí solas se alcanza mediante la incorporación de factores nuevos y determinantes. "Pálida doliente" es un ejemplo de la condición de la amada en ese presente en el que su rostro refleja la palidez dolorosa no sólo de una manera de ser, sino también y fundamentalmente de una decisión de ser. Por esto, la voz que habla complementa con una referencia espacial importante: situada contra las hélices del crepúsculo que da vueltas en torno a tí. De nuevo el hipérbaton y dentro de él una poderosa metáfora: "las viejas hélices del crepúsculo". La noción heracliteana¹ de la repetición universal subyace en estos conceptos: mientras el mundo gira y gira, mientras el crepúsculo anuncia con su luz un nuevo día y despide luego otra jornada que se va, mientras los acontecimientos se alimentan de su propio fluir; allí, precisamente allí, se halla la mujer, el cuerpo de mujer del primer poema, el cual rinde tributo a su capacidad de existir a pesar de todas las negaciones y sinsabores. Ella se vuelve eje de un universo que la contempla. Es éste el mayor tributo que el poeta rinde a la fémica adorada. Ya en la segunda estrofa el sujeto lírico señala:

Muda, mi amiga,
sola en lo solitario de esta hora de muertes
y llena de las vidas del fuego,
pura heredera del día destruido (p. 15).

La mujer amada que había sido entronizada en la primera estrofa como eje del mundo se vuelve ahora elemento central del propio poema. Su silencio es revelador de la carga que le toca llevar en complicidad con el poeta, quien la denomina "mi amiga", casi "mi confidente"; el *leitmotiv* de la soledad asociado al silencio y a la muerte emerge de pronto como

¹ Cfr. *infra* –página siguiente– las reflexiones en torno a la teoría de Heráclito y su significación en el marco de la poética de Neruda.

un factor importante. Vemos al sujeto lírico jugar con los elementos conceptuales que lo llevan a hacer referencia a la “soledad en lo solitario”, al emplear una suerte de curiosa anadiplosis en la que los términos se repiten para ahondar aún más en la noción de desesperado abandono en que los sujetos actuantes se encuentran. “Abandono” que ha de conducir paulatinamente al lector por los senderos de los versos dolientes que desembocan en la “canción desesperada”.

Y no podemos dejar de señalar la trascendencia que el tiempo implica cuando habla de “esta hora de muertes”; los elementos asociados pretenden reflejar el sentimiento dominante: solo-solitario-muerte. La “hora”, que siempre deviene tristeza en la poética nerudiana, es en este momento síntoma de la muerte y, mejor aún, de las muertes. Es necesario que para volver a ser, el individuo primero deje de ser, y por ello el universo está lleno de muertes individuales que implican con frecuencia el abandono de algo. Por ello, Heráclito afirmaba en simultaneidad inexcusable el cambio y la permanencia:

La idea de la unidad de los opuestos se explica también y con mayor claridad cuando Heráclito afirma la ley del eterno retorno. Esta ley, que se encuentra entre pueblos muy diversos y de muy distinto grado de evolución histórica, viene a decirnos que debe concebirse el mundo como una constante sucesión dentro de un ciclo constante. Siguiendo este ciclo, y dentro de un ciclo dado, todas las cosas cambian constantemente. Pero si pensamos que este ciclo se ha repetido eternamente y volverá a repetirse eternamente, si lo que estoy escribiendo lo he escrito en otros ciclos una infinidad de veces y volveré a escribirlo infinitas veces en ciclos futuros, de hecho nada cambia (Xirau, 1990: 28).

El hombre está solo en este mundo egoísta y feroz, y cada una de sus renuncias, celos, partidas, pérdidas, indecisiones implica una manera diferente de morir, es decir, de dejar de ser. Por todo lo anterior, la imagen del fuego reaparece; agrega el filósofo anteriormente citado:

En cuanto a la naturaleza íntima de este movimiento Heráclito piensa que puede simbolizarse por el fuego. Nada tan variable como una llama, nada con tantas posibilidades de transformación. Y así, dentro de cada uno de los ciclos, el mundo, que ha empezado con el fuego, habrá de acabar igualmente con el fuego, término que Heráclito emplea seguramente como símbolo de la purificación cuando dice que el fuego habrá de juzgarlo todo (Xirau, 1990: 28).

Al mismo tiempo, para contrastar con la soledad y la muerte está la vida, las vidas que el fuego nos da y que él mismo toma del día destruido. Con la finalidad de recurrir a un ejemplo contemporáneo cercano a las lecturas de Pablo Neruda recordemos un poema de Paul Éluard en el que el elemento fuego juega un papel fundamental y se acerca en su concepción a las ideas heracliteanas ya mencionadas:

Pour vivre ici

Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux.

Je lui donnai ce que le jour m'avait donné:
Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes,
Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés,
Les insectes, les fleurs, les fourrures, les fêtes.

Je vécus au seul bruit des flammes crépitantes,
Au seul parfum de leur chaleur;
J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée,
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.²

² "Para vivir aquí":

Yo hice un fuego, el azur me había abandonado,
un fuego para ser su amigo,

Y volvamos al panorama que las figuras retóricas nos otorgan y que la vivencia de la antítesis (Quintana, 2005: 118) en particular hace notable. Al tríptico soledad-solitario-muerte bien puede agregarse la noche –lo nocturno–, lo oscuro como un elemento más que completa la idea de morir, de dejar de ser. Y, a su vez, el día se destruye cuando muere y esto sucede al llegar la noche que lo rodea con su manto de sombras. Ahora bien, sólo la luz del fuego puede quebrar el implacable carácter lúgubre de la noche al actuar como legítima heredera del día que cayó vencido ante las tinieblas de esta misma noche.

Si todas estas imágenes las trasladamos al mundo individual del enamorado y sus vivencias, tendremos que el amor realizado es luz perfecta que sólo puede extinguirse cuando llegan las sombras del abandono y la separación. Por esto, los términos en oposición continúan siendo la vida y la muerte, la luz y las sombras, la presencia realizadora y la soledad, el ser y el no ser, la búsqueda y el bajar los brazos creyendo que nada puede lograrse. Continúa diciendo la voz que expresa el dolorido sentir:

Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro.
De la noche las grandes raíces
crecen de súbito desde tu alma,

un fuego para introducirme en la noche invernal,
un fuego para vivir mejor;

Yo le di aquello que el día me había dado:
los bosques, las zarzas, los campos de trigo, las viñas,
los nidos y sus pájaros, las casas y sus llaves,
los insectos, las flores, las hormigas, las fiestas.

Yo viví al solo ruido de sus llamas crepitantes,
al perfume de su calor;
yo era como un barco navegando en un agua cerrada,
como un muerto no tenía más que un único elemento (traducción mía).

y a lo exterior regresan las cosas en ti ocultas,
de modo que un pueblo pálido y azul
de ti recién nacido se alimenta (p. 16).

El *leitmotiv* opera desde el territorio del contraste para demostrar que sol y noche son elementos irreconciliables; sin embargo, ese mismo sol ha dejado una pequeña manifestación del poder de su luz en el vestido oscuro de la amada, mientras las grandes raíces de la noche empiezan a emerger desde el alma de la mujer.

Hay factores poéticos aparentemente herméticos que sólo pueden tener una solución viable en el apropiado terreno de la lectura de símbolos. Ese sol es representación de la esperanza, que cuando no ciega deja una tenue migaja de vida para que el amante insaciable se alimente. El "vestido oscuro" de la amada nos habla de un determinismo cruel que la ha señalado para ser la triste estrella que brillará apagándose en la noche de los enamorados sin consuelo. Por esto, desde el alma crecerán repentinamente "las grandes raíces de la noche". A la soledad sólo puede pagársele con soledad y esa alma que estaba destinada a reinar en un universo de paz y orden que tendría que haber dado el amor, deberá consolarse con su triste suerte de ser el patético símbolo del cual un pueblo pálido y azul se alimenta. Es preciso detenernos un momento en el hipérbaton y ordenarlo de la siguiente manera: "De modo que un pueblo pálido y azul, recién nacido, se alimenta de ti". Es la única herencia posible que el amor nos permite legar a quienes nos han de seguir en este valle de lágrimas que es la vida; y ese pobre alimento del cual se habla irá a las bocas insatisfechas del "pueblo pálido y azul".

El pueblo que apenas comienza a vivir está irremediablemente condenado a recibir el alimento de dolor que la tradición de los enamorados y de los amores contrariados en particular le ofrece. Es la triste herencia que las nuevas generaciones reciben del pasado. De ellos dependerá cambiar o no los acontecimientos, pero lo que sí queda claro es el poder

casi fatalista de aquello que se nos entrega como herencia irrenunciable. ¿Podrá el hombre algún día ser feliz? ¿Se atreverá a cambiar los términos impuestos por la tradición de los amantes? No se sabe; sólo se indica el hecho consumado según el cual una generación se alimenta inicialmente de otra para repetir o transformar luego aquello que ha recibido. El sujeto lírico agrega en la siguiente estrofa:

Oh grandiosa y fecunda y magnética esclava
del círculo que en negro y dorado sucede:
erguida, trata y logra una creación tan viva
que sucumben sus flores, y llena es de tristeza (p. 16).

Los elementos poéticos arrancan aquí de una ponderación encabezada por la interjección “Oh”. Siguen los adjetivos y resalta el empleo del polisíndeton –repetición de conjunciones en este caso– como un factor que organiza el discurso lírico.

Analicemos el probable núcleo de esta construcción semántica: “esclava”. La esclava es grandiosa, fecunda y magnética. Pero, al mismo tiempo, depende “del círculo que en negro y dorado sucede”.

Predomina la sensación de dolor. La esclava es –no puede no serlo– la mujer amada en quien se centraliza el mensaje. Las notas dominantes en ella aluden a la inmensidad de su condición, a la fecundidad que se realiza en ese “dar” constante y a la poderosa atracción que ejerce sobre el otro corazón.

Es el magnetismo ineludible pero –al mismo tiempo– lo grandioso puede llegar a ser letal, lo fecundo se volverá estéril y lo atractivo transmutará su condición hechicera en desdén; porque una cosa es el amor realizado y con vigencia y otra muy distinta, el amor idealizado que se aleja.

La noción de circularidad forma parte inseparable de la estética nerudiana. Podemos sostener, igual que el poeta, que todo dominio uni-

versal se cumple en términos que arrancan de un punto dado y retornan a éste.

Ahora bien, los referentes “negro y dorado” pretenden marcar el carácter, casi la condición que prevalece en las búsquedas y acciones del hombre. Puede muy bien tratarse de acontecimientos poco claros, que se difuminan sin materializarse nunca o, por el contrario, otros que se realizan y son como ese “dorado” que muestra con claridad el camino a seguir.

Pero no todo es tan fácil ni tan factible de separarse como aquí lo ofrecemos; en realidad ese “círculo” contiene en simultaneidad desgastante los factores opuestos, los cuales se dan aleatoriamente uno en otro. Parece ser como la vieja rueda de la fortuna que a veces favorece y otras castiga.

Y ella, esa esclava del amor que no puede dejar de serlo aunque lo desee, se halla “erguida”, dominante en el universo en el que llega a alcanzar una creación viva, fundamental, y sus flores sucumben para dar paso al *leitmotiv* de la tristeza: “Llena es de tristeza”.

Si los elementos contrapuestos en el devenir lírico fueron noche-luz, vida-muerte, ahora todo lo puebla el dolor y los amores intensamente controvertidos prevalecen.

Si cayéramos en la tentación de intertextualizar la imagen final desde una perspectiva mariana –“Llena eres de gracia”– notaríamos que esta forma de aludir a la mujer de carne y hueso que sostiene el discurso puede muy bien recordarnos un símbolo cristiano. Si en el poema el factor imperante es la tristeza, en la oración mencionada es la gracia. La gracia del amor radica en el dolor que expresa la melancolía del amante.

POEMA 3.
“AH VASTEDAD DE PINOS”

ESTA COMPOSICIÓN ESTÁ CONSTITUIDA por cuatro cuartetos alejandrinos –la excepción la constituye el verso 15, que tiene 15 sílabas– con rima consonante variada, en donde podemos encontrar la identidad en “e-a” entre los versos tres, seis, ocho y nueve. Existe un predominio marcado de las vocales fuertes que pautan el ritmo doloroso de la expresión dominante.

Se manifiesta aquí, de manera musical, el hondo sentimiento del amor. A través de él comprendemos la unión de los amantes que se realiza en perfecta comunión con la naturaleza, o por lo menos así lo desea el sujeto que emite el mensaje. Las dos primeras estrofas expresan de esta forma las nociones preponderantes:

Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose,
lento juego de luces, campana solitaria,
crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,
caracola terrestre, en ti la tierra canta!

En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye
como tú lo deseas y hacia donde tú quieras.
Márcame mi camino en tu arco de esperanza
y soltaré en delirio mi bandada de flechas (p. 19).

Esa voz que habla –la voz del poeta– sueña y ofrece su tributo y entrega desde una perspectiva fantástica en donde el universo natural coexiste junto al microcosmos individual. Pero si por microcosmos entendemos al individuo pensante, sería necesario hablar de una conjunción de pequeños universos que da como resultado un mundo compartido por dos. Y es este resultado de la unión de los enamorados el que se une al macrocosmos que lo rodea.

El sujeto lírico rescata de la naturaleza una sucesión de elementos que cobran vida merced a la utilización de recursos plásticos en donde variadas sensaciones confluyen. Preponderantemente la visual y la auditiva se dan cita para lograr de modo alterno este objetivo.

El poeta observa, y al hacerlo la naturaleza lo mira también. La vastedad de pinos del primer hemistiquio del verso inicial y el “rumor de olas quebrándose” del segundo hemistiquio aluden a lo visual y a lo auditivo respectivamente, pero no podemos pasar por alto el factor olfativo implícito: el olor de los pinos y el perfume del mar.

Se agrega el “lento fuego de luces” y la “campana solitaria”, y así repite el mismo esquema anterior; y el “crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca”, en fin “la caracola terrestre y la tierra que canta”.

Todo es luz y sonido, quizá sonido apagado como el de la campana solitaria; probablemente el crepúsculo teme que se diluya poco a poco. Y además esa naturaleza está personificada, cobra vida en el instante en el que el poeta la rescata del anonimato en que se halla: la campana solitaria y la tierra que canta son ejemplos representativos de ello.

De esta forma, la primera estrofa recrea el universo natural y poco a poco da entrada a ese “tú” que aguarda también su redención mediante el mensaje poético. El vocativo “muñeca” y la expresión “en ti” abren la puerta para que se produzca el ingreso de la mujer amada, y ella es parte de esa naturaleza vital; impone su presencia para que el poeta pueda cantarle.

Y de esta manera la segunda estrofa se halla invadida por el pronombre de segunda persona, quien comparte su presencia con el dominante "yo": "En ti los ríos cantan".

La voluntad de la amada se impone no sólo como una delicada concesión del hombre enamorado, sino también como un deseo de "ser" a través de lo que ella realice. Y para continuar con esta loca sucesión de referentes que enhebran el tejido de este canto de amor, dice el poeta: "En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye".

La imagen del agua en su constante fluir y la metáfora del río que ineludiblemente va al mar se identifican con la mujer; más aún, es a través de ella y su delicada ternura que los ríos cantan y que el alma del poeta huye en ellos también. Por esto, si concluimos con exactitud hacia dónde van los ríos, lo que no podemos saber es hacia dónde va la barca de nuestra alma, porque todo depende de la voluntad poderosa del "tú" que nos guía.

Los verbos empleados en presente son "desear" y "querer" y expresan el carácter volitivo que al preponderar en estos versos marca el rumbo doloroso del amor. Casi se nos está diciendo que al poseer el sentimiento profundo que echa anclas en el proceloso mar de la existencia no hace falta nada más. ¿Para qué saber adónde vamos si al entregarnos en los brazos de esa tenue "muñeca" nos estamos abandonando en las manos de un destino que sólo ella podrá abarcar?

Por esta razón el sujeto lírico se expresa de manera suplicante en el tercer verso y casi exige al pedirle: "Márcame tu camino en tu arco de esperanza". Y si esto sucede, el poeta se hallará en condición suficiente para soltar "en delirio mi bandada de flechas". La expresión poética se viste de gala al recurrir a dos metáforas profundas y representativas: 1) soltar el delirio, 2) bandada de flechas.

Todo representa la espontánea manifestación provocada por el amor. Ese "delirio" arraiga en la concepción enajenante que desencadena el amor; no es alegría tan sólo, sino que va mucho más allá; las

flechas, dueñas de la voluntad del “yo”, pueden ser muchas, pueden ser bandadas, pueden ser pájaros guiados por el objetivo común de alcanzar el amor.

Pero los múltiples elementos conceptuales analizados en las dos primeras estrofas se apoyan en la noción de esperanza expresada mediante la imagen “tu arco de esperanza”. Si todo depende de ella y de su voluntad poderosa, también la felicidad está en juego y probablemente no se alcance o, al menos, se trate de una tarea tan complicada que sólo dos almas unidas en un objetivo común pueden llevar a cabo.

Pero al enfrentar los conceptos e imágenes de las dos estrofas finales observamos el miedo a la soledad y la temerosa noción de pérdida que arraiga en el carácter fluctuante de la amada. En voz del sujeto lírico se lee:

En torno a mí estoy viendo tu cintura de niebla
y tu silencio acosa mis horas perseguidas,
y eres tú con tus brazos de piedra transparente
donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida.

Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla
en el atardecer resonante y muriendo!
Así en horas profundas sobre los campos he visto
doblarse las espigas en la boca del viento (p. 20).

Ella parece *ser* y *no ser* al mismo tiempo; por eso el poeta habla de su “cintura de niebla” y también subraya un probable desdén cuando sostiene: “tu silencio acosa mis horas perseguidas”. La personificación del silencio destaca; es el silencio implacable que no le permite olvidar. Observamos la metonimia¹ que se encierra en el concepto de “horas perseguidas” como una alusión precisa al tiempo y sus minutos escurridizos.

¹ Metonimia es –según María Moliner– la figura retórica que consiste en tomar el efecto por la causa, el instrumento por el agente, el signo por la cosa o viceversa (Quintana, 2005: 121).

De esta forma, ella, la amada, la dueña de la voluntad del "yo" parece difuminarse y perderse poco a poco con un cuerpo que no puede asirse, con una cintura que tiene la consistencia de la niebla y con un silencio poderoso que acompaña tristemente cada uno de los momentos de intensa soledad de ese "yo" que –cansado ya de esperar– se entrega a estas reflexiones en el presente de su existencia.

¿Qué puede aguardar el sujeto lírico de esta mujer lejana y fría, de esa mujer que es dueña de la posibilidad de dar, pero que no desea hacerlo? Sólo le resta tratar de entenderla en términos de razón, dado que su espíritu se resiste a aceptar lo evidente.

"Y eres tú con tus brazos de piedra transparente". Es así que ante la imposibilidad de realización de su amor continúa el bombardeo de imágenes; esos brazos son –y el oxímoron así lo expresa– "de piedra transparente". La noción de fría indiferencia reaparece para conformar el sentido de lo inasible. Los símbolos resultan evidentes, se trataría de abrazar a la piedra, la cual en su condición inmutable del presente no ofrece respuesta alguna; de esta manera –al transparentarse el rechazo y la lejanía de ese "tú" que no desea la proximidad del otro– el sujeto lírico comprende la distancia que lo separa de esa mujer que paulatinamente se pierde en la distancia. Y, más aún, para desdicha del amante, es en ese inhóspito territorio del rechazo en donde "mis besos anclan y mi húmeda ansia anida". La metáfora marina –"mis besos anclan"– se yergue como una expresión estéticamente precisa al mismo tiempo que refleja la imposibilidad del encuentro; sus besos pretenden aferrarse y permanecer en un sitio que no reúne las condiciones mínimas para que ello sea posible. Y la segunda imagen –"mi húmeda ansia anida"– posee un carácter expresivamente natural en donde la metáfora de las aves –tan querida para el poeta– impone su presencia; pero es un territorio hostil éste en donde el pájaro del amor pretende plantar su nido. La conclusión será dada por el desencanto y el dolor. Señalamos también

en la expresión “mi húmeda ansia anida” la aliteración² del sonido de la “a”, que al repetirse cuatro veces como vocal fuerte enmarca el sabor amargo de lo imposible.

La última estrofa en sus dos primeros versos refleja un carácter dolorosamente exclamativo, que constituye a su vez una forma de interrogación implícita al hacer referencia a la voz misteriosa de la amada que el amor tiñe y dobla en el atardecer resonante y muriendo. Es el misterio impenetrable de la piedra transparente que ni siquiera el amor llegó a revelar en su más profunda esencia; sólo pudo captar el sentido de la ruptura sin abarcar el porqué y el cómo trascendentes. Ese atardecer es otra forma de crepúsculo que nuevamente impone su presencia en la poesía del chileno. Es un atardecer en donde todo acaba, en donde todo va muriendo mientras deja oír, resonante, su última queja.

La imagen que cierra el poema está constituida por una visión poética: “sobre los campos he visto doblarse las espigas en la boca del viento”. El carácter frágil del amor encuentra su realización simbólica en ese doblarse de las espigas azotadas por el viento.

Continúan así latentes las grandes preguntas que la poética nerudiana impone: ¿Es posible el amor? ¿No será acaso tan sólo una vana ilusión que llena de esperanzas superfluas el triste corazón del hombre? En ese permanente vaivén que nos lleva de unos brazos a otros, ¿no estará reflejada la imagen de la repetición universal en donde nuestra alma no encuentra reposo a pesar de la búsqueda perenne?³ Sólo la vida basada en anhelos y sufrimientos conjuntos podrá responder.

² Aliteración: repetición de un sonido –puede ser una consonante o una vocal– con la finalidad de intensificar la idea expresada (Quintana, 2005: 120).

³ Es Heráclito nuevamente, explicado *supra*.

POEMA 4.
“ES LA MAÑANA LLENA”

CONTINÚA EL HOMBRE, EL POETA BUSCANDO la felicidad. Como incansable navegante no se rinde ante las inclemencias y pretende entender los graves *porqué* que la mente impone.

Desde el punto de vista de la organización métrica se trata de catorce versos –en su mayoría alejandrinos¹ divididos en siete estrofas pareadas. La rima es consonante con predominio de vocales fuertes.

En el orden estilístico se impone el recurso de la aliteración y los sonidos que se repiten son los de “s” y “r”. Estos versos pareados nos conducen por el universo nerudiano del amor y en ellos se reflejan nuevamente las nociones de ruptura y alejamiento.

Es la mañana llena de tempestad
en el corazón del verano.

¹ Los versos uno, dos y cinco presentan un número diverso de sílabas. En el 11 y 12 el poeta recurre a la diéresis, licencia poética que consiste en pronunciar en palabras diferentes dos vocales que normalmente forman sinalefa –“derriba / en ola...” y “sin peso, / y fuegos inclinados”– con el objeto de conseguir las 14 sílabas. En el verso séptimo permite que la última palabra del primer hemistiquio –árboles– sea esdrújula para restarle una sílaba y llegar así a las condiciones del alejandrino: 14 unidades de pronunciación.

Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes,
el viento las sacude con sus viajeras manos.

Innumerable corazón del viento
latiendo sobre nuestro silencio enamorado.

Zumbando entre los árboles, orquestal y divino,
como una lengua llena de guerras y de cantos.

Viento que lleva en rápido robo la hojarasca
y desvía las flechas latientes de los pájaros.

Viento que la derriba en ola sin espuma
y sustancia sin peso, y fuegos inclinados.

Se rompe y se sumerge su volumen de besos
combatido en la puerta del viento del verano (pp. 23-24).

En relación con este poema dice Hernán Loyola citando a Santander: “En el poema 4 no está el amor, sino el escenario del amor. No el amor, sino su marca. Lo pueblan la tempestad, el verano y, sobre todo, el viento, fuerza hostil que circula por el libro con un signo de amenaza” (1974: 346).

En la primera estrofa la naturaleza se expresa con toda su furia en una mañana estival, llena de tempestad. La metáfora “corazón del verano” parece subrayar lo increíble del momento en donde el calor de la estación es sustituido por la voraz inclemencia del tiempo. Los elementos resultarán simbólicos a medida que vayamos profundizando en el análisis.

En la segunda, la visión poética se recrea en sutiles personificaciones que comienzan mediante una comparación: “Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes”; esas nubes viajeras y el viento que las sacude representan la personificación de una naturaleza en movimiento febril. La ya mencionada aliteración de la “s” empieza a manifestarse hasta co-

brar significación y alcance en la tercera estrofa y mediante el "silencio enamorado".

Por esto, en el tercer pareado, contemplamos al viento *-leitmotiv* pertinaz- que late "sobre nuestro silencio enamorado"; se observa así la antítesis entre el repetido rumor de la naturaleza y el callar de los amantes, y ese metafórico "corazón del viento" se oye insistente sobre el concentrado silencio de quienes ya no tienen nada que decir.

En la cuarta estrofa se retoma el motivo del viento que elípticamente reaparece y zumba entre los árboles. El poeta lo llama "orquestal y divino"; la noción panteísta² comienza a imponerse. La impresión sensorial auditiva contenida en el adjetivo "orquestal" es al mismo tiempo una metáfora: el rumor del viento reúne tantos sonidos que llega a representar un modo de perenne sinfonía que simultáneamente se reviste de un carácter divino.

Y es "como una lengua llena de guerras y de cantos". La imagen lo dice todo: el gemido del viento expresa en su propio lenguaje realizaciones y contradicciones; las guerras y los cantos parecen oponerse y

² En relación con el tema "panteísmo" creemos necesario referirnos –de manera breve– a Spinoza mediante las reflexiones que de este filósofo hace Frederick Copleston, quien al respecto afirma: "Hay razones para pensar que Spinoza había sido por lo menos predisuelto hacia el monismo panteísta por su estudio de ciertos escritores judíos, antes de dedicar su atención al cartesianismo. Desde luego, su educación judía fue responsable en última instancia del empleo hecho por Spinoza de la palabra *Dios* para designar la realidad última, aunque, evidentemente, el filósofo no tomó su identificación Dios-Naturaleza de los escritores del Antiguo Testamento, que en modo alguno hacían semejante identificación. Pero, cuando aún era joven, Spinoza llegó a pensar que la creencia en un Dios personal trascendente, que creara al mundo por un acto de libre voluntad, es filosóficamente insostenible. [...] La filosofía nos presenta la verdad en forma puramente racional, no pictórica. Y como la filosofía nos dice que la realidad última es infinita, esa realidad tiene que contener en sí misma a todo ser. Dios no puede ser algo aparte del mundo. Esa idea de Dios como el ser infinito que se expresa a sí mismo y, al mismo tiempo, contiene en sí mismo al mundo parece haber sido sugerida a Spinoza por su lectura de los escritores judíos místicos y cabalísticos" (1988: 197).

complementarse a la vez. Por eso el quinto pareado ofrece variaciones en torno al mismo *leitmotiv* que ahora roba la hojarasca y es capaz de desviar “las flechas latientes de los pájaros”. La metáfora, la personificación y la sensación visual se reúnen aquí para otorgar un panorama completo que alude a fuerzas en movimiento. Esas flechas que son pájaros gracias al poder expresivo de la imagen, esa atribución de voluntad propia que en raudo vuelo los ha de llevar al encuentro impostergable de su objetivo, ese latir como corazón vibrante que conduce al lector a la representación visual de lo narrado, son todas maneras expresivas de una poética vital que al recrear al objeto lo proyectan como símbolo eterno.

La sexta estrofa empieza de manera anafórica con la palabra “viento”, y unida a la anterior y a la última lleva a cabo la aliteración de la “r”: rápido, robo, pájaros, derriba, rompes, sumergirse, puerta; aliteración que posiblemente pretende reflejar la noción de ruptura, de resquebrajamiento que estos versos encierran.

El viento continúa operando como factor desestabilizador: derriba, rompe y sumerge a su paso, como lo manifiesta en la última estrofa:

Se rompe y se sumerge su volumen de besos
combatido en la puerta del viento del verano.

No es un beso sino muchos los que tejen la gran cadena del amor, la cual el viento del verano se encarga de ocultar. Todo inicia con la fuerza de la naturaleza, que también parece interponerse en los deseos de perduración de los enamorados.

POEMA 5.
“PARA QUE TÚ ME OIGAS”

ES ESTE UNO DE LOS POEMAS MÁS SIGNIFICATIVOS del volumen; en él se plantea el problema de la comunicación entre el “yo” relevante que emite el mensaje y el “tú” receptivo que calla y espera.

Para que tú me oigas
mis palabras
se adelgazan a veces
como las huellas de las gaviotas en las playas.

Collar, cascabel ebrio
para tus manos suaves como las uvas.

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.
Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.

Ellas trepan así por las paredes húmedas.
Eres tú la culpable de este juego sangriento.

Ellas están huyendo de mi guarida oscura.
Todo lo llenas tú, todo lo llenas.

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas,
y están acostumbradas más que tú a mi tristeza.

Ahora quiero que digan lo que quiero decirte
para que tú las oigas como quiero que me oigas.

El viento de la angustia aún las suele arrastrar.
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.

Escuchas otras voces en mi voz dolorida.
Llanto de viejas bocas, sangre de viejas súplicas.
Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.
Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.

Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras.
Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas.

Voy haciendo de todas un collar infinito
para tus blancas manos, suaves como las uvas (pp. 27-29).

Todo es tan sencillo y al mismo tiempo tan complicado como aquello que tiene que ver con la opción de acercamiento válido a la mujer amada. Este sujeto amoroso habita en el pasado, y la voz lírica lo recuerda por lo que fue y por lo que representó y deja establecido claramente de qué manera se dieron los términos de la relación entre ambos.

Predomina el sentimiento positivo del amor, el deseo de acercamiento, el valor de la comunicación y la felicidad en este encuentro. Pero hay términos semánticos que gritan su presencia en el desarrollo de todo el poema y que nos conducen a la vivencia de un alma desolada, la cual quiere romper hoy los lazos que la unen a un pasado en el que la relación amorosa no tuvo feliz conclusión. Las expresiones “viejo dolor”, “paredes húmedas”, “guarida oscura”, “la soledad”, “mi tristeza”, entre otras, dan razón de un mundo interior, el del poeta que ha sufrido y no quiere repetir la dura experiencia.

El inicio está caracterizado por la presencia del sujeto dominante: "mis palabras". El sentir poético es profundo y claro:

Para que tú me oigas
mis palabras
se adelgazan a veces
como las huellas de las gaviotas en las playas (p. 27).

El fin primero y esencial consiste en elaborar vocablos tales que puedan ser oídos por la mujer amada en el sentido más amplio de la expresión. Si el sujeto lírico emite su mensaje, el sujeto receptor lo debe recibir de forma inequívoca y perfecta. Esos términos tendrán que adecuarse al "tú" pensante que aguarda.

En el marco poético, quien es capaz de descubrir el infinito universo que habita en su interior requiere también de un oído atento que lo reciba y dimensione. Sin receptor, el emisor no tiene sentido alguno. Y si bien en el marco de la creación nos hemos preguntado muchas veces si escribimos para alguien, si existe un fin preconcebido para la producción del poeta y hemos respondido que no es tan necesario este elemento final, no sucede lo mismo en la relación hombre-mujer porque en ésta sí es preciso valorar la intercomunicación, sí es preciso saber escuchar o saber oír, como dice el poeta.

Para conseguirlo se requiere del esfuerzo de ambos. ¿Qué aporta el sujeto lírico? Aporta palabras que "se adelgazan a veces / como las huellas de las gaviotas en las playas". La plasticidad de los elementos resalta de una manera muy especial; se impone el factor visual que nos lleva de la mano a la contemplación de ese espacio natural en donde la gaviota habita. Los símbolos en Neruda ocupan un lugar destacado. Conviene hablar de la representación genérica que la gaviota ha tenido en diversas manifestaciones culturales para entender la importancia de estas huellas sutiles que estas aves dejan sobre las playas. Jean Chevalier menciona al respecto:

Según un mito de los indios lilloet, de la Columbia Británica, relatado por Frazer, la gaviota era primitivamente propietaria de la luz del día que conservaba celosamente en una caja para su exclusivo uso personal. El cuervo, cuyas cualidades demiúrgicas son notorias en las culturas del noroeste, consiguió romper esa caja con astucia en beneficio de la humanidad. El mismo mito explica seguidamente cómo el cuervo organiza una expedición al país de los peces a bordo de la barca de la gaviota (barca de la luz) para conquistar el fuego (1995: 526).

Por lo anterior, resulta lícito rescatar este sentido de luminosidad de la gaviota y su dominio en el reino del día. Las huellas apenas perceptibles que deja en la arena bien pueden transformarse también en símbolo de la palabra precisa, adecuada; es decir, aquella que debe y puede pronunciarse en cualquier ámbito –el día o la noche, la alegría o la felicidad– porque ellas por sí solas son portadoras de esa luz inmensa que contiene el pensamiento. También lo señalaba Juan Zorrilla de San Martín en la introducción del *Tabaré*:

Levantaré la losa de una tumba;
e, internándome en ella,
encenderé en el fondo el pensamiento,
que alumbrará la soledad inmensa (1989: 41).

Para el poeta romántico uruguayo no existía duda alguna en cuanto a la importancia atribuida al pensamiento como luz y guía del universo. Lo menciono porque ha sido muy comentada la no premeditada intertextualidad del *Hondero entusiasta* con la obra *Vidas*, de Sabat Ercasty, y con otros aspectos de la producción de este lírico del sur. Zorrilla y Sabat son contemporáneos, aunque el segundo es menor que el primero. Existe una notoria coparticipación de los tres poetas en el tema de la naturaleza y en la cosmogonía del universo infinito. Cada uno de ellos le otorga diferente interpretación y alcance a este tema, pero en Neruda el acercamiento y la búsqueda de la madre naturaleza es tan patente y destacable

que ya hemos hecho referencia a un panteísmo recurrente que se transmite a través de muchos pasajes de estos *Veinte poemas* comentados.

Es precisamente en estos versos donde la naturaleza grita su presencia y, sobre todo, el paisaje marino resplandece. De tal manera nos enteramos de que este poeta escribe para alguien y de que el medio del cual se vale para hacer posible el sublime acto de la comunicación es la palabra. Pero no cualquier vocablo sirve; tiene que reunir condiciones muy concretas y se está hablando así de un estilo caracterizado por la ternura y la delicadeza. Esas palabras que se adelgazan representan el certero intento por llegar al "tú" y contarle todo lo que siente y vive.

Necesita transmitirle la soledad de su mundo y narrarle que viene de luchas anteriores en donde ha perdido y ha sufrido. Continúa afirmando:

Collar, cascabel ebrio
para tus manos suaves como las uvas.
Yo las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.
Van trepando en mi viejo dolor como las yedras (p. 27).

Las manos pertenecen a ese "cuerpo de mujer", al cual hacíamos referencia *supra*, y son comparadas con las uvas. En relación con este aspecto señala Amado Alonso:

En su poesía juvenil, bajo la influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Erasty especialmente, Pablo Neruda elaboró una rica nomenclatura de significación sensual, a la que pertenecen las uvas. Las frutas, como símbolo de lo eróticamente apetitoso y apetecido, están en tantos poetas (y hasta en las metáforas del habla corriente), en tantas literaturas, que ya parecen un tema espontáneo, por más repetido que sea. [...] En Pablo Neruda, las determinaciones tradicionales de temprana o prohibida han sido casi del todo abandonadas, y las frutas le sirven para sugerir conjuntamente los deleites del tacto, del gusto y de la vista, que es donde se muestra la influencia especial del poeta uruguayo. Las uvas,

particularmente, son símbolo de lo amorosamente gozado y del placer amoroso apetecido (1997: 264-265).

Y las palabras, por el sonido que acompaña su semántica, bien pueden transformarse en metáforas válidas, en “collar, cascabel ebrio” que será colocado en las manos a las cuales cantan. Y esas manos son suaves como uvas; se recurre aquí al procedimiento de la sinestesia,¹ en donde un elemento (las uvas) conlleva varias connotaciones: la suavidad aludida, la frescura, el sabor, el color. Y todo ello con el alcance simbólico expresado por Amado Alonso en la cita precedente.

A renglón seguido y desde la perspectiva de observación del sujeto lírico, él ve lejanas sus palabras, las columbra como si no le pertenecieran, porque en realidad en el momento de ser entregadas son del dominio individual de quien las recibe.

Algo parecido señalaba Baudelaire en uno de los poemas más célebres de *Flores del mal*:

Yo te doy estos versos para que, si mi nombre
aborda felizmente las épocas lejanas,
y ensueña alguna noche los cerebros humanos,
bajel favorecido por gran aquilón (1973: 67).

De esta forma, ambos creadores coinciden en el sentido de donación que la palabra poética conlleva y en que ésta sólo puede tener significación en la medida en que su destinatario la reciba y valore. Para explicar la relación del Neruda de los primeros años con la poesía simbolista francesa me permito citar lo siguiente:

¹ Se designa con el término “sinestesia” la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística (Kayser, 1961: 170).

Pablo Neruda se inicia muy temprano en la tradición poética del Simbolismo. Ya en sus años del Liceo, en Temuco, guiado por un excelente profesor de literatura francesa y por sus propios intereses en el fenómeno lírico universal, traduce a Baudelaire y a otros poetas simbolistas (Loveluck, 1974: 223).

Y justamente por el sentido que implica ese "dar" las palabras, el sujeto lírico se siente abandonado por ellas, las cuales "Van trepando en mi viejo dolor como las yedras". Nueva comparación que implica necesariamente el valor de la impresión sensorial dominante de carácter táctil mediante la cual imaginamos el aferrarse de las palabras en el mundo interior para dejarlo definitivamente y trasladarse al regazo de la amada; treparán tal como lo hace la hiedra, sujetándose con tenacidad al elemento que utilizan y destruyéndolo quizá, porque para salir viva debe destrozarse aquello a lo que se encuentra aferrada.

Simultáneamente corresponde analizar la expresión "viejo dolor". Ésta da la pauta de un tiempo transcurrido en el que se ha sufrido de forma intensa e inolvidable. El sujeto lírico expresa así su arraigo en la temporalidad de las sombras y su costumbre de sufrir lo lleva hoy a advertir a su caluroso receptor que tenga cuidado, porque de donde él viene no hay piedad con las almas de los amorosos. Y le comenta además:

Ellas trepan así por las paredes húmedas.
Eres tú la culpable de este juego sangriento.
Ellas están huyendo de mi guarida oscura.
Todo lo llenas tú, todo lo llenas.

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas,
y están acostumbradas más que tú a mi tristeza (p. 28).

Y las palabras abandonan el mundo interior al que siempre pertenecieron. Se van yendo poco a poco tras la ilusión que representa la mujer amada. En el orden formal destaca la utilización de dos recursos com-

plementarios: el quiasmo y el paralelismo.² Al relacionar el par adjetivo-sustantivo y viceversa descubrimos el primero de los elementos mencionados:

Van trepando en mi	<i>viejo dolor</i>
Trepan por las	<i>paredes húmedas</i>

Las expresiones *viejo* y *húmedas* son adjetivos; mientras los sustantivos están dados por *dolor* y *paredes*. Al observar la ubicación de estas palabras se advierte su cruzamiento o quiasmo. A su vez, descubrimos el paralelismo sinonímico al considerar las siguientes manifestaciones conceptuales: *las paredes húmedas / este juego sangriento / mi guarida oscura*. El recurrir a estas figuras de construcción hace no sólo más bello el mensaje, estéticamente hablando, sino también más comprensible y ordenado.

Queda expresado el grado de culpabilidad de la mujer por haber motivado –con su presencia y acciones– el comportamiento de las palabras, que comienzan a vivir el movimiento febril que las lleva tras el amor prometido. Y el sujeto lírico define este juego como “sangriento” porque las palabras que huyen eran las únicas que poblaban su mundo devastado. En fin, es el juego sangriento del amor que lleva a amar hoy lo que odiaremos mañana. Las contradicciones que impone el olvido son notables en muchas ocasiones y al hombre sólo le resta vivir y dejar vivir a pesar de la angustia de la separación.

La presencia del amor es dominante y ello justifica el verso: “Todo lo llenas tú, todo lo llenas”. El microcosmos abandonado por las palabras será ocupado ahora por la mujer, objeto y fin del sentimiento del amante. Pero ella habitará en el espacio de la soledad, en donde se ofrece un poderoso juego de contraste-identidad entre el pasado y el presente.

² Esta ordenación clara e igual de partes de la frase o de frases enteras se llama *paralelismo* (Kayser, 1961: 157).

En el pasado estuvieron las palabras; en el presente estará la fémica idolatrada y la diferencia entre unas y otra radica en que las primeras estaban acostumbradas más que la segunda a la tristeza constante del sujeto lírico. Se requiere de una especie de preparación previa para llegar a dominar en ese universo en donde parece reinar el caos y la angustia. "Soledad" y "tristeza" son términos radicales pero necesarios para hacerle entender a esta mujer del presente que no es tan fácil compartir los deseos y las desdichas con un ser que ya está hecho en el crisol del dolor y que requiere de una convicción pacífica y buena que lo llevará –sólo posiblemente– a sentirse mejor.

Otro aspecto que no podemos perder de vista en el orden conceptual tiene que ver con la función que cumplen en su momento y a su manera las palabras y la mujer objeto del amor. Las primeras han nacido para expresar la profundidad conflictiva del mundo interior; por ello se asocian con la poesía, a la cual le dan consistencia y forma, al mismo tiempo que reflejan realidades imperiosas. Ellas pueden relacionarse con el amor, pero no han nacido sólo para cumplir con esta función, sino que su territorio de acción resulta mucho más vasto. La segunda surge como producto de un asombro natural en el hombre enamorado, y si bien se reviste de poesía, no vive necesariamente de ésta. Ambas están en ese universo interno que más parece mazmorra que habitación del ser.

¿Quién perdurará? ¿Quién logrará sobrevivir vigente y valedera en esta lucha de contrarios en la que el individuo humano se esfuerza y desfallece? Las reticencias del poeta quieren señalar que sus únicas compañeras de siempre son las palabras y que la mujer es la realidad momentánea que alegra un presente, el cual si bien se desea prolongar, nunca se sabe hasta cuándo podrá extenderse. La última parte del poema describe:

Ahora quiero que digan lo que quiero decirte
para que tú las oigas como quiero que me oigas.

El viento de la angustia aún las suele arrastrar.
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.

Escuchas otras voces en mi voz dolorida.
Llanto de viejas bocas, sangre de viejas súplicas.
Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.
Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.

Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras.
Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas.

Voy haciendo de todas un collar infinito
para tus blancas manos, suaves como las uvas (pp. 28-29).

El *leitmotiv* de la palabra continúa siendo la expresión vigente de una necesidad que debe cumplirse en términos de realización poética exacta y perfecta. Ellas deben decir lo que el sujeto lírico quiere que digan. En los extremos de esta cadena de comunicación están los verbos “decir” y “oír”. La receptora debe oír lo que realmente se le quiso decir y no otra cosa; y si así sucede la palabra estará ejerciendo su función seductora. Sin discurso no hay arrebató del amor que sobreviva, y cuando en los amantes se apaga la palabra, se destruye lo más sagrado de esa unión.

Efectos del pasado prevalecen en este presente en el que el logos lírico lucha por prevalecer. El viento de la angustia y los huracanes de sueños todavía alcanzan a triunfar sobre las inocentes palabras. He aquí dos metáforas de poderosa raigambre: la angustia y los sueños son movidos por fuerzas violentas que la naturaleza presta: el viento y los huracanes. Todo el empuje siniestro del recuerdo pretende impedir la realización del hoy novedoso. Por ello, muchas veces, cuando miramos el rostro de la mujer amada no es éste el que vemos, sino sólo fantasmas del pasado que retornan; cuando percibimos la mirada de unos ojos que se clavan en los nuestros no son ellos esencias verdaderas de un presente, sino mirado-

res de un ayer refugiado en nuestra conciencia en espera del momento preciso para renacer.

Por lo anterior, "escuchas otras voces en mi voz dolorida". Somos repetición constante de un pasado que se resiste a abandonarnos y, por ello, en nuestra voz hay mil voces que pueblan el horizonte callado de nuestras vidas. Lo mismo que sucede con la literatura acontece también con el amor: nada nuevo puede decirse en el estricto sentido de la expresión. Al crear repetimos cual nuevos Virgilio que transparentan al Homero que irremediablemente llevamos oculto en nosotros. Al amar nos repetimos a nosotros mismos y, mediante la palabra, reanudamos en cada nueva aventura el ejercicio cansado del ayer. Es además un "llanto de viejas bocas y una sangre de viejas súplicas". Es la reiteración universal a la cual todos ineludiblemente pagamos tributo.

Emerge así la exhortación, el vocativo poderoso, "Ámame compañera", seguido por la súplica, "No me abandones", y que concluye en nuevo pedido doloroso: "Sígueme, compañera, en esa ola de angustia".

El antepenúltimo verso contiene la reiteración temática que manifiesta la expresión: "Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas". Y el último alude al *leitmotiv* de las blancas manos comparadas con las uvas.

Las palabras estarán ahora teñidas del amor de quien sabe dar después de haber recibido. Y precisamente con esas palabras irá haciendo un collar destinado a esas manos blancas como la nieve y suaves como las uvas.

La conclusión nos conduce a la realización del amor en medio de las tormentas del pasado y a ese deseo inmenso de abandonar lo que fue para tratar de abrazar lo que ahora es. El mundo del ser, es decir, el universo interior en donde habitaron las palabras estará ahora ocupado por la presencia de un amor donante, de un amor novedoso y vital como el amor de la mujer adorada.

Pasado y presente se concilian al fin. Se olvida el primero y se re-dimensiona el segundo para intentar llevar a buen puerto la nave de la vida en donde reside el amor.

La poesía de Neruda, y más aún la poesía de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, se yergue como un tributo del alma dolorida que desea sobrevivir después de tantas luchas y recomenzar a pesar de saber que nada nuevo encontrará.

POEMA 6.
“TE RECUERDO COMO ERAS”

MÉTRICAMENTE ESTA COMPOSICIÓN está constituida por cuatro cuartetos alejandrinos; la rima es consonante y variada y las vocales fuertes prevalecen sistemáticamente.

Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.

Apegada a mis brazos como una enredadera,
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.

Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.

Cielo desde un navío. Campo desde los cerros.
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!
Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma (pp. 33-34).

Si en el poema 4 el paisaje del verano incluía el viento perturbador y lo asociaba con la relación de amor, en esta composición el otoño constituye el fondo sobre el que se dibujan los recuerdos. Es curioso observar de qué manera los motivos relacionados con las estaciones del año muy pocas veces se mencionan directamente y en las contadas ocasiones en que esto sucede prevalecen las alusiones al verano –poemas 4 y 9–, al otoño –poema 6–, a la primavera –poema 14– y al invierno –poema 11–. No podemos pasar por alto que hay referencias implícitas a diversas estaciones en otros poemas de este libro, pero no pasan de ser un simple elemento ornamental.

Ahora bien, al concentrar nuestra atención en lo conceptual constatamos que todo arranca de un ejercicio de memoria a través del cual el sujeto lírico asocia ese “último otoño” con el amor del pasado: “Te recuerdo como eras en el último otoño”. La evocación es viva y ha sido motivada ex profeso. Por supuesto, hay nostalgia en esta remembranza y la imagen de la mujer, al tiempo que aparece, golpea la conciencia del sujeto que recuerda. Era la época del amor y la entrega; dos metáforas pretenden acercarnos al ser amado y tratan de decirnos cómo era en realidad: “Eras la boina gris y el corazón en calma”. He aquí dos metáforas que más bien adoptan la forma de la metonimia desde el momento que “boina gris” y “corazón en calma” son atributos que definieron en su momento a esta mujer, pero no son toda la mujer; han quedado tan sólo como quintaesencias de ésta.

Hay más aún, la boina gris es un elemento ornamental externo, probablemente típico de la moda de la época o costumbre de uso en aquella mujer. El corazón en calma –de forma divergente– alude a lo espiritual, a lo interno; es más bien un modo de ser pacífica y tranquila que ha permanecido como una característica imborrable. Ambos, boina y corazón, a pesar de oponerse en esencia y aspecto, se complementan en ese territorio siempre impreciso de la remembranza. Si se tratara de sólo uno de ellos, no podría transmitir el mensaje completo a la mente que piensa;

se requiere de los dos porque ambos arraigan y proyectan la esencia de la fémina aludida.

El tercer verso se apoya en datos sensoriales visuales y alude a la manera en que esos ojos reflejaban el crepúsculo: "En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo". Parece no ser más que una forma de observación en donde prevalecen la personificación y la metáfora. Se dice que las llamas del crepúsculo "peleaban" y con ello se atribuye una acción volitiva a estas llamas; además, la imagen "las llamas del crepúsculo" hace mención poética al color arrebolado que el cielo adopta en el atardecer y éste se refleja en los ojos de la amada. La naturaleza parece asomarse a su alma y el poeta la recuerda llena de esa luz que sólo el crepúsculo podía otorgarle.

Continúa: "Y las hojas caían en el agua de tu alma". He aquí una nueva aproximación que lleva a cabo el macrocosmos en dirección del microcosmos. Esto resulta evidente desde el momento en que la naturaleza –macrocosmos– sirve de sustento y referente para el pequeño universo –el microcosmos– de los enamorados. A su vez, la metáfora "el agua de tu alma" transmite la noción de paz espiritual, de equilibrio interno, de contagiosa armonía, y las hojas de los árboles que caen al manso río van a posarse entonces en la paz de su mundo. Posiblemente las palabras de amor pronunciadas aparecen ocultas en el símbolo de las hojas; mejor aún, son las hojas.

Al leer la segunda estrofa se impone una aclaración previa al análisis de ésta. Desde la lejana tradición de Virgilio y sus *Buc licas*, y sin olvidar los intensos versos de amor de Garcilaso de la Vega en el Renacimiento español, se hacía referencia a la unión de los amantes mediante el símbolo perfecto de la enredadera como representación de los brazos que se aferraban a su cuerpo. El sujeto lírico dice en esta misma dirección: "Apegada a mis brazos como una enredadera". Queda demostrado que la unión en el pasado y el deseo de permanecer eran intensos, pero el análisis de los datos precedentes nos conduce a la dolorosa comproba-

ción de la ruptura y, como consecuencia, al intenso sufrimiento que ésta provoca. Si en el pasado estuvieron íntimamente asidos, el alejamiento del presente no puede menos que castigar sus almas con dureza terrible o al menos fustigar fieramente el corazón de quien recuerda.

Y nuevamente las hojas, las cuales “recogían tu voz lenta y en calma”. Las hojas, las palabras, los vocablos impregnados de amor iban tras esa voz cuya lentitud y calma en aquellos momentos no parecían presagiar nada bueno. Como consecuencia de lo anterior resulta la “hoguera de estupor en que mi ser ardía”. Los términos metafóricos se van acercando gradualmente a aquello que desean expresar. Esa “hoguera de estupor” es llama quemante que al mismo tiempo revela el asombro del sujeto ante algo no esperado, y es el “ser” del poeta, la esencia misma de su corazón de varón enamorado, el que ardía de pronto y por ello, en forma irremediable, empezaba a consumirse.

El “dulce jacinto azul torcido sobre mi alma” expresa la noción de íntimo acercamiento predominante, pero antes había dicho: “apegada a mis brazos”, y ahora sostiene: “torcido sobre mi alma”. Los elementos referenciales cambian en cuanto a carga conceptual corresponde; lo dicho en el cuarto verso no está bien; ese jacinto “dulce y azul” ha sido grabado en su alma no ya como una incorporación positiva y hermosa, sino más bien como algo que ha sucedido a pesar de la voluntad en contra del enamorado que recuerda.

No hay duda entonces de que el sufrimiento se adueña del mundo interior del poeta y es en ese instante cuando “Siento viajar tus ojos” y, peor aún, “es distante el otoño”. Hay algo, alguien que se aleja mientras el recuerdo se difumina poco a poco. Por eso, después de los dos puntos sigue la dolorosa enumeración:

1. Boina gris,
2. Voz de pájaro,

3. Corazón de casa hacia donde emigraban mis profundos anhelos y caían mis besos alegres como brasas.

La idea de separación prevalece y el otoño estará tan distante como la mujer misma, como esa boina gris, esa voz de pájaro y ese corazón de casa. La imagen "voz de pájaro" coincide perfectamente con la noción de emigrar; y quienes se iban para siempre eran sus profundos anhelos, que no hallaron el sitio adecuado para reposar el amor.

Sus besos caían ahora "alegres como brasas"; de esta manera, la noción de acabamiento renace, porque antes había hablado de "hoguera" y de arder; ahora sólo son brasas que se apagarán en el momento mismo de comprender todo lo que no puede lograrse.

En la última estrofa de este poema, el sujeto lírico contempla desde el territorio del recuerdo; para hacerlo mejor, proporciona el punto de ubicación de quien mira y luego alude a aquello que observa. Es la distancia que va desde un navío al cielo, desde los cerros hasta los campos. En ambos casos, quien contempla está lejos de lo contemplado. Así también el recuerdo de la mujer amada reúne las curiosas nociones de luz, de humo, de estanque en calma. Al asomarse al pasado la ha visto con esa luz que, por momentos al menos, el recuerdo le otorga; pero de pronto sólo es humo que impide ver en su interior; y finalmente es el estanque en calma, elemento referencial que cumple con la misión de fijar el atributo diferenciador de la mujer del pasado.

Pero entonces, "Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos". Esos crepúsculos que antes eran confusas llamas que luchaban por dominar en los ojos de la amada, ahora ya no están allí. Los crepúsculos arden lejanos y contemplan a la amada como al cielo desde un navío, como al campo desde los cerros. Lo que fue ya no permanece igual, ha cambiado irremediabilmente.

Falta aún el toque final: "Hojas secas de otoño giraban en tu alma". Sí, fieles a nuestra interpretación, las hojas son las palabras, éstas ya no

tienen sentido y como hojas secas de otoño sólo giran, de forma estéril se mueven sin abarcar. También pueden representar el concluir, el dejar de ser; esas hojas prendidas de los árboles cumplieron una misión; ahora secas, no tienen objetivo y se diseminan poco a poco.

En conclusión, el recuerdo le ha permitido al poeta asomarse a un otoño en el que sus ilusiones naufragaron, se perdieron para siempre a pesar del esfuerzo realizado por el sujeto lírico para atraparlas en el imposible reencuentro con ellas.

POEMA 7.
“INCLINADO EN LAS TARDES”

ESTE POEMA, AL IGUAL QUE EL 4, ESTÁ integrado métricamente por siete estrofas pareadas. Si bien predomina el alejandrino, los versos resultan discontinuos en cuanto a su medida.

El sentimiento lírico rescata ahora la imagen del pescador, quien en medio de la tarde cumple su función. Pero al igual que los pastores virgilianos abandonaban su condición para transmutarse en amantes cansados u hombres desengañados (*cf.* Virgilio, 1968) así este pescador tampoco va tras la codiciada presa, sino que ahora tira sus redes en los ojos oceánicos de la amada. La identidad es evidente: el pescador es el poeta que pretende rescatar lo imposible.

Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes
a tus ojos oceánicos.

Allí se estira y arde en la más alta hoguera
mi soledad que da vueltas los brazos como un náufrago.

Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes
que oleen como el mar a la orilla de un faro.

Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía,
de tu mirada emerge a veces la costa del espanto.

Inclinado en las tardes echo mis tristes redes
a ese mar que sacude tus ojos oceánicos.

Los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas
que centellean como mi alma cuando te amo.

Galopa la noche en su yegua sombría
desparramando espigas azules sobre el campo (pp. 37-38).

Los dos primeros versos son inmensamente bellos; la plasticidad de los elementos que se apoya ahora en lo visual no sólo aporta factores estéticos representativos, sino que también nos conduce a la personificación –tristes redes– y a la metáfora –ojos oceánicos–. Llamar tristes a las redes es una forma de proyección individual o, al menos, es una manera de decir que su tristeza cansada invade y se apodera de todo aquello que está cerca de él. Desde el momento en que tira sus “tristes redes”, lo más probable es que ya no espere atrapar a su presa, hacerla suya, porque la limitación de ese instrumento de pesca es evidente al compararla con los ojos oceánicos de la amada, ojos que todo lo poseen, que todo lo abarcan; ojos que miran, pero que no quieren ver; ojos en los que domina el misterio y que son infinitos, más aún que el amor mismo.

La tarea imposible del enamorado consiste en tratar de entender. Él quisiera rescatar de esos ojos que poseen la inmensidad del mar la esencia que le permita ser feliz. Pero continúa entregado a una lucha imposible.

En la segunda estrofa la soledad lo abarca todo. La desazón, el cansancio, el hastío de ser a pesar de tantas noches de desvelo infinito conducen al poeta por los tristes senderos de la vida en donde le es dado observar la imagen personificada de su soledad “que da vueltas los brazos como un náufrago”. La preconcebida insistencia en imágenes marinas

forma parte no sólo de un *leitmotiv* nerudiano, sino también de una propuesta estética concreta en donde arraiga el sentir doliente, en donde la comunidad con el mar es una sola y en donde la voz inmensa del océano le grita su mensaje. Y esa misma soledad habita en el cuerpo cansado del poeta, quien se consume poco a poco para dar paso a la desesperanza mayor. Avanzamos paulatinamente hacia un universo en donde el vacío y el nihilismo, en cuanto a temas de amor refiere, prevalecen.

Y el sujeto lírico continúa en la tercera estrofa hurgando en esos ojos ausentes, tratando de rescatar de ellos la luz inexistente de la vida, intentando reflotar el navío de amor. Los factores sensoriales visuales hablan de nuevo del color rojo –“rojas señales”– e insistiendo en el contraste notable entre la indiferencia de esos “ojos ausentes” y el compromiso de la búsqueda que el poeta ha cargado sobre sus hombros. Al dinamismo del sujeto lírico se opone la pasividad de la amada.

La estrofa que sigue adopta un tono aseverativo doliente: “Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía”, dice el primero de sus dos versos. Por ello, si hay una ofrenda que esta mujer pueda otorgarle, será únicamente de tinieblas, oscuridad implacable en la que nada ni nadie puede fructificar; nihilismo destructor que no sólo arremete contra la escala axiológica tradicional, sino también contra los tesoros individuales que juntos habían reunido. Le llama “hembra distante y mía”. La carga semántica del oxímoron es brutal; se trata de entender cómo alguien puede ser distante y aun así pertenecemos. La lejanía del presente aclara el primero de los conceptos, y la terca actitud de seguir buscándola a pesar del rechazo explica la dolorosa posesión y nos recuerda las lágrimas de Salicio en la “Égloga I” de Garcilaso: “Salid sin duelo, lágrimas corriendo” (1946: 36). Es preciso comprender el sentido de la posesión del sufrimiento; esa marca estoica que caracteriza a muchos enamorados famosos de la historia que han deseado poseer al menos el desdén de la mujer antes que su indiferencia. Al tener esto habrán alcanzado un triste

dominio, pero algo tendrán al menos que les permitirá decir que esa mujer todavía les pertenece a pesar de la distancia y el rechazo.

El sujeto lírico habla también de esa mirada que emerge de los ojos oceánicos y que refleja a veces “la costa del espanto”. Es obvio que el miedo constituye otro de los sentimientos, quizá el más descarnado y cruel, un temor que hoy viene a confirmarle que todo lo presentado ha llegado a su cumplimiento.

La quinta estrofa representa aparentemente una variación sobre el mismo tema ofrecido al comienzo, pero en realidad hay factores divergentes en ella, porque ahora las “tristes redes” son arrojadas al mar “que sacude tus ojos oceánicos”. Antes en ella, en sus ojos oceánicos; ahora en el mar que la contiene. Estos intentos vanos de aproximación no hacen más que desgastar las energías de quien busca desesperado.

El penúltimo pareado habla de los pájaros nocturnos que entregados a misión gigantesca “picotean las primeras estrellas”. El juego cosmogónico recrea una postura del hombre integrado a ese espacio infinito; el dios panteísta de Neruda vuelve a aparecer para mostrarse como naturaleza eterna que confraterniza con el hombre. Y de esas primeras estrellas que inauguran la noche el poeta dice que “centellean como mi alma cuando te amo”. El cielo estrellado –al igual que en el poema 20– es imagen de lo aparente y ese mismo cielo ilumina por medio de una semipenumbra el amor imposible de los dos.

Concluye el poema con una imagen muy lorquiana al mismo tiempo que es dueña y realizadora de una exacta personificación: “Galopa la noche en su yegua sombría”. Y este animal poderoso que emerge de pronto es el símbolo de la fuerza bruta del ser humano que al ver que todo está perdido continúa luchando, no quiere bajar los brazos. Y la personificación de la noche y la insistencia temática en ella revelan la forma de un nocturno que canta a la multifacética expresión del alma humana. Además, el galope de la yegua puede oírse –sensación auditiva– mientras la noche desparrama espigas azules sobre el campo –sensación visual–.

POEMA 8.
“ABEJA BLANCA ZUMBAS”

EL POEMA ESTÁ INTEGRADO POR VERSOS pareados con rima asonante variada con predominio de vocales fuertes. Los versos son –con pocas excepciones– de 14 sílabas. Se emplea un estribillo –*Ah silenciosa*– el cual aparece después de cada grupo de tres estrofas pareadas.

La interacción entre el poeta y la naturaleza es constante en el desarrollo de esta composición; el sujeto lírico recurre a factores diversos que tienen su asiento en el mundo natural y lo hace con el objeto de clarificar la relación que ha existido entre él y la mujer que amara. Desde su soledad presente eleva su canto de amor. Las sensaciones auditivas prevalecen.

Primer momento de la trilogía de versos pares

Empieza diciendo:

Abeja blanca zumbas, ebria de miel, en mi alma
y te tuerces en lentas espirales de humo (p. 41).

Observamos que esa “abeja blanca” que zumba pertenece más al dominio interior que al exterior. Está en su alma, en sus recuerdos y se reviste

de caracteres arbitrarios que en su debido momento tuvieron una significación. Las sensaciones son visuales –blanca– y auditivas –zumbas–; la primera se cumple en el territorio impuesto del recuerdo y la segunda no hace más que revelar algo típico de este insecto, pero al mismo tiempo se ejerce cierto carácter de asociación entre lo que fue y lo que es. El zumbido de la abeja traspasa el tiempo para llegar hasta un presente en el que da vida a los recuerdos.

En relación con este insecto y su significación dice Amado Alonso:

Abejas. Son símbolo del ardor de la vida, del frenesí amoroso o báquico o dionisiaco. Podría explicarse bien con un verso del mismo Neruda: “delirante población de estímulos” (“Trabajo frío”) Este símbolo ya está bellamente elaborado en la primera época: “Eres la delirante juventud de la abeja... Abeja blanca zumbas, ebria de miel, en mi alma / y te tuerces en lentas espirales de humo...” de los poemas XIX y VIII de los *Veinte poemas de amor* (1997: 255-256).

Si bien en el marco del análisis del presente poema no consideramos esta posibilidad frenético-sexual que menciona el crítico español, igual la incluimos como otra opción importante, y para complementarla diremos también que Alonso recuerda a renglón seguido la influencia de Sabat Ercasty en lo que tiene que ver con la abeja y su probable representación:

Como, según declaración de Pablo Neruda, sus versos juveniles muestran la influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, me parece oportuno recordar aquí un pasaje de este poeta que debió impresionar vivamente la imaginación adolescente de Neruda: “La distancia encendida reverbera en el aire / casi inmóvil, y se oye el zumbido caliente / del tábano metálico en cuyas alas vibra / la embriaguez delirante de la hora enardecida”. El zumbido del tábano de Sabat Ercasty [...] se convierte en su joven admirador en el zumbido de la abeja con las mismas connotaciones de delirio y embriaguez (1997: 255-256).

Está –retomamos la elaboración de nuestro punto de vista– “ebria de miel”; la noción de ebriedad en la poética nerudiana puede ser entendida mejor a la luz del primer verso del poema 9 –“Ebrio de trementina y largos besos”– y en consonancia con un verso de “Walking around” en *Residencia en la tierra 2*.

Vayamos por partes. “Ebrio de trementina y largos besos” obedece a una actitud cultural y es más una metáfora que una expresión directa de la idea; el individuo que se reconoce embriagado por la pintura olorosa de algunos muebles y además por los largos besos de la amada pertenece a un contexto en el que el factor saturación se impone; se trataría así del hartazgo que muchas de las cosas que nos rodean terminan provocando en nosotros; es el ser humano aletargado por la vivencia cotidiana de sus circunstancias personales; en fin, una especie de dolor de humanidad, como lo señalaba el propio Neruda en el poema de *Residencia*, citado *supra*: “Sucede que me canso de ser hombre”, y agregaba en la segunda estrofa: “El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos” (1971: 85).

Además, en su condición de amante recupera la vivencia que embriaga a través de esos besos repetidos e infinitos que se entregan en el marco de su pasión. Y así también, la abeja que zumba es, en su propia condición, alguien que está “ebria de miel”. No podemos perder de vista la personificación; a través de ella –me refiero a la abeja actuante con volición propia– se realiza la condición de ebriedad que constituye una suerte de anuncio previo para un concepto que desarrollará el sujeto lírico en el poema siguiente. Y en el contexto de este poema la abeja es recuerdo y saturación en su propio elemento: la miel. Ella es portadora de un mensaje aparentemente dulce, tan dulce como la bondadosa miel, pero simultáneamente el mencionado insecto se encuentra embriagado por su propio elemento y transmitirá esta embriaguez equívoca cuando el poeta comprenda que la dulzura ha quedado sepultada en el pasado, y de la misma manera que le sucede al borracho real, todo se ofrecerá en un marco de dolorosa apariencia.

Por esto también se justifica el segundo verso desde el momento en que entendemos que esa abeja blanca se tuerce, se retuerce “en lentas espirales de humo”. De nuevo, el anuncio de un pasado que se difumina y se pierde en el instante en que el sujeto lírico trata de aprehenderlo. El humo no deja ver el auténtico amor y el poeta deberá conformarse con evaluar los acontecimientos en medio de las cenizas que han quedado en sustitución de la gran hoguera amorosa. Los versos siguientes expresan:

Soy el desesperado, la palabra sin ecos,
el que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo (p. 41).

En este segundo pareado el sujeto lírico se autoexplica a través de cuatro notas dominantes:

1. Soy el desesperado
2. La palabra sin ecos
3. El que lo perdió todo
4. El que todo lo tuvo

Siente el cruel latigazo de un presente en el que está solo. La desesperación se apodera de su alma y la palabra no encuentra ya respuesta; observamos un nuevo alto en el contenido de la poética nerudiana para hablar del discurso; la palabra del enamorado no puede ser pronunciada si no existe otra voz que conteste a ella, y cuando la palabra sale y no produce ecos, el alma de quien la profiere se halla totalmente sola. Comprender esto implica asumir también lo vano de un presente en el que no hay nada, ni siquiera el eco que conteste a la voz dolorida. El factor auditivo y la plasticidad de los elementos son dominantes, porque “palabra sin ecos” es vacío, ausencia, silencio.

Como consecuencia de lo anterior, los numerales tres y cuatro funcionan a manera de violento contraste, porque quien lo perdió todo tam-

bién llegó a tenerlo todo. "No hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria", decía Francisca en el canto V del Infierno dantesco (Dante, 1987: 23) y el sujeto lírico está recordando, en medio de su miseria presente, las acciones felices de un pasado en el que todo lo tuvo. Quien caiga en la tentación de interpretar los puntos tres y cuatro como hiperbólicos no habrá alcanzado a comprender en su verdadera esencia la tragedia del amor, la desventura cierta de este amor.

Y para completar el primer tríptico –cabalístico, también a la manera dantesca– el poeta emplea reiterativamente el adjetivo "última" para modificar los sustantivos "amarra, ansiedad, rosa", respectivamente:

Última amarra, cruje en ti mi ansiedad última.
En mi tierra desierta eres la última rosa (p. 41).

La idea de abandono y despojo prevalece, porque se trata ahora de la "última amarra" que lo mantenía aferrado a ese "ayer", y en ella se cumplen los términos de la ansiedad que va muriendo poco a poco; es la ansiedad del poeta que encuentra tumba y descanso en los brazos indiferentes de la mujer.

Y la doble metáfora que cierra este primer momento del poema es bella: "En mi tierra desierta eres mi última rosa". La tierra desierta de su alma –primera metáfora– confirma la existencia de una última rosa –segunda imagen–, que en su propia condición efímera se halla destinada a desaparecer. Cuando ella –la rosa, la amada– ya no esté, el vacío será infinito.

A continuación, el estribillo pentasílabo se integra por primera vez al poema: "Ah silenciosa!". La paronomasia (Quintana, 2005: 120) no puede ser más notable y esa igualdad entre los sonidos "osa" –rosa, silenciosa–, esa forma de rima consonante resulta pesada y de cierto mal gusto. Sólo la belleza integral del contenido total de la composición pue-

de hacer olvidar esta curiosa insistencia del sujeto lírico en un recurso poético que, lejos de ayudarlo, lo hace tropezar, pero no caer.

Segundo momento de la trilogía de versos pares

Cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.
Ah desnuda tu cuerpo de estatua temerosa.

Tienes ojos profundos donde la noche alea.
Frescos brazos de flor y regazo de rosa.

Se parecen tus senos a los caracoles blancos.
Ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa de sombra (p. 42).

Se dirige ahora a la mujer amada y le pide que cierre sus ojos y desnude su cuerpo; esos ojos profundos en donde la noche aletea y ese cuerpo de estatua temerosa son la representación alegórica¹ de atributos del ser querido. La animación² de la noche que mueve sus alas desde la inmensidad de esos ojos y la metáfora “cuerpo de estatua temerosa” confirman la idea relacionada con un recuerdo más o menos convincente. El poeta sabe cómo era esa mujer del ayer, no puede olvidar sus ojos que escudriñaban al mirar, ni su cuerpo que parecía de un mármol vivo y que ya en los momentos pasados del amor se entregaba con recelo.

En la segunda estrofa de esta serie, el sujeto lírico continúa con el *leitmotiv* de los ojos y casi repite la idea expresada en el primer verso del primer pareado de este segundo ciclo: “Tienes ojos profundos donde la noche alea”, y los brazos que son frescos y de flor, y el regazo que es de rosa. Estas metáforas poseen más bien un carácter ornamental, visten la

¹ Alegoría: representación literaria, gráfica o plástica de elementos abstractos valiéndonos para ello de objetos concretos. Sucesión de metáforas (Quintana, 2005: 120).

² Usamos el término “animación” con el sentido de dar vida animal a otros elementos de la naturaleza; en este caso es la noche que tiene alas como si fuera un pájaro.

escritura, y el símbolo de la flor se asocia a la condición de la amada en aquel pasado o, al menos, así es como la veía el poeta.

En la tercera estrofa y antes de aparecer el estribillo por segunda oportunidad, el sujeto lírico prefiere hablar de los senos y del vientre de aquella mujer. La comparación es exacta y estéticamente bien elaborada; los senos le recuerdan a los caracoles blancos y hay ternura al evocar esa parte del cuerpo que en este contexto alcanza valor sexual; pero a pesar de ello el manejo semántico resulta equilibrado y tierno. Sus senos se parecen a los caracoles blancos, es decir que mediante la impresión sensorial visual la voz poética exhorta a contemplar, y merced a esta observación percibimos color y forma e indirectamente podemos imaginar también la suavidad y tersura de esos senos.

Una mariposa de sombra ha venido a dormir en su vientre. La imprevista irrupción de este misterioso insecto, artífice de extraña metamorfosis en la vida real, advierte sobre la posibilidad del cambio en momentos en los que tal situación no se esperaba. Es mariposa, es metamorfosis, es sombra; en fin, tres curiosos elementos reunidos por la expresión poética para señalar un hecho doloroso: la felicidad de aquellos tiempos era transitoria, tanto como esa efímera mariposa que se atreve a dormir en el vientre de la amada.

Senos y vientre involucran un necesario erotismo en el marco de la relación de pareja. También pueden considerarse delicadas prolepsis³ a través de las cuales se anuncia que el hijo vendrá, se engendrará en el vientre de su madre y beberá de esos pechos. Pero la segunda opción resulta anulada por la ruptura. Y esto nos recuerda aquellos versos de *Crepusculario* en los que el poeta decía: "Desde tu corazón me dice adiós un niño./ Y yo le digo adiós" (1997: 36).

³ Otra anacronía o manera de alterar el orden, además de la analepsis o retrospectiva, que es la más común, es la prolepsis, proyección o anticipación (Berinstain, 1984: 105).

En resumen, los senos son bellos y se ofrecen al amante para que beba de ellos la cálida pasión; en cambio, el vientre se llena de una significación premonitora mediante el símbolo de la mariposa ya analizado. El estribillo invita, obviamente, al silencio. Pide que las tres personas involucradas en estas vivencias entiendan que cuando el amor se va, sólo resta una incontenible amargura. Las tres personas mencionadas son: el “yo” que emite el mensaje; el “tú” que da origen a ese mismo mensaje, y “él”, es decir, el lector que se vuelve cómplice del “yo” o del “tú” y que al hacerlo es copartícipe de este hondo sentimiento.

Tercer momento de la trilogía

He aquí la soledad de donde estás ausente.
Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas.

El agua anda descalza por las calles mojadas.
De aquel árbol se quejan, como enfermos, las hojas.

Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma.
Revives en el tiempo, delgada y silenciosa.

Ah silenciosa! (pp. 42-43).

Comenzamos por un verso muy cruel: “He aquí la soledad de donde estás ausente”. Se trata de un pleonasma,⁴ una sutil redundancia que pretende mostrarnos la herida abierta del sufrimiento. Dice el poeta: “Estás ausente de mi soledad”; por tanto, la soledad se vuelve más sola

⁴ Pleonasma: figura de construcción que consiste en el empleo de palabras innecesarias para el sentido cabal de la expresión; puede añadir gracia o expresividad a la frase, como “lo vi con mis propios ojos” o “lo escribió de su puño y letra”; otras veces constituye verdadera redundancia y, en ocasiones, aunque podría tacharse de tal, es una manera de dar una terminación a la frase que, de otro modo, quedaría como incompleta: “Entrad dentro si queréis descansar. Subid arriba sin esperar el ascensor” (Moliner, 2002: 712).

aún y quien lo perdió todo desgarró su ser y contempla las ruinas que han quedado en lugar del aparentemente sólido edificio del amor.

Estamos arribando así al final del poema, a una conclusión que no debió haber sido, pero que ineludiblemente se produjo. Lluvia y esto simplemente es una constatación climática que le permite al sujeto lírico sustraerse por un instante del espectáculo que le produce su propio dolor. Tres metáforas acuden a su mente, tres imágenes curiosamente herméticas, casi diríamos surrealistas si esto no fuera una anticipación, tres imágenes que desnudan la condición humana y le hacen entender al poeta que cuando todo se ha perdido sólo resta refugiarse en ese túnel⁵ profundo que es él mismo. Las imágenes mencionadas son:

1. El viento marino caza errantes gaviotas.
2. El agua anda descalza por las calles mojadas.
3. Las hojas de aquel árbol se quejan como enfermos.

El número dos involucra, en el terreno de la imagen, una personificación del elemento agua. Pero los tres referentes figurados tienen como finalidad demostrarnos que el mundo sigue a pesar del dolor individual. Las gaviotas errantes son derribadas por el cruel viento que proviene del mar; el agua inunda las calles y las hojas de un árbol dejan escapar un sonido quejumbroso. Mientras todo esto sucede el poeta asumirá que el dolor colectivo no amengua el padecimiento individual.

Y agrega la voz que teje la trama lírica: "Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma". El planteamiento se basa en un delicado oxímoron –ausente, pero presente– y halla su justificación en que esa abeja blanca del pasado se ha ido igual que su amada, pero el asociado zumbido ha quedado vibrando en sus oídos, resonando en su alma. Se impone la

⁵ Recuérdese la expresión "Fui solo como un túnel", que aparece en el poema 1 (p. 11).

dura tarea de olvidar aun cuando esto no es tan fácil. Al respecto dirá en el poema 20: “Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido” (p. 97).

Por eso “Revives en el tiempo”; es el odioso ciclo, la reiteración universal en donde el eterno retorno de Dionisos no cesa jamás y esa alma abierta en llaga viva seguirá latiendo aferrada al pasado.

La reiteración del adjetivo “silenciosa” para cerrar el poema ubica una vez más el tema y exhorta a la quietud y al callar, como un referente de duelo ante el amor que ha muerto: “Ah silenciosa!”

POEMA 9.
“EBRIO DE TREMENTINA Y LARGOS BESOS”

CINCO CUARTETOS DE VERSOS PREDOMINANTEMENTE alejandrinos con la excepción del primero y del 15 –endecasílabos– y del quinto –dodecasílabo–, integran esta composición. Empieza diciendo:

Ebrio de trementina y largos besos,
estival, el velero de las rosas dirijo,
torcido hacia la muerte del delgado día,
cimentado en el sólido frenesí marino.

El primer verso, ya analizado en el poema anterior en la relación comparativa, abre el panorama del enamorado que también es hombre de civilización y que se descubre de pronto “ebrio de trementina y largos besos”. Las impresiones sensoriales que se dan cita en este verso son olfativas y gustativas: el olor de la trementina y el gusto de las bocas que se unen provocan esa embriaguez que es al mismo tiempo –ya lo decíamos en el poema 8– saturación del individuo en su doble papel de hombre culturalmente integrado a una sociedad y de enamorado ferviente que despierta con esos besos la embriaguez del amor, porque el amor realmente emborracha y, muchas veces, hace perder el rumbo que habíamos decidido seguir.

El segundo verso está construido con base en un hipérbaton en donde el verbo aparece al final del periodo sintáctico correspondiente como si fuese construcción latina; diría, con prescindencia del hipérbaton: “estival, dirijo el velero de las rosas”. Y el poeta se transforma así en un marinero que conduce su barca de amor. En medio del verano, mientras el día muere y con base firme en ese sólido frenesí marino, así avanza en el lento atardecer.

El quiasmo cumple aquí su papel relacionante al permitir el cruce de las categorías morfológicas: delgado *día* / *Frenesí* marino

Los adjetivos *delgado* y *marino* y los sustantivos *día* y *frenesí* representan este cruzamiento de categorías, e idéntico esquema de relación se cumple en los dos versos iniciales del segundo cuarteto, entre las expresiones *agua devorante* y *agrio olor*:

Pálido y amarrado a mi agua devorante
 cruzo en el agrio olor del clima descubierto,
 aún vestido de gris y sonidos amargos,
 y una cimera triste de abandonada espuma.

El poeta ha preferido romper la armonía del paralelismo para optar por esa búsqueda en diagonal que la figura ofrece:

Agua	<i>devorante</i>
<i>Agrio</i>	olor

Este extraño marinero sigue al frente de su barca al igual que el hombre conduce la nave de su existencia hacia impreciso destino. Dice el sujeto lírico que se halla “pálido y amarrado” a su “agua devorante”. Si la expresión “pálido” alude a cómo queda el individuo en el instante de vivir algo imprevisto, “amarrado” tiene relación con la idea de destino insoportable, es decir, que invariablemente debe cumplirse; esa agua que lo

devora no le deja otra opción. A su vez, el hombre y su barca representan al individuo humano que va compenetrado en su búsqueda. Y el mar es el mundo, mientras que las olas simbolizan el movimiento eterno.

El poeta cruza en medio de la inmensidad marina, en "el agrio olor" del clima descubierto. En la expresión entrecomillada se cumplen los requerimientos de la sinestesia en la medida en que acuden dos impresiones sensoriales diferentes a reunirse en el marco de una misma idea. Lo gustativo –agrio– se une a lo olfativo –olor– para dar como resultado una expresión compleja. El clima estival ofrece al olfato y al gusto una simultaneidad de sensaciones en donde lo olfativo resulta valorado desde lo gustativo. Una segunda sinestesia se elabora en la expresión "sonidos amargos", en donde lo gustativo es considerado y medido desde lo auditivo.

En la tercera estrofa continúa hablando la primera persona y relata su viaje sobre su ola única:

Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única,
lunar, solar, ardiente y frío, repentino,
dormido en la garganta de las afortunadas
islas blancas y dulces como caderas frescas.

Una sucesión de vocablos pretenden definir a este individuo que parece ajeno a las pasiones comunes de los hombres. Esto último justifica las expresiones del segundo verso: "lunar, solar, ardiente y frío, repentino". Parece caber en él todos los estados de ánimo, inclusive los contrarios como lunar-solar, ardiente-frío. Pero el último de los términos empleados lo define mucho mejor: "repentino", esto es la improvisación a la que todos los individuos estamos expuestos; más aún, requerimos de ella para subsistir: repentinamente podemos optar por aquello que es todo lo contrario de lo que veníamos haciendo. El hombre tiene la capacidad extraña de cambiar de lo lunar a lo solar, de ser ardiente y frío según lo decidan las circunstancias y las motivaciones.

También llegará a encontrarse “dormido en la garganta de las afortunadas islas blancas y dulces como caderas frescas”. Paulatinamente evoluciona desde lo paisajístico-simbólico hacia el territorio en donde habita la mujer y en donde esas “islas blancas” le permiten cantar a las caderas frescas de la hembra humana.

Mientras tanto –ya en la cuarta estrofa– la voz que relata el acontecer lírico ofrece la imagen del amante, quien se prodiga en besos al mismo tiempo que “embriagadoras rosas” experimentan en él:

Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos
locamente cargado de eléctricas gestiones,
de modo heroico dividido en sueños
y embriagadoras rosas practicándose en mí.

He aquí el acto del amor, que si bien se origina en la búsqueda, no tiene fin, porque el hombre sediento quiere calmar su sed en esas islas blancas y dulces que constituyen el símil perfecto de la mujer eterna, curiosamente eterna a pesar de la fragilidad individual y de la momentánea perennidad cuando el paso irremediable del tiempo nos demuestra que aún seguimos pensando en ella. Es este oxímoron que dibuja la “eternidad mortal” el que persigue al alma enamorada.

Y, conectado con lo anterior, en la última estrofa: “Aguas arriba” “tu paralelo cuerpo se sujeta a mis brazos” como pez “rápido y lento en la energía subceleste”. Se cumple en términos de encuentro la relación de los amantes. Son dos cuerpos paralelos que se entregan, dos energías subcelestes, dos gritos apagados que buscan lo imposible:

Aguas arriba, en medio de las olas externas,
tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos
como un pez infinitamente pegado a mi alma
rápido y lento en la energía subceleste.

En conclusión, el poema 9 se diferencia de la gran mayoría de los otros, porque aquí parece que el sujeto lírico no desea definir nada con la claridad expresada al menos en las composiciones anteriormente analizadas. Es suficiente vivir desde el símbolo del navegante que va al encuentro de otro cuerpo que lo aguarda.

Se trata de un canto comprometido con la vida; el hombre navegante –luchando en medio del mar de la existencia– comprende de pronto que ese mar encierra el símbolo perfecto del cuerpo de mujer añorado desde el primer poema. Las imágenes marinas se reiteran y dan fe, adivinan el compromiso de quien sólo existe para amar.

POEMA 10.
“HEMOS PERDIDO AUN EL ÚLTIMO CREPÚSCULO”

EL POEMA ESTÁ DIVIDIDO EN SIETE estrofas: un terceto, cinco pareados y un quinteto. El verso dominante es triscaidecasílabo, pero hay también endecasílabos, eneasílabos y alejandrinos.

La simbología del crepúsculo juega un papel fundamental; se le menciona de manera directa o figurada por lo menos seis veces y representa el fin del amor; y aunque cada atardecer se reviste de luz intensa y bella, la conclusión será siempre dolorosa. Al mismo tiempo, se alude al crepúsculo desde diversos ángulos. Vayamos por partes.

Comienza diciendo:

Hemos perdido aun este crepúsculo.
Nadie nos vio esta tarde con las manos unidas
mientras la noche azul caía sobre el mundo (p. 51).

El primer verso reúne al “yo” y al “tú” en un “nosotros”, que –contradictoriamente– es separación al mismo tiempo que unión. Juntos vivieron y gozaron, pero ha llegado el momento irremediable en que todo se torna oscuro al igual que ocurre con el día después del crepúsculo de la tarde. Subrayamos el valor de la expresión “aun” con el sentido de inclusive o

también, esto marca el carácter definitivo de lo ocurrido. Están solos en un mundo que no los observa; ambos permanecen con las manos unidas a pesar del advenimiento de lo ineludible. De esta forma, las alusiones al crepúsculo en esta primera estrofa son dos: una directa en el primer verso y la otra eufemística en el tercero –mientras la noche azul caía sobre el mundo–; esa noche resulta personificada desde su intención de extender su manto sobre el universo.

La segunda estrofa manifiesta lo siguiente:

He visto desde mi ventana
la fiesta del poniente en los cerros lejanos (p. 51).

Está dedicada exclusivamente al tema central del poema. Es el “yo” transformado en observador y separado del “tú”; es la primera persona que mira desde su ventana “la fiesta del poniente en los cerros lejanos”. He aquí la tercera mención crepuscular enmarcada de nuevo por un eufemismo¹ y una metáfora; el primero de los elementos cumple un papel básico desde el momento que alude de manera poéticamente velada al atardecer radiante. La metáfora “la fiesta del poniente en los cerros lejanos” conlleva la noción de colorido intenso y da ingreso a datos sensoriales visuales que autorizan al lector para que contemple ese bello acabarse de un nuevo día. El contraste entre el crepúsculo hermoso y la separación de los enamorados resulta elaborado premeditadamente por el sujeto lírico. Es preciso reconocer en este intenso y hermoso arrebolado del cielo que a pesar de su belleza marca el fin de algo. Los amantes, al perder el último crepúsculo, han comprendido no sólo la grandeza de

¹ Eufemismo: expresión con la que se sustituye otra por considerarla excesivamente violenta, desagradable o prohibida por algún motivo. Cuando alguien muere decimos “dejó de existir” o “voló al cielo”, para disfrazar la imagen terrible de la muerte (Quintana, 2005: 118).

su amor, sino también el sentido de una separación asumida como tal a pesar del sufrimiento que conlleva. Dice en seguida:

A veces como una moneda
se encendía un pedazo de sol entre mis manos (p. 51).

La noción luminosa continúa imperando, pero es "a veces", no siempre; y esta limitación temporal lo dice todo, porque ese "pedazo de sol" es también parte de una totalidad; es un rayo de sol, pero no el sol. En el terreno de los enamorados lo que no es "todo" es "nada", los elementos parciales salen sobrando.

A esta altura del poema el "nosotros" ha dejado de tener sentido y continúa, en la cuarta estrofa, el discurso lírico del poeta, del "yo" sufriente. El recuerdo juega un papel trascendente y a través de esta remembranza llega la imagen de la mujer amada, quien está llena "de esa tristeza que tú me conoces".

Yo te recordaba con el alma apretada
de esa tristeza que tú me conoces (p. 52).

En los versos que siguen, cuatro preguntas se entrelazan:

Entonces, dónde estabas?
Entre qué gentes?
Diciendo qué palabras?
Por qué se me vendrá todo el amor de golpe
cuando me siento triste, y te siento lejana? (p. 52).

Primero se marca el factor temporal mediante el vocablo "entonces", es decir, en aquellos duros momentos en los que el "yo" más la necesitaba. Y las interrogaciones emergen dolorosas:

1. ¿Dónde estabas?
2. ¿Con quién estabas?
3. ¿Qué decías?
4. ¿Por qué todo el amor llega de golpe cuando estoy triste y tú no estás?

Son preguntas que el enamorado deja escapar desde el fondo de su alma; la noción de soledad individual predomina y la probable idea de traición parece filtrarse en las interrogantes segunda y tercera. Pero el resultado intensamente doloroso se advierte en la última formulación interrogativa que constituye una especie de reto al destino, una búsqueda de explicación para aquello que el sujeto lírico interpreta como injusto y totalmente desequilibrado. El poeta pensará: “Estoy triste y tú no estás unida a mí, ¿por qué?” Entonces todo el amor se apodera de su alma, cuando menos puede responder a él. Agrega:

Cayó el libro que siempre se toma en el crepúsculo,
y como un perro herido rodó a mis pies mi capa (p. 52).

Ha caído el libro que siempre se toma en el crepúsculo; todo ha dejado de tener sentido y cuando llega la hora de hacer un balance de lo vivido en la reunión de dos almas que se adoraban, nada queda ya. Ese libro mencionado bien puede representar la memoria en donde el amante almacena sus vivencias, las recapitula y las recoge en medio del querido crepúsculo del amor. Pero no olvidemos que ese libro ha caído y sólo al olvido tenaz le corresponderá actuar.

La última estrofa da un cierre dramático a la anécdota lírica contada a la tenue luz del crepúsculo:

Siempre, siempre te alejas en las tardes
hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas (p. 52).

La reduplicación del adverbio temporal "siempre" marca lo irremediable: ella se aleja en las tardes y se pierde para siempre en ese crepúsculo que es capaz de borrarlo todo.

El presente poema ha elaborado una reflexión en torno al rompimiento y la separación teniendo como fondo luminoso el crepúsculo de la tarde cuya luz es tan sólo un fuego fatuo que no hace más que recordar y subrayar el alejamiento y la tristeza.

POEMA 11.
“CASI FUERA DEL CIELO”

SON SEIS ESTROFAS DE ESTRUCTURA DIVERSA, como sucede en casi todo el libro, y el verso dominante es el triscaidecasílabo.

El paisaje nocturno que se ofrece a la mirada del observador está constituido por una media luna imprecisa que emerge anclada entre dos montañas:

Casi fuera del cielo ancla entre dos montañas
la mitad de la luna.
Girante, errante noche, la cavadora de ojos.
A ver cuántas estrellas trizadas en la charca (p. 55).

El juego de contrastes comienza a elaborarse y mediante la antítesis se opone la aparente pequeñez de la luna a la altitud de los colosos que la rodean; simultáneamente, el hombre que observa es un tímido microcosmos¹ que se atreve a interpretar al macrocosmos² que aparece ante

¹ El hombre, concebido como microcosmos, adquiere conciencia de su pequeñez en la medida en que se compara con la infinitud de la naturaleza (Quintana, 1997: 28).

² El hombre es el pequeño universo, el orgulloso poder que se atreve a mirar de frente al macrocosmos, al gran universo. Y, de acuerdo con la conceptualización monista ya señalada, todo tiende a una identificación de micro y macrocosmos (Quintana, 1997: 41).

él. Y este ser –sujeto lírico del poema– analiza al mismo tiempo que es analizado. Todo resulta aparente y la verdadera esencia queda oculta al menos por unos instantes. La inmensidad de la luna –alma de ese paisaje– se disfraza gracias a la distancia y lo que aparentemente vemos no es así en realidad. El ser humano –circunstancial molécula en ese universo infinito– da el salto hacia lo majestuoso, porque es portador de la inteligencia, la cual lo transforma y lo vuelve inmenso.

Percibimos además cómo la noche parece penetrar en esos ojos escudriñadores mientras numerosas estrellas han quedado en la charca que las refleja. Hay una mente que quiere interpretar ese paisaje; una mente que indaga en busca de símbolos que el callado espacio nocturno oculta. El esfuerzo poético tiene como finalidad entender y sus ojos medio se cierran al intentarlo; se frunce el rostro y entre ceja y ceja resulta formada una cruz de luto. El sujeto actuante continúa siendo la noche y a medida que los elementos que integran el símbolo comienzan a desentrañarse, el poeta siente el dolor de comprenderlos. Dice así:

Hace una cruz de luto entre mis cejas, huye.
Fragua de metales azules, noche de las calladas luchas,
mi corazón da vueltas como un volante loco (p. 55).

Es la fragua en que se moldean los metales azules de la vida, es la noche que oculta calladas luchas. Y mientras esto sucede el corazón del poeta da vueltas como un volante loco.

La estrofa siguiente expresa:

Niña venida de tan lejos, traída de tan lejos,
a veces fulgurece su mirada debajo del cielo.
Quejumbre, tempestad, remolino de furia,
cruza encima de mi corazón, sin detenerte.
Viento de los sepulcros acarrea, destroza, dispersa
tu raíz soñolienta (p. 56).

El primer verso permite que ingrese esa "niña" "venida de tan lejos, traída de tan lejos". Aquí entendemos de qué manera funciona el juego de relaciones. En medio de la noche la luna es el motor esencial, y para el espíritu cansado de este hombre la niña representa el alma que da sentido a su existencia.

Y es ese poderoso factor que anida en el fondo del ser humano, su mente, el que la trae desde tan lejos; gracias a la evocación y el recuerdo, esa niña se actualiza en este momento vital al que sólo la memoria puede acceder. La mirada de esa niña se hace presente en algunas ocasiones, en pocas quizá, pero igual refugge debajo del cielo.

Sigue una serie de referentes que combinan lo doloroso y lo tétrico con factores que la naturaleza proporciona: "quejumbre" y furia; tempestad y remolino, respectivamente; y es el viento de los sepulcros el que desarraiga "tu raíz soñolienta". Se trata aquí de olvidar, de sepultar en el pasado esos recuerdos en los que la muerte juega un papel importante. No en vano se emplea la reminiscencia romántica inevitable: "vientos de los sepulcros". De la naturaleza proceden los huracanes malignos y los sepulcros constituyen el espacio adonde van a parar los cuerpos; de igual manera, en la vida del hombre, de este hombre, se requiere que algo muy violento lo sacuda para que los recuerdos vayan a caer al sepulcro del olvido. Los símbolos son poderosos y le permiten expresar al poeta sus miedos y ubicar todo lo acontecido en su justo lugar. El recuerdo de la amada es una raíz soñolienta, porque se ha clavado en el corazón del amante y retorna imprecisa cuando menos se espera. Sólo "el viento de los sepulcros", con la connotación simbólica ya anotada, puede "acarrear, destrozar, dispersar"; diríamos que uno de estos factores sería suficiente para que la raíz soñolienta fuese arrancada de la tierra del espíritu en donde se halla. Y si uno solo de estos elementos bastara para lograrlo, los tres juntos alcanzarían su objetivo de una manera total.

Y la niña sigue presente en el discurso del sujeto lírico mientras éste lucha por erradicarla plenamente del lugar que ocupa. Veamos la estrofa siguiente:

Desarraiga los grandes árboles al otro lado de ella.
Pero tú, clara niña, pregunta de humo, espiga.
Era la que iba formando el viento con hojas iluminadas.
Detrás de las montañas nocturnas, blanco lirio de incendio,
ah nada puedo decir! Era hecha de todas las cosas (p. 56).

Le llama “clara niña, pregunta de humo, espiga”; ella alimentó sus deseos y dio alas a sus ilusiones; estaba hecha de todas las cosas, formada por el viento, como un blanco lirio de incendio. La emoción poética y el asombro filosófico se dan cita en el momento de intentar entender todo lo que la clara niña representaba; hay elementos muy directos para hacerlo, pero otros no son tan claros y se difuminan en ese misterio insondable que representa la joven.

En el poema ha ido *in crescendo* el sentimiento de infinito dolor que despierta este recuerdo y que sólo adquiere cierta luminosidad –vaya paradoja– en el instante en que se lo compara implícitamente con el paisaje nocturno.

Esa media luna entre las dos montañas abría el desarrollo conceptual de la composición y daba inicio a las grandes preguntas que todo amante abandonado se formula tiempo después de lo acaecido.

El poeta no ha podido responder ciertamente a estas interrogantes y su alma ahora, en este implacable presente, se halla más desolada que antes. ¿Qué le resta hacer? Él sabe que es hora de seguir otro camino y así lo expresa en los versos consecuentes:

Ansiedad que partiste mi pecho a cuchillazos,
es hora de seguir otro camino, donde ella no sonría.
Tempestad que enterró las campanas, turbio revuelo de tormentas
para qué tocarla ahora, para qué entristecerla (p. 56).

La tierna niña fue en el pasado ansiedad, tempestad y tormenta; ansiedad que destrozó su pecho a puñaladas; tempestad que arrasó con todo

lo bello –“enterró las campanas”–, y las tormentas, implacables mensajeras de un destino feroz, en su “turbio revuelo” no dejaron nada en pie.

El discurso lírico se torna así terrible, y presumiblemente sea ésta una forma de prepararse para el olvido. A medida que avanzamos por cada uno de estos veintiún poemas el sujeto lírico parece disponernos para el desgarramiento final que surge violento en el poema 20, y para la cruenta despedida del marinero poeta que expresa su verdad en la “canción desesperada” y que ha decidido partir, alejarse para siempre. Agrega el poeta:

Ay seguir el camino que se aleja de todo,
donde no esté atajando la angustia, la muerte, el invierno,
con sus ojos abiertos entre el rocío (p. 56).

Es así que el individuo sufriente del poema 11 ha resuelto “seguir el camino que se aleja de todo”, y bien podríamos agregar: “seguir el camino que no conduce a nada”. Porque esta determinación está motivada por el intenso dolor que la separación provoca y si bien el sujeto lírico cree que al final del nuevo sendero elegido no se hallará la angustia ni la muerte ni el invierno, está completamente equivocado, porque su decisión persigue la finalidad de encontrar una paz que no le será dada en el universo del abandono y que sólo pudo hallar en los brazos de esa niña. Los hechos no fueron así y hoy, “con sus ojos abiertos entre el rocío”, seguirá presente el recuerdo de la joven. Como sucede en muchos momentos de este doloroso poemario, las convicciones del poeta se difuminan tan sólo en buenos deseos. Él seguirá el nuevo camino e intentará borrar de su memoria los recuerdos; pero lo más seguro es que éste no ha de ser “el último dolor que ella le cause”, como podremos comentarlo en el penúltimo poema.

POEMA 12.
“PARA MI CORAZÓN BASTA TU PECHO”

CURIOSAMENTE, EN LOS POEMAS 11, 12 Y 13 EXISTEN referencias –directas o implícitas– a tres estaciones del año; el 11 menciona explícitamente en el penúltimo verso al invierno; el 12 brinda la noción de una primavera vital, pero implícita en esos pájaros que emigran del alma de la amada; y en el 13, mientras el sujeto lírico va marcando con cruces de fuego el cuerpo de la mujer se cumplen los tiempos del verano: “El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal”.

En otro orden de ideas, la composición está integrada por cuatro cuartetos endecasílabos, a excepción de los versos 7 y 13, que son dodecasílabos. La rima es asonante y variada y prevalecen –de acuerdo con el reiterado esquema y con la intención de transmitir las situaciones dolorosas– las vocales fuertes. Sólo en las siguientes terminaciones aparecen de manera aislada vocales débiles:

5° verso	– día	<i>i-a</i>
11° verso	– taciturna	<i>u-a</i>
15° verso	– huyan	<i>u-a</i>

A pesar de ello las vocales débiles comparten la rima con vocales fuertes y resultan así prácticamente anuladas o absorbidas por éstas.

Los motivos poéticos se recrean nuevamente en torno al tema de la separación. Si bien la composición temática se repite, los referentes conceptuales y las figuras retóricas continúan cobrando una diversidad asombrosa y nos obligan a seguir estudiándolas por separado. El poeta empieza diciendo:

Para mi corazón basta tu pecho,
para tu libertad bastan mis alas.
Desde mi boca llegará hasta el cielo
lo que estaba dormido sobre tu alma (p. 59).

Un par de afirmaciones rotundas, que aparecen en los versos iniciales, encabezan el poema. Si el paralelismo consiste en “ordenar de manera clara e igual partes de la frase o frases enteras”, aquí resulta expresado de forma evidente. Los elementos sintácticos se ofrecen en organización semejante, pero los factores conceptuales –al profundizar en el análisis– se oponen. La expresión emana desde la perspectiva del “yo” aunque se habla primero del enamorado y luego de la amada. Para él es suficiente con que ella exista y, recostado en su pecho, poder tocar la gloria. Para ella –específicamente para su libertad– son suficientes las alas que él le ha dado. En el primer caso se trata de dos corazones que se unen y en el segundo es la mujer que hace uso de la confianza depositada en ella y que abandona. Por todo esto, el paralelismo entre ambos versos es antitético.¹

En seguida se expresa la noción relativa a que la voz del poeta se dejará oír hasta el cielo; esa misma voz que dormía sobre el alma de la amada es la que ahora se resistirá al abandono y reclamará iracunda.

¹ Básicamente distinguimos tres formas de paralelismo: a) sinónimo, en el que se repite la misma idea, pero con palabras diferentes; b) antitético, en el que la estructura formal es igual, pero las nociones se oponen; c) sintético, es la simple relación de términos en donde no hay ni oposición ni igualdad (*cf.* Quintana, 2005: 20).

Continúa el segundo cuarteto de la siguiente forma:

Es en ti la ilusión de cada día.
Llegas como el rocío a las corolas.
Socavas el horizonte con tu ausencia.
Eternamente en fuga como la ola (p. 59).

Expresa primordialmente en tres de sus versos la noción de ruptura a causa de la amada; si bien él ha depositado en esa mujer la ilusión de cada día, ella responde de una manera contraria y genera factores que luego conducirán a la separación. La amada actúa sobre el enamorado:

1. Como el rocío a las corolas.
2. Orada el horizonte con su ausencia.
3. Se halla eternamente en fuga como la ola.

La naturaleza llega a ejercer sobre las plantas una acción positiva y regeneradora, pero también puede perjudicarlas, como sucede con las corolas de las flores cuando les cae el rocío. La comparación resulta exacta para expresar de qué manera se ha llevado a cabo la acción de esta mujer sobre el alma del poeta.

En el número 2, a la noción crepuscular ya trabajada en otros poemas, se agrega ahora la idea del horizonte como espacio de esperanza. Por ello, si esta mujer es capaz de penetrar en el horizonte y modificarlo con su ausencia, es porque ese espacio soñado para vivir la paz junto a la amada se modifica totalmente desde el momento en que ella no está. Por ende, ya no habrá un mañana o, por lo menos, no tendrá el significado que adquiriría con su presencia. Se establece así un juego de presencia-ausencia en donde al primero de estos conceptos corresponde la alegría y al segundo, el dolor.

En la idea expresada en el punto 3, la imagen de las olas en su constante ir y venir revela la permanente inestabilidad de la mujer, quien en lugar de otorgar paz brinda inseguridad.

Como consecuencia, los tres referentes anteriores repiten la misma noción de incertidumbre y muestran a la mujer como traidora en el marco de sus acciones frente al “yo”.

En la tercera estrofa, el sujeto lírico continúa manifestando sus verdades y recuerda lo que en el pasado había dicho de su amada:

He dicho que cantabas en el viento
como los pinos y como los mástiles.
Como ellos eres alta y taciturna.
Y entristece de pronto, como un viaje (p. 60).

El esfuerzo para ubicar características de esta mujer le devuelve a su memoria las acciones vividas en el ayer, según las cuales ella “cantaba en el viento” al igual que los pinos y los mástiles. Lo dicho en el pasado se actualiza hoy. La amada ha sido antes inspiración y música: “He dicho que cantabas en el viento”.

“Cantar” es sinónimo de expresar sentimientos con apoyo en la musicalidad. Esa melodía se asocia con el viento y además eleva su himno igual que los pinos. He aquí los dos factores tomados de la naturaleza. De referentes marinos –tan frecuentes en la poética nerudiana– escogerá los mástiles como alusión a su carácter y condición erguida en medio del paisaje. De esta manera, las unidades surtidoras de poesía son la naturaleza y el mar. Constituyen tres factores fuertes –viento, pinos y mástiles– que preponderan en el paisaje con marcada majestuosidad. Por eso compara a la mujer, orgullosamente, con ellos: “como ellos eres alta y taciturna”. Emergen dos atributos: el imperioso destacar de su altura –quizá no física, sino espiritual– y su condición callada, melancólica, que ocultaba en lugar de transparentarlas.

Pero "entristeces de pronto como un viaje". La sinécdoque cumple aquí un papel trascendente en la medida en que se identifica el viaje con el viajero, porque quien en realidad adquiere el carácter nostálgico es quien viaja y no el viaje mismo. Pero la semejanza directa de la tristeza de la amada reitera el concepto de "taciturna" manejado en el verso anterior.

La sucesión de imágenes que tienen como objetivo definir a la mujer y establecer parámetros de relación entre ambos concluye en la última estrofa con referentes muy precisos y claros que terminan de conformar la visión que el sujeto lírico posee de esa fémica. Dice el poeta:

Acogedora como un viejo camino.
Te pueblan ecos y voces nostálgicas.
Yo desperté y a veces emigran y huyen
pájaros que dormían en tu alma (p. 60).

Observemos estos referentes:

1. Acogedora como un viejo camino.
2. Poblada por ecos y voces nostálgicas.

He aquí un toque definitivo en el que la amada representa el pasado y el presente; en el pasado era capaz de recibir en sus brazos y permitir así que perseverara el amor; lo hacía –la comparación lo expresa– "como un viejo camino"; con este último aspecto se alude a la noción de movimiento, de separación, al igual que la metáfora anterior del viaje; queremos decir que aunque haya una actitud cariñosa y tierna, igual ese mismo proceder se materializa en partida, en irse, en no permanecer. En el presente los ecos y las voces "nostálgicas" indican que es en la dolorida memoria en donde todo ha quedado.

"Yo desperté", señala el sujeto lírico y se cumplen las acciones en términos oníricos; es como despertar de un sueño para descubrir que los

cambios son enormes. Acaba la primavera individual cuando emigran esos pájaros “que dormían en tu alma”; esta alusión implícita a la primavera se une a la noción de nostalgia ya trabajada. El pasado guarda esos doloridos recuerdos mientras la memoria lucha en vano por recuperarlos. Parece que los hechos han llegado a materializarse de la manera más terrible; el poeta se resiste a aceptar los términos de la separación, pero no le queda otra opción que rendir su alma y continuar en el sendero doloroso de su propia existencia.

POEMA 13.
“HE IDO MARCANDO CON CRUCES DE FUEGO”

EL POEMA PRESENTA VISIBLEMENTE tres cuartetos iniciales y uno final; en este último el primer verso continúa su desarrollo métrico en el renglón siguiente dando como resultado uno de arte mayor. La penúltima estrofa integra siete unidades métricas y los versos son de diferente medida a lo largo de todo el poema. La rima es asonante y variada con el ya reiterado esquema de predominio de las vocales fuertes.

La voz que expresa el sentimiento comienza diciendo:

He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.
Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose.
En ti, detrás de ti, temerosa, sedienta (p. 63).

La expresión lírica tiene su punto de arranque en un “yo” que alude a una acción cumplida en el territorio metafórico que representa la amada: “He ido marcando con cruces de fuego”. Dos brillantes imágenes dan inicio a este poema desde el momento en que esas “cruces de fuego” marcan “el atlas de tu cuerpo”; he aquí una manera de referir a vivencias compartidas y al esfuerzo personal del poeta por dejar grabadas de

una forma indeleble las múltiples acciones relevantes que lo unieron a ella. Las sensaciones visuales prevalecen para presentarnos en el campo de lo real aquello que dará el salto hacia lo figurado; digo esto porque el “atlas blanco de tu cuerpo” –hermosa metáfora expresiva del espacio que será modificado por las acciones del “yo”– se someterá a una transmutación operada por las cruces de fuego. De la misma manera que el hierro candente puede dejar huellas visibles en el físico de una persona, así también esas cruces de fuego sellarán para siempre el cuerpo blanco y hermoso, permitiendo cambios que sólo las vivencias del amor sabrán interpretar.

En directa relación con la presencia del elemento “fuego” en la poética nerudiana, dice Carlos Santander:

Y estas imágenes que hacen alusión a una actividad del espíritu al modo de las parábolas (porque la sed y el hambre son apetencia del otro y no un hambre o una sed fisiológica), son el modo de referencia a una relación no social, sino personal, la relación poeta-amada. Es sobre ella donde el poeta ejecuta y cumple su función productora. Y como lo que produce son imágenes, es decir, poesía, resulta que el oficio más propio, el oficio excelente del hablante es el hablar, el ser poeta. Y así como la mano es la posibilidad material del ser pescador o labriego, así la boca es la base material del hablar, del decir, de la palabra y su variante silenciosa, que es el beso. A los tres elementos señalados más arriba –aire, agua y tierra– y sus correspondientes oficios, hay que agregar ahora el cuarto, que es el fuego, vinculado al beso, a la palabra y al poema (1991: 95).

Y esa boca, su boca, convertida mediante la imagen en una araña que acechaba constantemente, se llenará de gozo en el acto del amor y besará sedienta, pero temerosa al mismo tiempo, porque el fantasma desolador del abandono no deja de estar presente en el devenir de casi todos los poemas. Además, es evidente la carga erótica que domina en estos cuatro primeros versos de fuego.

La segunda estrofa señala:

Historias que contarte a la orilla del crepúsculo,
muñeca triste y dulce, para que no estuvieras triste.
Un cisne, un árbol, algo lejano y alegre.
El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal (p. 63).

El sujeto lírico habla de la unión de los amantes mediante el discurso; esas frases son pronunciadas "para que no estuvieras triste"; es el darse mediante la palabra, la cual representa una de esas "cruces de fuego", es decir, una de las marcas al rojo vivo en la zona esencial de la amada; y esto último sucede porque cuando llega el momento del recuerdo, después de haber enfrentado la separación, los factores espirituales e intelectuales son los que prevalecen: se puede, quizá, olvidar un cuerpo, un movimiento sexual, pero es difícil sepultar en las sombras del pasado las frases adecuadamente dichas; sobre todo aquellas que unieron las almas aun más que los cuerpos.

El estilo conciso y bello de la poética nerudiana otorga a continuación facetas de esas remembranzas que se sintetizan en objetos simbólicos tomados de la naturaleza:

1. Un cisne.
2. Un árbol.
3. Algo lejano y alegre.
4. El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal.

En primer lugar, observamos un elemento vivo y hermoso, un cisne; luego, un árbol; en seguida la expresión se torna abstracta y sólo abarcable en el dominio de la conciencia individual, "algo" que reúne la dolorosa condición de ser lejano a pesar de la alegría pasada; y, por último, el recuerdo se centraliza en un tiempo, el de las uvas, el del verano;

adecuado comentario del poeta señala: “el tiempo maduro y frutal”. De nuevo el impacto terrible prevalece, porque en el instante de recoger el fruto ya maduro, las situaciones han pasado y lo que fuera alegre y bello ha dejado de existir.

La estrofa siguiente indica:

Yo que viví en un puerto desde donde te amaba.
La soledad cruzada de sueño y de silencio.
Acorralado entre el mar y la tristeza.
Callado, delirante, entre dos gondoleros inmóviles (p. 63).

El poeta continúa reflexionando y llega a él otro recuerdo: “un puerto desde donde te amaba”; es ahora el espacio en donde y desde donde proyectó su cariño. La imagen marina reaparece para marcar los términos de soledad, sueño y silencio; la aliteración de la “s” se desliza como un susurro impactante y doloroso que acorrala al enamorado entre el mar y la tristeza. Todo lo vivido se llena del significado implacable que da la separación. Si en los primeros versos luchaba ese “yo” por dejar huellas imborrables para que no se fuera nunca, ahora le corresponde entender que ella está marcando también su corazón con el desdén y el abandono; éstas bien pueden ser “cruces de hielo”, que contrastan abiertamente con las de fuego del comienzo. “Fuego” como símbolo de compromiso y pasión, y “hielo” como representativo de indiferencia y lejanía. Garcilaso de la Vega –el poeta español del renacimiento– decía en la égloga I:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemó,
más helada que nieve, Galatea! (1946: 35).

Expresaba una noción semejante a la que el sujeto lírico reelabora en el presente poema.

La penúltima estrofa pretende resumir los momentos sucesivos en los que esa pasión se iba hundiendo poco a poco y los símbolos se imponen de nuevo con toda su fuerza:

Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido.
Así como las redes no retienen el agua.
Muñeca mía, apenas quedan gotas temblando.
Sin embargo, algo canta entre estas palabras fugaces.
Algo canta, algo sube hasta mi ávida boca.
Oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría (p. 64).

Cuando señala el poeta que algo muere entre los labios y la voz, presumiblemente esté haciendo referencia a la palabra apenas pronunciada; es quizá un asomo de arrepentimiento que no alcanza a cuajar. Por eso el sujeto lírico dice que ese "algo" posee alas de pájaro y es angustia y olvido al mismo tiempo.

Por otro lado, "Así como las redes no retienen el agua", de igual manera lo inevitable no puede dejar de cumplirse. El agua que se escapa por la malla inútil de la red es el amor que se aleja al efectuarse en términos fatales su destino impostergable. También Garcilaso veía en la imagen del agua que se resistía a ser bebida por las ovejas la representación de la amada que escapaba de sus brazos. Decía al respecto:

Soñaba que en el tiempo del estío
llevaba, por pasar allí la siesta,
a beber en el Tajo a mi ganado;
y después de llegado,
sin saber de cuál arte
por desusada parte
y por nuevo camino el agua se iba;
ardiendo ya con la calor estiva,
el curso, enajenado, iba siguiendo
del agua fugitiva (1946: 37).

Simultáneamente, los términos que aluden a la mujer amada en este poema de Neruda continúan siendo cariñosos y tiernos. Antes la había nombrado “muñeca triste y dulce” y ahora le llama “muñeca mía”, con lo cual el dolor de la pérdida a la luz de la posesión –mía– se vuelve más terrible; y en este errante “hoy” “apenas quedan gotas temblando”; el palpitar del agua transmite la imagen de aquello que va dejando de ser, que va muriendo poco a poco.

El alma del amante no encuentra consuelo y por eso quiere creer que las cosas no han pasado así. Llega hasta él un canto, un murmullo lejano que está hecho de palabras y el sujeto lírico se siente –valga el oxímoron– tristemente feliz: “Oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría”. Se resiste así al olvido y desea recordar al menos los gratos momentos que hicieron de ese amor un ejemplo casi eterno que sólo la palabra podrá celebrar.

El contenido de la última estrofa es:

Cantar, arder, huir, como un campanario en las
manos de un loco,
triste ternura mía, ¿qué te haces de repente?
Cuando he llegado al vértice más atrevido y frío
mi corazón se cierra como una flor nocturna (p. 63).

Inicia con tres verbos en infinitivo –cantar, arder, huir– que reproducen acciones impostergables. El canto expresa la poesía que sobrevive al amor; el arder inevitablemente conduce al consumirse y es una nueva alusión a las “cruces de fuego”, es la pasión intensa que resulta expresada en términos de fuego; y la consecuencia está dada por ese “huir” para intentar escapar del dolor ineludible.

Falta aún la comparación –“como un campanario en las manos de un loco”–; todo se vuelve de pronto ajeno a la razón y la locura del amor conduce a la enajenación del entendimiento. La imagen es tempranamente surrealista, pero impecable en cuanto a la transmisión del sentido.

Sin el amor, la locura, el corazón no puede sobrevivir al naufragio del sentimiento.

Además la comparación anterior incluye lo auditivo como un factor referencial trascendente: al sonido de una campana seguirá el de otra y otra, y así sucesivamente hasta la locura.

Una expresión oximorónica –“triste ternura mía”– refiere al encuentro que raudamente se vuelve separación, porque la ternura poseída corresponde al pasado y la tristeza es la invasora en ese presente; como la mente al incorporar conceptos los reúne, aquí se vuelven uno solo ambos extremos.

La pregunta retórica parece interrogar al imposible: “¿Qué te haces de repente?”; es decir, ¿por qué cambias cuando yo esperaba que fueras igual que en el ayer? En fin, ese “yo” sufriente ha llegado al triste final, “al vértice más atrevido y frío”, mediante el cual racionalmente entiende lo sucedido y su corazón “se cierra como una flor nocturna”. El sol que lo iluminara durante la jornada breve del amor se ha apagado para siempre.

El amante sufre, pero curiosamente lo hace en medio de una paz que lo invade y que sustituye al amor. ¿Se cierra para siempre? ¿No habrá esperanzas? A diferencia de Garcilaso sabemos que este incansable corazón volverá a latir bajo el influjo de nuevos soles, es decir, volverá a vivir y repetirá hasta el infinito el dolor que la existencia constantemente otorga.

POEMA 14.
“JUEGAS TODOS LOS DÍAS”

LOS FACTORES EXTRAÍDOS DE LA NATURALEZA reaparecen con mayor fuerza en este poema –luz del universo, flor, agua, racimo, estrellas del sur, el viento, cielo, peces, lluvia, pájaros, temporal, hojas, noche, madre-selvas, mariposas, boca de ciruela, lucero, crepúsculos, montañas, copihues, avellanas–; es decir, se presenta toda una enumeración poética de elementos que permiten al sujeto lírico elaborar la imagen de ese amor observado ahora desde otro ángulo diferente.

El poema comienza:

Juegas todos los días con la luz del universo.
Sutil visitadora, llegas en la flor y en el agua.
Eres más que esta blanca cabecita que aprieto
como un racimo entre mis manos cada día (pp. 67-69).

El sujeto del primer verso es implícito, pero por obvia deducción alude a la mujer amada, la cual aparece integrada a ese cosmos infinito que es el mundo. La valoración e inclusión del macrocosmos como referente importante nos conduce de nuevo a la noción de panteísmo analizada en los poemas 4 y 5. Es el dios naturaleza que Spinoza trabajara en su

concepción de la “mónada” infinita y el que aquí la poética nerudiana reelabora para aludir a esa mujer copartícipe del universo en una acción constante en donde el papel del devenir heracliteano también se integra de manera válida.

Todos son parte de esa enorme creación que deriva de Dios y ellos mismos, al actuar en cada día, lo reflejan. La vieja tentación fáustico-goetheana según la cual el personaje llega a creerse Dios cuando contempla los misterios eternos (Quintana, 1997: 101-108) tiene su origen en una natural confusión del ser humano, quien al ser un pedazo de la divinidad –muy insignificante, por cierto– cae en la consabida vanagloria de igualarse con el Todo cuando es sólo una molécula de él.

Por lo anterior, esa mujer cuyo contexto de acción aparece ubicado en el marco del universo, llega al sujeto lírico –“sutil visitadora” le llama el poeta– contenida en la flor y en el agua. Esto es, plenamente integrada a ese cosmos del cual deviene constantemente. Y más allá del contacto físico que ambos puedan tener –“eres más que esta blanca cabecita que aprieto”–, se yergue la trascendencia no sólo de la mujer de carne y hueso, sino también de todo aquello que representa al integrarse al microcosmos que es el “yo” expectante que aguarda la permanencia en ese acto de amor.

De esta forma, podemos interpretar ese “juego” del primer verso como un perenne desplazamiento del “tú” en la búsqueda del “otro”; pero ese “tú” se reviste de ciertas máscaras –flor, agua– para arribar con mayor fuerza representativa y, traspasando las inevitables fronteras al seno del enamorado, dice luego:

A nadie te pareces desde que yo te amo.
Déjame tenderte entre guirnaldas amarillas.
Quién escribe tu nombre con letras de humo entre las estrellas del sur?
Ah déjame recordarte cómo eras entonces, cuando aún no existías
(p. 67).

La fuerza del amor implica también un prodigarse intenso; y al igual que la madre naturaleza lo hace, así también ese pobre remedo del modelo universal lleva a cabo el acto sublime del sentimiento que se convierte en algo exclusivo: "A nadie te pareces desde que yo te amo". Aquellos versos del poema 16, con un sello inevitablemente tagórico –"eres mía, eres mía, mujer de labios dulces"– (p. 77), subrayarán el sentido de la posesión que ya no es ni nerudiana ni garcilasiana ni tagórica, sino universal, porque nos compete a todos los hombres. Lo único diferente será quizá la forma de decirlo, de intertextualizarlo.¹ Y es en ese mismo sentido de la posesión del otro en donde se cumplen los términos de exclusividad señalados arriba. Al amarte no te pareces a nadie, no tienes igual, estás integrada a mí. Pero lo más doloroso consistirá precisamente en perder a ese ser que en algún momento sólo se ubicó en el contexto intransferible al que nuestro mundo interior le da sentido y trascendencia.

Todo el poema se caracteriza por la actitud desiderativa del poeta; y la presencia de ese deseo de estar con ella, de disfrutarla, de vivir a su lado parece quedar restringida al marco de unos pocos pero intensos momentos, en donde la mujer amada representa el objeto y fin de la preciada búsqueda iniciada por el "yo".

El poeta ha visto en las estrellas del sur el nombre de la amada, por ello se pregunta quién lo ha escrito. Aparece reiterada así la presencia del "tú" en la naturaleza; y ver el objeto de su amor integra también otro elemento lúdico, porque la observa, además, en la flor, en el agua, en las estrellas. Es decir, mirarla es una forma –irreverente, tal vez– de ver a Dios. Aquellos versos de Bécquer resaltaban algo semejante:

¹ Cuando analicemos el poema 16 haremos referencia al connotado caso de la paráfrasis a Rabindranath Tagore y al escándalo suscitado por el supuesto plagio de Neruda al poeta hindú; algo parecido le achacaron en relación con parte de la obra del poeta uruguayo Sabat Ercasty. Marcaremos algunos referentes que nos autoricen a observar estos hechos con mayor objetividad y cuidadoso rigor crítico.

Hoy la tierra y los cielos me sonrén;
hoy llega al fondo de mi alma el sol;
hoy la he visto... la he visto y me ha mirado...
Hoy creo en Dios (1946: 439).

O también las palabras de Calisto en la *Celestina*, cuando al reprocharle Sempronio que somete la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer, él le responde:

¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!
Por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que hay otro soberano en
el cielo, aunque entre nosotros mora (Rojas, 1965: 20).

Estarían de acuerdo estos ejemplos en proporcionar un carácter de divinidad al ser amado por el solo hecho de existir y de ocupar un lugar trascendente en sus corazones.

Ahora bien, el enigmático verso final de esta estrofa señala: “Ah déjame recordarte cómo eras entonces, cuando aún no existías”. Es un verso enmarcado en el plano del oxímoron o, al menos, en el cuadro de una contradicción aparente, porque parece imposible recordar aquello que aún no existe. Pero la poética nerudiana guarda estas sorpresas para el lector, para ese cómplice lírico de las vivencias compartidas en el silencio de la lectura. Se nos ocurren al menos dos líneas de interpretación para este verso. La primera sería, más que una manera de recordarla a ella, de recordarse a sí mismo cuando en su universo personal ella no estaba; esto último le autorizará a comparar el presente, el pasado y el futuro. Un pasado sin ella se caracterizó por una sensación de vacío y desamor; en contraste con este “hoy” en el cual su cercanía lo transforma todo; pero también decíamos “futuro”, y esta última dimensión temporal cobraría sentido en la medida en que pudiera ser prolongación del presente; pero siempre anida en todo amante cierto recelo motivado por el miedo de perder aquello que está poseyendo; si esto aconteciera ahora sería mu-

cho peor, porque ya ha conocido lo que es el amor de acuerdo con aquella fórmula dantesca ya comentada en el poema 8, según la cual es más doloroso recordar los momentos de felicidad en medio del sufrimiento.

La segunda alternativa implica aceptar que de alguna forma misteriosa el hombre está predestinado al amor y a muchos otros factores que tarde o temprano se harán presentes en su vida. De acuerdo con Dante Alighieri y con el canto V citado en el mismo poema anteriormente mencionado, Francisca explicará al viajero infernal el amor que la unió a Paolo, y al mismo tiempo subrayará la naturaleza y condición de éste:

Amor, que se apodera pronto de un corazón gentil, hizo que éste se prendara de aquel hermoso cuerpo que me fue arrebatado de un modo que aún me atormenta.

Amor, que no dispensa de amar al que es amado, hizo que me entregara vivamente al placer de que se embriagaba éste, que, como ves, no me abandona nunca.

Amor nos condujo a la misma muerte (1987: 23).

Esta segunda referencia indica claramente la fuerza fatal del amor, y con base en los planteamientos de la época, que tenían como tema el denominado "amor gentil", y acordes con esta afirmación –"que no dispensa de amar al que es amado"–, se está diciendo que hemos nacido –como lo señalábamos *supra*– predestinados a una determinada circunstancia y que nuestra felicidad dependerá de que poseamos la suficiente capacidad y astucia para encontrar el verdadero sendero.

Por tanto, y regresando al contexto nerudiano, la amada siempre estuvo presente en ese plan individual del poeta y gracias a esto él puede recordarla cuando aún no existía; la tarea que le tocó vivir en esos tiempos sin ella consistió tan sólo en esperarla con paciencia sublime. Y si aún no existía, él sabía –desde su corazón enamorado– que estaba muy próximo su arribo.

Sea una u otra la interpretación válida o cualquiera que escape a nuestras reflexiones, lo cierto es que el poeta se somete a una severa introspección y en la tercera y cuarta estrofas abandona momentáneamente el *leitmotiv* de la amada para concentrarse en esa naturaleza vibrante que lo rodea y agobia:

De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana cerrada.
El cielo es una red cuajada de peces sombríos.
Aquí vienen a dar todos los vientos, todos.
Se desviste la lluvia.

Pasan huyendo los pájaros.
El viento. El viento.
Yo sólo puedo luchar contra la fuerza de los hombres.
El temporal arremolina hojas oscuras
y suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo (p. 68).

El viento que aúlla y golpea su ventana cerrada refleja un simbolismo importante. Podemos concebir –aquí también– el papel de ese viento que influye en el poeta de manera devastante; le exige una respuesta al golpear en su ventana que –curiosa y representativamente– está cerrada. De nuevo dos posibles líneas de interpretación se ofrecen a nuestras reflexiones críticas. En primer lugar, partiendo de la imagen de “Arte poética”, “De pronto el viento que azota mi pecho” (Neruda, 1971: 39), hacemos alusión al papel trascendente de la inspiración poética que llega como vendaval y que exige una respuesta; se trata de la responsabilidad individual no ya del hombre, sino del poeta, del creador; la pregunta que corresponde formularnos es: ¿quién sufre más enfrentando las situaciones que genera el amor? ¿El hombre o el poeta? Quizá el poeta, por esa sensibilidad a flor de piel, está más expuesto al dolor que el hombre común y corriente. En segundo término, el viento es el mensajero de esa naturaleza vibrante y panteísta. Es una suerte de igual del poeta, porque

ambos pertenecen al macrocosmos en sus tímidas posibilidades micro-cósmicas que ofrecen.

Acordes con la segunda interpretación, otros factores de ese mismo mundo natural se imponen:

1. El cielo como una red cuajada de peces sombríos.
2. Todos los vientos que confluyen en ese deíctico² "aquí".
3. La lluvia que metafóricamente se desviste en el anticipado querer surrealista ya mencionado en varias ocasiones en el devenir del análisis de estos poemas.
4. Los pájaros pasan huyendo.
5. Prevalece el viento, el cual se vuelve a mencionar reduplicado: "el viento, el viento".
6. Yo sólo puedo luchar contra la fuerza de los hombres. Se trata del microcosmos individual enfrentado a esos numerosos pequeños mundos que son los demás hombres. El "yo" frente a los "otros". La certeza de poder realizarlo con éxito es, en el devenir de la lucha, el reconocimiento de un logro largamente elaborado en cada jornada, en cada fracaso, en cada uno de los contados triunfos.
7. El temporal arremolina hojas oscuras.
8. El temporal suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo.

El resultado al que llegamos después de analizar la tercera y cuarta estrofas es de honda naturaleza panteísta, en donde el universo de ese nuevo dios en movimiento perenne se realiza. Resulta cierto que muchas de las alusiones son pesimistas o, quizá, equilibradamente reales en la

² Deíctico –deixis–: señalamiento que se realiza mediante ciertos elementos de la lengua que muestran, como *este, esa*; que indican una persona como *yo, vosotros*; o un lugar como *allí, arriba*; o un tiempo como *ayer, ahora* (RAE, 2001: 740).

medida en que el advenimiento de la tragedia se anuncia a través de ellas.

Descubrimos una no grata premonición en alusiones como: “ventana cerrada”, “peces sombríos”, “la lluvia que se desviste”, “la fuerza (fatal) de los hombres”, “las hojas oscuras”, “el temporal que suelta las barcas” y las libera para que continúen su deambular y búsqueda.

Nos detenemos a considerar el último aspecto. Son las barcas universales que navegan en ese mar que es cielo azul y vital, que es reflejo del otro mar, del real, que se encuentra allí abajo, y a su vez, hasta el infinito resurge ese segundo mar que contiene los peces verdaderos –los peces sombríos corresponden al mar del cielo– y que es símbolo y trasunto del mar de la existencia, en donde navega el hombre perdido y sollozante en medio de su dolor.

La quinta estrofa dice así:

Tú estás aquí. Ah tú no huyes.
Tú me responderás hasta el último grito.
Ovíllate a mi lado como si tuvieras miedo.
Sin embargo alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos (p. 68).

En este momento retoma contacto con la mujer amada, objeto de su esperanza. El valor de la esperanza en la poética nerudiana es aquel factor que le permite seguir viviendo a pesar de los tropiezos. En oposición con el decir dantesco en la pavorosa inscripción de la puerta del infierno que señalaba: “¡Abandonad toda esperanza, vosotros que aquí entráis”, el hombre al estar vivo continúa aferrado a ella y sólo la muerte lo hará abandonarla.

Tú estás aquí. Ah tú no huyes.
Tú me responderás hasta el último grito.

La reiteración del pronombre de segunda persona singular configura una anáfora, es decir, una forma de reiterar la idea central con el objeto de resaltarla lo suficiente. Además se expresa un "sin embargo", semejante a un "pero", y éste condensa el sentido de la premonición arriba señalada. Es "esa sombra extraña por tus ojos" que nada bueno anuncia.

La sexta estrofa expresa lo siguiente:

Ahora, ahora también, pequeña, me traes madre selvas,
y tienes hasta los senos perfumados.
Mientras el viento triste galopa matando mariposas
yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela (pp. 68-69).

El lenguaje se reviste de ternura, de honda ternura a través de la cual el enamorado acaricia con palabras al objeto trascendente de su sentimiento.

Es el presente, "Ahora, ahora también", y la anadiplosis del adverbio temporal lo expresa. La pequeña criatura que es su amada le trae como obsequios muy preciados bellas madre selvas y además tiene los senos perfumados. Esto es el aporte positivo y mediante él la magia del amor todo lo transforma. Los "senos perfumados" resultan así percibidos porque forman parte del "cuerpo de mujer" adorada; y mientras esto sucede, "el viento triste galopa matando mariposas". Conviene recordar en este momento del análisis los juicios que vierte Amado Alonso en torno a determinados símbolos reiterados en la poética nerudiana. Dice al respecto:

No sólo la mariposa, sino también la espiga, la rosa, la abeja, la amapola, la fruta, etc., son imágenes referidas preferentemente a la amada o al amor en la primera época; y en la segunda, a valores poéticos o a lo apetecido de la vida, aunque es sólo cuestión de preferencias, sin divisoria rigurosa. [Cita el verso "el viento triste..." y agrega:]

El viento ensucia las rosas o mata mariposas, bellezas efímeras de la vida, y mientras tanto los deseos de amor se fraguan, como si no lo supieran, como si no les esperara el mismo destino (1997: 255).

El *leitmotiv* del viento reaparece en estos versos y se halla animado³ por ese galopar que estrictamente –al menos en el lenguaje directo– no le corresponde. La imagen devastadora de este viento adjetivado como “triste” actúa destruyendo mariposas. Los símbolos se entrelazan para mostrarnos de qué manera esa naturaleza vital actúa sobre el alma del poeta o, quizá, también para aludir a la poderosa inspiración que conmueve los cimientos del individuo humano.

El sujeto lírico siente la necesidad de expresar su amor y como incansable reiteración le dice: “yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela”. La metáfora que aparece en las cuatro palabras finales de este verso habla no sólo del encuentro pasional entre dos bocas, sino además de una cercanía entre el “yo” y el “tú”, en donde esa “boca de ciruela” es una imagen que reúne la belleza individual de la amada con la frescura de la naturaleza expresada mediante la implícita sinestesia en la cual olor y gusto se conjuntan.

No sabemos en verdad si ese amor que sacude el corazón del enamorado será correspondido; lo cierto es que la duda parece estar implícita en varios momentos del poema

La séptima estrofa dice:

Cuánto te habrá dolido acostumbrarte a mí,
a mi alma sola y salvaje, a mi nombre que todos ahuyentan.
Hemos visto arder tantas veces el lucero besándonos los ojos
y sobre nuestras cabezas destorcerse los crepúsculos en abanicos gigantes
(p. 69).

³ La animación consiste en atribuir características de animales a seres o cosas que no las poseen.

Al hablar de la relación entre ambos se ofrece el símbolo de la pareja al mismo tiempo que resurgen ciertos cuestionamientos que el poeta se hace de cara a la verdad, y que además son universales, aunque se enfoquen desde la doble perspectiva del "yo" y el "tú". Estas reflexiones pueden estructurarse de la siguiente forma:

1. Cuánto te habrá dolido acostumbrarte a mí, a mi alma, a mi nombre.
2. Hemos visto el lucero besándonos los ojos.
3. Sobre nuestras cabezas se destorcieron los crepúsculos en abanicos gigantes.

El sujeto lírico sabe, de una forma fatalmente real, que debió ser muy difícil para esta mujer adaptarse a un mundo diferente, compaginar e interactuar con él, con su alma, con su nombre; y sigue latente la duda: ¿lo habrá conseguido? Nos parece muy precisa la forma de aludir por parte del poeta a su microcosmos, en donde hay un "tú", un alma y un nombre.

"Acostumbrarte a mí", la expresión es clara y refiere a la natural diversidad que existe siempre entre dos seres que se aman; y más complicada es aún la tarea de integración cuando sabemos que nuestra manera de ser, actuar y conocer no es simple.

"A mi alma sola y salvaje". El acto del amor pretende unir dos cuerpos –tarea relativamente sencilla–, pero también dos almas, las cuales en el marco de su complejidad individual tendrán que rehacerse para poder comprender y comprender al "otro".

"A mi nombre que todos ahuyentan". El nombre es mucho más que el referente denotativo que nos distingue, es aquello que se incorpora en carne viva a nuestro ser; el hombre construye su nombre a medida que

va viviendo. Neftalí o Pablo,⁴ no importa; el referente conceptual que finalmente da como resultado una personalidad llena de realizaciones, fracasos y eventuales triunfos. Y si los demás no lo aceptan –“que todos ahuyentan”– la tarea de la mujer será complicada, porque cuando escuche el nombre del ser amado su universo personal se llenará de sentido si es que realmente lo ama.

Además los numerales dos y tres aluden a la interrelación entre hombre y naturaleza, entre ambos y el mundo latente que los rodea: el lucero, los crepúsculos.

El lenguaje figurado apoya de una manera magistral la expresión. Ese metafórico “arder del lucero” es connotativamente visual y al mismo tiempo transmite el calor del amor.

Los crepúsculos “destorciéndose” son también plásticos de manera preponderante y esos “abanicos gigantes” dan la noción de movimiento y luz en esas tardes que fueron sólo de ellos.

La composición termina así:

Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote.
Amé desde hace tiempo tu cuerpo de nácara soleado.

⁴ Sin pretender confundir el análisis textual con lo biográfico, haremos referencia a lo anecdota narrada por Volodia Teitelboim en torno al cambio del nombre y apellido del poeta, por considerarlo un hecho curioso que puede llegar a ser de interés del lector. Dice el biógrafo de Neruda: “Un día en que, como el praguense Kafka, Neruda temía a su padre más que de costumbre, cuando tenía catorce años, decidió cambiar, adoptar un *nom de plume*, precisamente por miedo al progenitor [...]. El ferroviario, según su hijo [...] ardía en una fobia infernal contra los poetas [...]. Un día, temeroso de que su padre descubriera que no había abandonado la funesta y vergonzosa vocación, cuando tenía que mandar un poema para ser publicado, [...] se encontró con las páginas de una revista en que había un cuento firmado por Jan Neruda. La palabra Neruda le sonó. El nombre de Pablo le gustaba. [...] Treinta y cinco años más tarde, durante los cuales se acostumbró totalmente a su nueva identidad, [...] legalizó este Pablo Neruda, que desplazó y borró en la partida de nacimiento a Neftalí Reyes (Teitelboim, 2003: 57).

Hasta te creo dueña del universo.
 Te traeré de las montañas flores alegres, copihues,
 avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos.
 Quiero hacer contigo
 lo que la primavera hace con los cerezos (p. 69).

Llegamos así a la conclusión parcial del poema, puesto que después de terminado éste todo sigue, la vida sigue, el mundo sigue.

El carácter desiderativo de estos versos se concreta en los dos finales y los diversos momentos aparecen planteados de la siguiente forma:

1. Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote.
2. Amé tu cuerpo de nácar soleado.
3. Te creo dueña del universo.
4. Te traeré de las montañas flores alegres, copihues, avellanas oscuras, cestas silvestres de besos.
5. Quiero hacer contigo lo que la primavera hace con los cerezos.

Las acciones que se cumplen provienen del emisor del discurso lírico y trascienden hasta el seno de la mujer. Las palabras representan el calor de la comunicación posible; son muchas y peculiarmente fértiles y lograron acariciar con amor.

Ese cuerpo de mujer adquiere ahora un color formado por los rayos del sol: "nácar soleado". Y además –nueva insistencia en el *leitmotiv* de la composición– el sujeto lírico la cree "dueña del universo"; esto es, ella aparece desde el comienzo integrada a ese mundo natural y ahora se llega a confundir con él.

La donación que el poeta le dará está constituida por elementos que extrae de la naturaleza y que tan sólo regresan a la mujer, porque siempre le pertenecieron al ser ella poseedora de ese universo natural. Las nociones panteístas continúan operando en el marco del desarrollo conceptual del presente poema.

Y, por último, ese querer se parcializa en una acción importante que transformará al sujeto lírico en imitador de la naturaleza y en particular de la primavera. Quiere llenar el alma de su amada con flores al igual que la primavera lo lleva a cabo con los cerezos. Las metafóricas flores representan a la felicidad que él desea otorgarle a la amada.

La duda que continúa flotando en el ambiente tiene que ver con aquel viejo refrán que indicaba: “del dicho al hecho hay mucho trecho”; por ello, ¿conseguirá realizar lo que añora?

El poema está caracterizado en su totalidad por un insistente deseo del poeta en torno a la noción de entrega y triunfo del amor; pretende hacer todo lo necesario para brindarle a manos llenas la felicidad a su amada, pero las sombras de todo aquello que el “tú” oculta son premonitoriamente funestas.

POEMA 15.
“ME GUSTAS CUANDO CALLAS”

LA POESÍA DE PABLO NERUDA EXPRESA hondas circunstancias subjetivas en un lenguaje definitivamente bello y preciso. Leer a Neruda bien puede ser un ejercicio personal interesante, pero más aún representa –para todo receptor atento– un ejercicio de recuperación del propio “yo”. Escapar a la introspección individual sólo puede llevarse a cabo por aquel que no llegue a entender el fondo de esta poesía al pasar distraído por el enmarañado mundo que ofrece la forma nerudiana. Fondo y forma son –por sobre todas las cosas– en el poeta chileno los componentes insustituibles de la manera de decir su mensaje.

El poema 15 es uno de los cantos al amor realizado; está escrito con una sensibilidad muy profunda y los referentes eróticos resultan casi nulos al ser sustituidos por la alegría de cantar a ese mismo amor. En lo que refiere a la versificación, se trata de cinco cuartetos alejandrinos en donde cada uno de los versos se divide a su vez en dos hemistiquios heptasílabos; los segundos hemistiquios de los segundos versos de las estrofas tercera y cuarta terminan en palabra esdrújula –“quejándote” y “lámpara”, respectivamente– por lo cual se les resta una sílaba para conseguir que esta unidad presente siete sílabas. La rima es consonante

en los versos pares con la excepción de la segunda estrofa, en donde es asonante –“mía” y “melancolía”–. Comienza diciendo:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca (p. 73).

Constatamos que el primer verso de las estrofas impares se repite casi igual en el poema, a manera de un necesario *leitmotiv* en donde el sujeto que revela el mensaje da a conocer su alegría de vivir, mientras la mujer a la que ama esconde y muestra al mismo tiempo, en una especie de juego seductor en donde el silencio representa una forma válida de expresión del tierno pensamiento enamorado.

Para su desarrollo lírico el poeta toma como punto de partida un sentimiento expresado de manera muy sencilla: “Me gustas”, y gradualmente iremos comprendiendo que no se trata de simple atracción, sino de un impacto poderoso que encuentra su justificación en una actitud de la mujer amada: “Me gustas *cuando callas*”.

La palabra se oculta en el silencio y éste –finalmente– resulta una forma de comunicación más válida que aquella. El sujeto lírico valora el callar no como una manera de no saber decir, sino como la forma más sublime de la expresión. No debemos ni podemos entender este silencio como el de quien deja de hablar por ignorancia o desconocimiento, pues se trata de una forma de comunicación sublime que si bien no impacta los oídos, sí hiere hondamente la fibra más sensible del ser humano.

Por lo anterior, revisamos no sólo la atracción que el sujeto receptor despierta en el emisor del mensaje, sino también la razón que la fundamenta, la cual resulta explicada mediante una oración subordinada adverbial: “porque estás como ausente”.

Los elementos lúdicos aparecen con fuerza siempre renovada en Neruda. Por ello, la relación entre los contrarios opera como un manejo

adecuado del lenguaje y del estilo. Observamos cómo, a pesar de estar ausente, ella lo oye desde lejos. Es éste un llamado a la reflexión en torno a un atributo preferentemente humano y que consiste en hablar con el corazón y escuchar con el alma. "Oír desde lejos" significa entender a pesar de la distancia, captar la esencia del otro y permitir que ese eterno juego de enamorados se cumpla en términos de sentimientos y no de razones que pueden escapar al conocimiento intelectual más inmediato. Trataríamos así de rescatar el atributo de la intuición, que permite entender a quien está a nuestro lado sin necesidad de una palabra precisa y esclarecedora, sin necesidad del discurso que muchas veces perturba en lugar de acercar. Si nos preguntáramos en dónde radica la simple aprehensión del amor al igual que lo hemos hecho con la de los conceptos, hallaríamos que este logro es mucho más fecundo en términos que sólo otorga la sugerencia devastadora del espíritu y menos representativo en el dominio adustamente intelectual. Si se llega a comprender al otro no importan las palabras, o quizá sí: una palabra es la llave que nos conduce a esta trascendencia sublime, es la que nos abre al dominio perfecto y nos lleva de la mano al encuentro; cuando oímos pronunciar el nombre del ser amado, éste funciona en términos de captación inmediata que no requiere de ninguna explicación complementaria. Solitarios en el enorme desierto de nuestras vidas rescatamos la esencia y gritamos nuestra verdad sin requerir siquiera de un intelecto que nos lo explique: nuestra alma lo hará.

Las comparaciones continúan ocupando un lugar preferente en el poema. "Parece que" encabeza dos momentos apoyados en el símil más perfecto, dos llamados a la meditación que permanece amarrada al silencio. Si los ojos hubieran volado no se requeriría de ellos para contemplar lo inmediato. El ciego ve con los otros sentidos que la vida le ha permitido conservar; el hombre enamorado –objeto trascendente y vital de este poema– ve con los ojos lo cercano y contempla ilusionado lo que su corazón le muestra. Toda la composición es presentada por el yo

que observa y reflexiona y él se vale de la palabra para hacerlo; en cambio, el “tú”, que es objeto receptor y motivante del otro discurso, no recurre a la palabra, sino que resulta valorado por su silencio. En un extremo, el que habla; en el otro, el que expresa sin mover los labios.

En segundo término, “un beso te cerrará la boca”. He aquí una incorporación en términos de erotismo, pero que resulta despojada de esta condición no sólo por tratarse de una comparación, sino también por el carácter eventual que estos momentos revisten. Quien besa no habla, porque al hacerlo sus sentidos se concentran totalmente en el acto de entrega que este mismo beso representa; las prostitutas, por ejemplo, no besan en la boca al cliente, porque desean conservar algo al menos para el hombre al que supuestamente aman. Veamos en esto un acto ritual de donación: la mujer que sólo da su cuerpo en contextos de entrega amorosa finca en el beso todas sus esperanzas; la otra, la meretriz, la Tolosa y la Molinera del Quijote (Cervantes, 2005: 47), cuando aman realmente también depositan todas sus esperanzas en ese beso que reservan para labios consagrados solamente al amor.

Pero lo más importante radica en la actitud que deriva del acto de ser besada: un profundo silencio, una sonrisa interior, una alegría transparente y bella, un querer decir sin decir nada.

La segunda estrofa revela el conocimiento del mundo exterior por parte del poeta, quien ha volcado sus sentimientos en cada cosa que ve y toca:

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía (p. 73).

Así nos pasa a los hombres cuando al vivir contaminamos los espacios y los tiempos y permitimos que todo se llene con nuestra presencia. Quien

pronuncia este discurso y se vale de la palabra para hacerlo sabe muy bien que el tema central en sus encuentros con el macrocosmos ha sido la mujer amada; por eso es ella misma quien regresa de las cosas trayendo ahora el alma del poeta. Se trata de un juego de ida y vuelta en donde el otro, la otra "emerge" triunfal y al hacerlo es portadora del alma de quien expresa el discurso. La fuerza del lenguaje radica en el apropiado uso de los términos verbales y en la adjetivación; además, la circularidad de la palabra y ese devenir incansable consiguen que los elementos que fueron se repitan. He depositado mi amor por ti en la naturaleza y ella me lo reintegra pagándome más de lo que yo había dado. La recompensa para quien ama consiste en verse amado él también en un juego de respuesta anhelada y presentida. Y es posiblemente este carácter casi panteísta¹ el que le hace depositar en la naturaleza toda su confianza y su fe; el que le permite rescatar de ella los símbolos más perfectos en el logro de esa comunión incansable que se cumple en términos de poesía. Porque sí, efectivamente, hay una poética de la naturaleza en Neruda de la cual ya habíamos hablado *supra*, y no debe entenderse tan sólo en condicionantes neorrománticas curiosamente presentes, sino también como alcance goetheano imponderable en donde el dios naturaleza impera. Al explicarle Fausto a Margarita que Dios existe en términos de fe y no de necesidad, ha dado las bases para comprender que ese dios que arraiga en la sabia naturaleza nos rodea a todos, nos posee y nos vuelve más humanos y mejor capacitados para comprender al otro, quien es nuestro igual, nuestro destino (Quintana, 1997: 182-191).

Es importante también observar a continuación de qué manera se vale el poeta de una metáfora y dos comparaciones. En la primera –"mariposa de sueño"–² se alude al sujeto amado mediante la imagen sutil

¹ Véase la noción de panteísmo en el poema 4, analizado *supra* en este libro.

² Nos detenemos ahora en el análisis del concepto "mariposa" en la poesía de Pablo Neruda, aunque ya ha empleado este mismo concepto en dos poemas anteriores –8 y 14– y

de este insecto para representar, posiblemente, toda la fragilidad de la mujer unida a otros elementos que a continuación mencionaremos. Analicemos un momento –y antes de ir a las comparaciones anunciadas– la representación que la mariposa ha tenido a través de la literatura y cómo se le han asociado diferentes atributos. Acordes con las ideas expresadas por Chevalier, puede ser concebida como símbolo de ligereza e inconstancia, por lo que es en el Japón un emblema de la mujer. Además, fundamentándonos en sus metamorfosis entendemos que la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que emerge es un símbolo de resurrección. En otro orden, entre los aztecas este insecto era un emblema del alma o del aliento vital que escapa de la boca del agonizante. Por ello, cuando a este animalillo se le observa revoloteando entre las flores llega a representar, según esta cultura, el alma de un guerrero caído en la batalla. Inclusive, el psicoanálisis moderno ve en la mariposa la idea de un constante renacer. Por último, en el imaginario grecorromano el alma que sale del cuerpo de los muertos tiene la forma de una mariposa (Chevalier, 1995: 691-692).

Las dos comparaciones pendientes –“te pareces a mi alma” y “te pareces a la palabra melancolía”– intentan aproximar a los dos sujetos en conflicto –el yo y el tú–. Eres parecida, pero no igual a mí. A pesar de lo anterior, ambos tenemos en común una determinada condición espiritual que arraiga en el dolor de la melancolía. El hecho de parecerse a la palabra melancolía resulta otorgado en el marco de una cuidada y bella expresión del sentimiento. La palabra “melancolía” lo dice todo; quizá ajena a esta expresión, la melancolía como elemento abstracto sea muy difícil de concebir.

regresará a él en el 19, porque lo concebimos mucho más representativo en este momento y con mayor carga simbólica. Aún así, al hablar en el poema 18 de la expresión “mariposa de sombra” y en el poema 14 de “mientras el viento triste galopa matando mariposas”, hemos explicado el alcance de estas imágenes. Lo complementaremos en el poema 19: “mariposa morena, dulce y definitiva” cerrando así el ciclo referencial a este elemento.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo (p. 74).

Inicia la tercera estrofa con la repetición del primer hemistiquio del verso clave de esta composición, "Me gustas cuando callas", alterando la segunda parte de este mismo verso, "y estás como distante". La variable justifica y refuerza la idea central mediante la cual el sujeto lírico resalta el atributo primordial de la mujer amada. Su silencio expresivo emerge de un cuerpo que oculta premeditadamente el discurso y que se encuentra en un estado de ausencia: "como distante", dice el poeta. Pero, a pesar de esa distancia en que se ubica el sujeto receptor, de igual forma se halla como "quejándose", y la metáfora que surge de pronto la compara y proyecta como "mariposa en arrullo". De este modo, el silencio que ha venido preponderando en el desarrollo de la composición resulta apenas modificado por esa sutil queja y por esa mariposa en arrullo. El dato sensorial auditivo es apenas perceptible, pero igual está allí para demostrar que la mujer querida abandona por momentos el silencio y expresa su verdad. La noción de metamorfosis y de resurrección permanente que alberga el símbolo de este insecto reaparece aquí para determinar que la mujer amada no permanece nunca igual a sí misma, sino que –por el contrario– reviste cambios fundamentales que alteran en todo momento las vivencias del amor.

El tercer verso de esta estrofa repite de manera casi textual el segundo verso del poema: "Y me oyes desde lejos y mi voz no te alcanza", para concluir con una súplica expresada en forma imperativa: "Déjame que me calle con el silencio tuyo". Es una manera de identificarse aún más con el ser amado; callarse con su silencio es acallar la voz de la razón estructurada y permitir que el espíritu domine; el poeta está descubriendo la riqueza de ese sonido apagado, de esa voz sin voz, y siente la necesidad

de decir aún más. Por ello, la penúltima estrofa es como una respuesta a cada uno de los aspectos planteados en la tercera:

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo (p. 74).

El primer verso complementa la idea del inmediato anterior y se halla conceptualmente encabalgado a él. “Hablar con el silencio” es hablar el mismo lenguaje de la mujer amada, esto es, expresar desde el espacio que ocupa su verdad de enamorado. Siente así la necesidad de identificarse con ella, de ser ella; si consigue concretar esto habrá acortado la posible distancia que los pueda separar en ese momento. Y ese silencio posee –sinestésicamente hablando– la claridad de una lámpara: está lleno de luz y es al mismo tiempo “simple como un anillo”; significa así que logra comunicar todo lo que desea sin problemas, porque alcanza a expresarlo con ese carácter inequívoco que encierra el anillo otorgado a la mujer a quien se ama.

En forma inmediata, el sujeto lírico abandona –por el breve lapso de un verso– los referentes que pretendían definir el silencio, para concentrarse en la mujer amada que lo porta. “Eres como la noche, callada y constelada”, y regresa al tema central de este poema para decir: “Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo”. Observamos así cómo los elementos que se reiteran en un poema cumplen con la función de abismar el mensaje, de hacerlo más patente y claro. La imagen de la estrella no pudo haberse elegido mejor, porque ésta es complejidad y simpleza al mismo tiempo: resulta lejana para la reflexión científica fundamentada, y cercana y sencilla para el conocimiento vulgar. Con el silencio sucede igual: para la mirada del profano no es otra cosa que eso, silencio; en cambio, para la observación del poeta –experto en los asuntos del alma– adquiere una connotación profunda, misteriosa y sublime.

La última estrofa se reviste de un carácter conclusivo excepcional:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto (p. 74).

En primer término, el *leitmotiv* impone su presencia a través del primer verso y nos permite evolucionar hacia la conclusión ya mencionada. Por un momento al menos puede pensarse en la muerte con fundamento en ese no decir nada. Pero de pronto emerge la gran ausente en esta composición, la palabra, para ser complementada con una sonrisa y poder comprender que no es verdad lo que las apariencias señalaban: "y estoy alegre, alegre de que no sea cierto". Este poema de amores realizados y felices no podía terminar de otra forma.

POEMA 16.
“EN MI CIELO AL CREPÚSCULO”

Reflexiones en torno a la intertextualidad

A LA LUZ DE LA PRESENTE COMPOSICIÓN –motivo de tantas polémicas en la juventud de Neruda– debemos dejar inicialmente constancia de que todo texto que se retoma se intertextualiza,¹ pero esto no nos autoriza

¹ Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos* habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. La primera, la intertextualidad, la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa) [...], el plagio, que es una copia no declarada, pero literal [...], la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que ofrece Riffaterre de intertextualidad, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad. Las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, generalmente poético. La huella intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntual, del detalle, que de la obra estudiada en su estructura de conjunto. Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertex-

a hablar de plagio, como sucedió al atribuirle al chileno una probable actitud fraudulenta cuando publicó el poema 16 –en la primera edición– sin la aclaración que aparecerá posteriormente en la que se reconoce una paráfrasis del poema 30 de *El jardinero* de Rabindranath Tagore. Inclusive pienso que ni siquiera fue necesaria esta nota especificativa que hoy leemos en las versiones de los *Veinte poemas*, porque el creador, en el momento de encarar el material de trabajo, tiene absoluta libertad de señalar las fuentes u ocultarlas; los críticos literarios no poseen otra opción que proporcionar la fuente en que se apoyan, pero no sucede igual con los artistas innovadores.

Si cayésemos en el error de sostener una eventual copia en el caso que estamos analizando, de igual forma podríamos acusar a Esquilo por haber elegido los temas homéricos sin dar la fuente; es cierto que el primero de los trágicos griegos llega a sostener que sus obras son tan sólo “migajas del gran banquete homérico”, pero al hacerlo estaba señalando también que todo creador tiene el derecho de elegir el material poético que considere más idóneo para su realización artística. A la crítica le corresponderá posteriormente encontrar las diferencias y semejanzas entre un Agamenón –el de la *Ilíada*– y otro –el de la tragedia homónima–.

Igual situación se presentaría con Virgilio y Homero, en cuanto a que es factible comparar la *Eneida* con la *Odisea* en muchos momentos del desarrollo poético de ambas. Y no olvidemos a Dante Alighieri y su conexión estilística y conceptual con la producción virgiliana; a Garcilaso de la Vega y sus pastores, que no nos permiten olvidar a los personajes del mantuano; a Molière y Plauto en cuanto a incontables parecidos –basta recordar *El avaro* y *La Aulularia*, respectivamente–; en fin, ante los

tualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende aplicar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de distintos tipos de relación intertextual (Rivera de la Cruz, 1997: 2-19).

numerosos Faustos a los que la literatura rinde culto, ¿nos atreveríamos a señalar a Goethe como un plagiaro de Marlowe? Cada uno de ellos reserva su particular enfoque y sólo recrea los aportes de la tradición. Durante mucho tiempo –me refiero a las primeras décadas del siglo XX– se sostuvo que la literatura latina era “imitativa, pero con sello personal”; hoy los estudiosos prefieren suplantar ese odioso adjetivo –imitativa– por otro que refiera a las nuevas circunstancias, y por ello hablamos del concepto de intertextualidad arriba mencionado.

Ahora bien, querríamos detenernos no sólo en las similitudes que existen entre ambos poemas, sino también en otros “parecidos” conceptuales que ubican a Pablo Neruda como un conocedor de la poesía de Tagore.

En primer lugar –poema 16 y poema 30, respectivamente– presentan numerosos parecidos, pero esto no los hace idénticos. Veamos primero las semejanzas y pequeñas diferencias a través del siguiente esquema:

POEMA 30 (R. Tagore)²

1. Tú eres la nube del crepúsculo que flota en el cielo de mis sueños.
2. Te dibujo según los anhelos de mi amor.
3. Eres mía y habitas en mis sueños infinitos.

POEMA 16 (P. Neruda)

1. Eres como una nube en mi cielo al crepúsculo.
2. Tu color y tu forma son como yo los quiero.
3. Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces, y viven en tu vida mis infinitos sueños.

² “Tú eres la nube del crepúsculo que flota en el cielo de mis sueños. / Te dibujo según los anhelos de mi amor. / Eres mía, y habitas en mis sueños infinitos. / Tus pies se colorean con el fulgor de mi deseo, espigadora/ de mis cantos vespertinos. / Tus labios tienen el amargor y la dulzura de mi vino de dolor. / Eres mía, y habitas en mis sueños infinitos. / La sombra de mi pasión ha oscurecido tus ojos. Eres la / alucinación de mi mirada. / Te he prendido y envuelto en la red de mis cantos, amor mío. / Eres mía, y habitas en mis sueños infinitos” (Rabindranath Tagore. *Obra completa*, México, Porrúa, 1976, pp. 55-56).

- | | |
|---|---|
| <p>4. Tus pies se colorean con el fulgor de mi deseo, espigadora de mis cantos vespertinos.</p> | <p>4. La lámpara de mi alma te sonora los pies, oh segadora de mi canción de atardecer.</p> |
| <p>5. Tus labios tienen el amargor y la dulzura de mi vino de dolor.</p> | <p>5. El agrio vino mío es más dulce en tus labios.</p> |
| <p>6. _____
_____ ³</p> | <p>6. Cómo te sienten mía mis sueños solitarios!</p> |
| <p>7. Eres mía y habitas en mis sueños.</p> | <p>7. Eres mía, eres mía voy gritando en la brisa de la tarde, y el viento arrastra mi voz viuda.</p> |
| <p>8. La sombra de mi pasión ha obscurecido tus ojos. Eres la alucinación de mi mirada.</p> | <p>8. Cazadora del fondo de mis ojos, tu robo estanca como el agua tu mirada nocturna.</p> |
| <p>9. Te he prendido y envuelto en la red de mis cantos, amor mío.</p> | <p>9. En la red de mi música estás presa, amor mío.</p> |
| <p>10. _____
_____</p> | <p>10. Y mis redes de música son anchas como el cielo.</p> |
| <p>11. _____
_____</p> | <p>11. Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto.</p> |
| <p>12. Eres mía, y habitas en mis sueños infinitos (Tagore, 1976: 55-56).</p> | <p>12. En tus ojos de luto comienza el país de ensueño.</p> |

Más allá de señalar en detalle el carácter de las semejanzas y eventuales diferencias entre un poeta y otro, de lo único que deseamos dejar cons-

³ Señalamos con una línea cuando en Tagore no hay un verso semejante al que aparece en Neruda.

tancia es de que la poesía de Pablo Neruda se caracteriza por un estilo diferente al de Tagore; si bien tienen puntos de partida parecidos –imágenes cercanas, recursos de estilo fronterizos, *leitmotiv*⁴ iguales– la poética nerudiana parece alcanzar mayor madurez que la del poeta y filósofo indio y, más aún, el camino que recorre el chileno tiene un carácter casi exclusivamente literario a diferencia de las connotaciones filosófico-religiosas que hallamos en Tagore y que como planteamientos premeditados no encontramos en Neruda.

Análisis del poema 16

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube
y tu color y forma son como yo los quiero.
Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces,
y viven en tu vida mis infinitos sueños.

La lámpara de mi alma te sonrosa los pies,
el agrio vino mío es más dulce en tus labios:
oh segadora de mi canción de atardecer,
cómo te sienten mía mis sueños solitarios!

Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa
de la tarde, y el viento arrastra mi voz viuda.
Cazadora del fondo de mis ojos, tu robo
estanca como el agua tu mirada nocturna.

⁴ Sólo como un ejemplo que muy bien podría salir sobrando, en Neruda aparecen motivos que fueron tratados reiteradamente por el poeta indio; entre ellos mencionamos: la naturaleza como una fuerza vital, los pájaros, las redes que se echan al mar –poema III de Tagore–, las flores, el viento, la luna, el cielo, las estrellas, las hojas, la canción, las lámparas. Inclusive en el número 4 del esquema anterior el chileno habla de “la lámpara de mi alma” y Tagore, en el poema XI del libro aludido, dice: “Es inútil que enciendas la lámpara para mirarte: vacila y el viento la apaga”. Son sólo referentes que relacionan ambas obras y que no demeritan la producción del creador sudamericano.

En la red de mi música estás presa, amor mío,
y mis redes de música son anchas como el cielo.
Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto.
En tus ojos de luto comienza el país del sueño (pp. 77-78).

De la misma forma que comentamos *El avaro* de Molière sin tener que referirnos necesariamente a la *Aulularia* de Plauto, procederemos al análisis de esta composición sin subrayar –al menos como idea central– el intertexto en que se originó. Los valores poéticos que el sujeto lírico trabaja son estéticamente muy bellos y dignos de resaltarse en términos críticos.

Desde el punto de vista métrico se trata de cuatro cuartetos con versos alejandrinos; es uno de los pocos casos en que no aparece una diversidad métrica y el poeta se ciñe al verso de 14 sílabas con casi absoluto rigor; esto último lo decimos porque el verso final es en realidad de 15 sílabas, pero para lograr la homogeneidad de medida en todo el poema, bien puede pronunciarse la antepenúltima palabra –pa-ís– sin el acento que disuelve el diptongo para obtener así sólo una sílaba –pais– o, en su defecto, podríamos recurrir a una licencia poética y no considerar la sinalefa que se forma entre las palabras “comienza el”.

Además, los hemistiquios aparecen claramente demarcados y en los que se ubican en los versos uno, 13 y 14 se recurre al esquema métrico de “esdrújula menos una” para alcanzar siete sílabas; a su vez, los versos cinco y siete terminan en sílaba aguda y por tanto agregan una sílaba.

La rima es asonante y claramente se identifican por ella los versos del primer cuarteto, en donde riman el primero con el tercero –nubedulces: u-e–, el segundo con el cuarto –quiero-sueños: e-o–. En las otras estrofas la rima es variada.

Lo que resalta de manera particular en todo el poema es el ritmo logrado con insistencia en las vocales fuertes que predominan.

En la primera estrofa, la mujer amada –ensalzada ahora por estos versos de taciturna nostalgia tagoriana– es identificada, mediante la metáfora, con una nube que aparece en el cielo crepuscular. Los motivos, si bien tienen la influencia del autor intertextualizado, también permanecen fieles a la poética nerudiana; en ellos se habla del crepúsculo –véase preferentemente el poema 10–; también refiere a la caprichosa asociación en donde el amante determina cómo ha de ser la mujer amada y, por consiguiente, no se parece a ninguna otra –poema 14: “A nadie te pareces desde que yo te amo”– y además la idea de posesión emerge vigorosa en el contexto de este poema de amores realizados y triunfantes.

Es importante la mención de los “infinitos sueños” del enamorado, porque esta idea encaja perfectamente en la conceptualización del tema por parte de la poética nerudiana. El amor se vive en medio de un sueño que bien puede revestirse de una característica lenta, pero tranquila; y en otras ocasiones este mismo amor puede transformarse en una terrible pesadilla en la que la amada tiende a desaparecer o difuminarse. En este caso, la noción posesiva ya comentada parece darle al sujeto lírico cierta seguridad en la relación con esta mujer.

La segunda estrofa incluye variaciones sobre el mismo tema de la pertenencia, pero reelabora este motivo con fundamento en los siguientes aspectos:

1. La lámpara de mi alma te sonrosa los pies.
2. El agrio vino mío es más dulce en tus labios.
3. Ella es, mediante la imagen, segadora de mi canción de atardecer.
4. Mis sueños solitarios te sienten mía.

El enamorado parece encontrarse al servicio de la mujer amada para recibir a cambio su amor. Las imágenes continúan fluyendo: la lámpara de mi alma, el agrio vino mío, segadora de mi canción de atardecer. Las metáforas utilizadas tienen como hilo conductor y elemento

evocado las sensaciones que se presentan como visuales: la lámpara; gustativas: el agrio vino mío; auditivas: segadora de mi canción. Además recurre al oxímoron cuando alude a ese agrio vino que es dulce en los labios de la mujer. En muchos momentos de su decir lírico la poética nerudiana se apoya en los contrastes, quizá porque el amor está hecho con base en ellos.

Concluye en el número cuatro con la evocación de los sueños, en los que él la siente como integrada plenamente a su mundo. También el manejo onírico es recurrente en Neruda, sobre todo si observamos que esos sueños son solitarios, se viven en el dominio personal y no pueden transferirse a nadie; inclusive –a veces– para el propio individuo resultan tan incomprensibles, pues la conciencia no llega a captarlos, que se entrega por completo a esa idea de soledad que le transfieren. Pero, a pesar de ello, se yergue la certeza de “estar” junto a ella y de autocorresponderse.

En el tercer cuarteto el sujeto lírico recurre a la anadiplosis: “Eres mía, eres mía”, lo cual no sólo le da mayor énfasis que en Tagore, sino también la expresión parece estar proporcionada con una credibilidad casi absoluta. El poeta puede gritar la alegría de poseerla en medio de la brisa de la tarde y el viento se encargará de llevar su voz. Pero esta voz es –así la adjetiva– “viuda”; las imágenes continúan apareciendo –muchas veces sucede de esta forma– enmarcadas en un contexto que se aleja de la lógica para contener ideas que tienen su origen en un mundo ajeno a la conciencia. Dice al respecto Amado Alonso:

Para comprender y gustar la poesía de Pablo Neruda no es buen camino el de entender intelectivamente primero las construcciones externas y desde ellas entrar después en el sentimiento, sino que, al revés, las construcciones externas nos serán comprensibles cuando lleguemos a ellas desde el sentimiento que las provoca; como estos poemas no son de una sola lectura hay que entregarse primero al clima sentimental que es su alma poética, dejarse contagiar por la sugestión de las imágenes

entrevistas, por la insistencia de los motivos y por el seguro poder de las construcciones sonoras. Pues en la poesía de Pablo Neruda se oye como una voz soterraña y confusa, un sentir denso, más abajo del umbral de la conciencia, como una presión insoportable, como una peligrosa y doliente gasificación de todos los metales entrañables que de pronto perforan el suelo de la conciencia e irrumpen en volcán deshaciendo en lava todas las cosas y dándoles ese aspecto espantoso de los sólidos que se mueven como líquidos (1997: 118).

Desde esta perspectiva la "voz viuda" puede asociarse con la noción de soledad ya mencionada en el momento de aludir a los sueños; en verdad el amante está solo en el instante de entregarse a la vivencia de su amor y esa voz parece suplicar, "soterraña y confusa", que las cosas se mantengan en el cauce de tranquilidad y pasión en el que se hallan ahora.

La "mirada nocturna" de su enamorada persigue sus horas solitarias; ella es la "cazadora del fondo de sus ojos" y puede vivir junto a él la experiencia profunda de la entrega y el amor.

Por eso, en el último cuarteto, el sujeto lírico recurre a una sensación auditiva en el marco de una imagen: "En la red de mi música estás presa, amor mío". De nuevo las metáforas marinas aluden al tema del amor: la red que atrapa los peces en el mundo real y que puede también contener el amor en el universo de la ficción recreada. Dice también el crítico anteriormente citado: "Los temas de amor suelen estar asociados con imágenes oceánicas" (Alonso, 1997: 306).

Como complemento de la imagen anterior el poeta agrega: "y mis redes de música son anchas como el cielo"; es decir, están capacitadas para abarcar y dar pleno sentido a ese sentimiento que las unifica.

El poema concluye con una referencia a los ojos taciturnos de la amada y en ellos "comienza el país del sueño". Amar, entregarse, vivir en el marco de la pasión, ésa es la aspiración de quien emite el mensaje lírico; por supuesto que los imprevistos siempre estarán ahí y nadie puede sentirse plenamente seguro de poseer aquello que ama. La poética

nerudiana se encuentra recorrida por esa premonición que se esconde en lo inesperado. Esos “ojos de luto” se asocian inevitablemente a su “voz viuda” y si bien pueden reflejar el sentimiento desde el territorio ensombrecido del alma, también pueden mirar en otra dirección y quebrar con su indiferencia la decisión de amar que involucra al otro. Todo es posible en el dominio misterioso de la idea, todo es posible en el territorio escurecido del amor.

POEMA 17.
“PENSANDO, ENREDANDO SOMBRAS”

EL POEMA ES IRREGULAR EN CUANTO A ESTROFAS, versos y rima. Reconocemos seis estrofas y dos versos finales. Hay una marcada tendencia hacia los versos que exceden la medida del alejandrino y otros que se desplazan entre medidas diversas. Desde el punto de vista de Hernán Loyola,

A la altura del poema 15 la imagen misma de la amada comienza gradualmente a adelgazarse, a desvanecerse: “me gustas cuando callas porque estás como ausente”. El proceso continúa en el poema 16 [...] y en el poema 17 la amada está lejos, “ah más lejos que nadie”; su presencia el hablante la siente ajena, “extraña a mí como una cosa”, y revestida de misterio: “Quién eres tú, quién eres?” como si la desconociese (1974: 349).

Llaman la atención desde el comienzo dos elementos: uno tiene que ver con el empleo del gerundio en circunstancias sintácticas no muy ortodoxas y el otro afincan sus raíces en un modo de fluir de conciencia a través del cual las ideas afloran en torrente.

La primera estrofa señala:

Pensando, enredando sombras en la profunda soledad.
Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie.

Pensando, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes,
enterrando lámparas (pp. 81-83).

He aquí acciones que el sujeto lírico está cumpliendo en medio de un atormentado desarrollo de su conciencia. Piensa, enreda sombras en la profunda soledad, mientras el ser amado está lejos. Se siente abandonado y las presentes circunstancias lo orillan a la melancolía. En la cita de Loyola la noción de alejamiento y pérdida es exacta. ¿Qué se puede hacer si se ha ido el amor? Sólo “soltar pájaros y desvanecer imágenes”; es decir, dar la libertad a ese símbolo constante de la poética nerudiana que es el pájaro y permitir que vuele sin traba alguna. En el poema 12 el creador señalaba: “para tu libertad bastan mis alas”; y es precisamente eso lo que le está otorgando ahora: alas para volar si es que así lo desea. Lamentablemente, y de acuerdo con el contexto de la presente composición, ella volará lejos de él.

La metáfora del cuarto verso completa el panorama de desesperanza: “enterrando lámparas”. No necesita ya de la luz que los acompañaba cuando ella estaba y, por consiguiente, la idea de sepultar a aquélla se asocia con la noción de olvido. El uso del gerundio permite mayor movilidad en el marco del esquema rítmico y, al mismo tiempo, autoriza al sujeto lírico para que actúe lúdicamente en el contexto del poema.

Desde la estrofa segunda a la cuarta las nociones que se presentan son las siguientes e irán acompañadas de breves comentarios para no caer en reiteraciones temáticas innecesarias:

Campanario de brumas, qué lejos, allá arriba!
Ahogando lamentos, moliendo esperanzas sombrías,
molinero taciturno,
se te viene de bruces la noche, lejos de la ciudad.

Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa.
Pienso, camino largamente, mi vida antes de ti.

Mi vida antes de nadie, mi áspera vida.
El grito frente al mar, entre las piedras,
corriendo libre, loco, en el vaho del mar.
La furia triste, el grito, la soledad del mar.
Desbocado, violento, estirado hacia el cielo.

Tú, mujer, qué eras allí, qué raya, qué varilla
de ese abanico inmenso? Estabas lejos como ahora.
Incendio en el bosque! Arde en cruces azules.
Arde, arde, llamea, chispea en árboles de luz.

Se derrumba, crepita. Incendio. Incendio.

Y mi alma baila herida de virutas de fuego.
Quién llama? Qué silencio poblado de ecos?
Hora de la nostalgia, hora de la alegría, hora de la soledad,
hora mía entre todas!
Bocina en que el viento pasa cantando.
Tanta pasión de llanto anudada a mi cuerpo (pp. 81-82).

1. El observador mira desde abajo y contempla el “campanario de brumas” mientras continúa impidiendo que los lamentos afloren francamente.
2. Se ve a sí mismo como un “molinero taciturno” entregado a la tarea de moler “esperanzas sombrías”.
3. La noche extiende su manto y lejos está la ciudad.
4. La presencia de la mujer amada se abisma también. Ella le resulta extraña como una cosa.
5. Sigue una sucesión de pensamientos encadenados por la dolorosa noción de haberla perdido; en ese fluir de conciencia lírica llegan los recuerdos: “mi vida antes de ti”, “mi vida antes de nadie”, “mi áspera vida”; el grito de frente al mar, la carrera loca, la furia triste, la soledad del mar, desbocado, violento, estirado hacia el infinito.

Hacemos un alto para intercalar algunos juicios críticos de trascendencia. En primer lugar, el dato auditivo está dado por ese campanario que sinestésicamente es “campanario de brumas”, es decir que sólo hay en él un sonido apagado que, merced a la mencionada sinestesia, permite la relación entre lo auditivo y lo visual. De nuevo la noción de soledad que se completa con la imagen del molinero que muele esperanzas sombrías. Estamos enfrentados a la muerte de la esperanza, a la desesperanza más terrible que el sujeto lírico intenta vivir de la manera más equilibrada que tal situación le pueda permitir. Cuando llega la noche arriban también las sombras de la separación y esa ciudad que está lejos es el símbolo de la mujer amada que se pierde en la distancia.

Muchas veces la separación trae como consecuencia cierta ajenidad entre los seres que se frecuentaron y amaron; y éste es el caso, puesto que el sujeto lírico la percibe como desconocida desde el momento en que al irse ha poblado el microcosmos del poeta de una nostalgia infinita.

¿Qué fue la vida antes de ella? El enamorado define su existencia como “áspera” y esto apunta en una doble dirección que atormenta: antes, porque no la conocía, y ahora, porque se ha ido; el resultado es el mismo.

En medio de la naturaleza, este amante sufre, se siente impotente y sólo su grito en la soledad marina lo diferencia de los demás seres que no viven como él la devastada circunstancia personal.

Y continuamos observando otros elementos:

1. El fuego se apodera, como incendio, de la naturaleza y chispea en árboles de luz. La imagen resulta peculiarmente plástica y en medio de las llamas sobresale la figura de la mujer o al menos su recuerdo. Ya lo decíamos antes, todo lo que arde se consume y he aquí el acabarse raudo de esta pasión.
2. Siguen algunas variaciones en torno al tema del incendio devorante.

3. Surgen preguntas dolorosas: "Quién llama? Qué silencio poblado de ecos?" Ésta es la hora de la nostalgia, de la alegría, de la soledad; y, por sobre todas las cosas, es la hora que le pertenece aunque lo agobie con el sufrimiento que conlleva. Lo único que le ha quedado de ella es el recuerdo y el dolor; quiere vivirlos intensamente. Además, esa contradictoria alegría que lo domina está allí porque desde ese momento sabe que ya nada puede esperar ni temer de esta mujer; posiblemente "alegría" sea sinónimo de paz interior, aunque resulte semejante a la paz de los sepulcros desde el instante en que su alma cae agobiada y muerta bajo el peso de la desesperación.

Y el poema concluye con una pregunta que nos regresa al problema de la ajenidad y lejanía entre ambos, "Quién eres tú, quién eres?":

Sacudida de todas las raíces,
asalto de todas las olas!
Rodaba, alegre, triste, interminable, mi alma.

Pensando, enterrando lámparas en la profunda soledad.
Quién eres tú, quién eres? (p. 83).

Su capacidad de sufrimiento ha llegado al máximo y, enajenado, no la reconoce. Sólo sabe que ella estuvo a su lado alguna vez, pero como ahora se ha ido para siempre el sujeto lírico instrumenta formas de defensa individual que le permitan asumir su nueva condición de hombre solitario y triste.

POEMA 18.
“AQUÍ TE AMO”

EL POEMA PRESENTA VARIAS ESTROFAS en las que los versos que las integran varían en número. El manejo de la versificación continúa siendo arbitrario, no se ciñe a ningún patrón preestablecido. Comienza con un verso de arte menor y luego siguen variados versos de arte mayor, fundamentalmente. El primero, “Aquí te amo”, se repite luego dos veces.

Podríamos pensar que el poeta está buscando un espacio para vivir el amor y el olvido. El déictico “aquí” así lo plantea desde el comienzo y avanzaremos de esta forma desde los recuerdos nostálgicos y tristes, hasta una cercanía con la naturaleza en la cual pretende hallar, al menos, un poco de paz.

Los dos primeros momentos de la composición expresan lo siguiente:

Aquí te amo.
En los oscuros pinos se desenreda el viento.
Fosforece la luna sobre las aguas errantes.
Andan días iguales persiguiéndose.

Se descíñe la niebla en danzantes figuras.
Una gaviota de plata se descuelga del ocaso.
A veces una vela. Altas, altas estrellas (p. 87).

La problemática central del poema está dada por la imposibilidad del amor en donde dos fuerzas contrarias actúan. Por un lado, el “yo” expresa su deseo de seguir amando más allá de todos los obstáculos que se presenten. Ese “aquí” del primer verso es impreciso, como sucede con todo deíctico. De igual manera la actitud del poeta es firme, no hay vacilaciones. Ama en su espacio y radio de acción, ama a la mujer que desea tener a su lado y siente que ese mismo amor es trascendente.

En seguida, se detallan tres acciones en las que los sujetos actuantes revisten una condición espacio-temporal: los pinos, la luna, los días; el viento parece estar vivo y por entre los pinos oscuros se desenreda; la luna brinda su luz mortecina que despliega sobre las aguas errantes y los días iguales andan persiguiéndose. Quedan planteadas en las dos primeras referencias las situaciones espaciales que involucran a la naturaleza, y en la tercera aparece lo temporal, en donde días iguales se suceden de forma incansable.

Podría cobrar sentido el “aquí” del primer verso a la luz de las acciones aclaradas en los siguientes. En la naturaleza te amo porque perteneces a ella, porque eres ella. Esta impronta panteísta se viene repitiendo con diversas variantes a lo largo de los *Véinte poemas*; tiene que ver –es momento para decirlo– con las nociones cosmogónicas que aparecieron en *El hondero entusiasta*, las cuales fueron –sobre todo el primer poema de este libro– inconsciente imitación de conceptos parecidos que Carlos Sabat Ercasty propusiera en su poesía hermética y bella (Rodríguez Monreal, 1966: 44-45). La naturaleza es una poderosa fuerza que actúa en la poética nerudiana y que se asocia a sus personajes para darles vida y sentido.

En los versos siguientes el paisaje marino se integra a esa naturaleza vital y después de nombrar la niebla y una gaviota de plata, reconoce de pronto una vela y luego "altas, altas estrellas". Dice en seguida:

O la cruz negra de un barco.
Solo.
A veces amanezco, y hasta mi alma está húmeda.
Suena, resuena el mar lejano.
Éste es un puerto.
Aquí te amo (p. 88).

Como podemos observar, el barco aparece solo; el sujeto lírico busca en la naturaleza el símbolo que lo refleje y la soledad de ese barco es reproducción inconsciente de su propia soledad; el amor no ha podido rescatarlo y por eso, al autocontemplarse "amanece con su alma húmeda". El mar lejano "suena, resuena" y emerge otro espacio: "Éste es un puerto. / Aquí te amo".

La noción que exploramos relativa al espacio para vivir el amor se parcializa aún más. El amor cobra sentido –al menos momentáneamente– en el espacio fugaz de un puerto. Avanzamos hacia el encuentro con la "canción desesperada", en donde el marino poeta decide por fin huir del amor y emprender el viaje que lo lleva hacia el olvido. Porque amar en un puerto es una manera velada de dar alas a ese amor para que se vaya y deje reposar el alma dolorida del poeta.

La estrofa que sigue dice:

Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.
Te estoy amando aún entre estas frías cosas.
A veces van mis besos en esos barcos graves,
que corren por el mar hacia donde no llegan.
Ya me veo olvidado como estas viejas anclas.
Son más tristes los muelles cuando atraca la tarde.
Se fatiga mi vida inútilmente hambrienta.

Amo lo que no tengo. Estás tú tan distante.
Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos.
Pero la noche llega y comienza a cantarme (p. 88).

El amor se vuelve más tenaz todavía; diríamos que adopta una postura terca y que navega contra la corriente para alcanzar el triunfo que sólo le dará la constancia, la perseverancia: “Te estoy amando aún entre estas frías cosas”.

Para el amor no hay imposibles y si el amante no requiere la respuesta de la amada para seguir amando, entonces la vivencia del sentimiento que encuentra refugio en una suerte de curioso neoplatonismo podría salir triunfante. El hombre busca el verdadero amor toda su vida para llegar a comprender al fin que esto es imposible; por otro lado, el individuo soñador fabrica su propio refugio en el sentimiento imposible de ese mismo amor; y mientras no despierta de ese sueño, es feliz.

Pero sabemos que en el marco de la poética nerudiana no es posible amar solo, se requiere del otro para lograrlo. El poeta reconoce en estos versos que su vida se fatiga inútilmente hambrienta, para dar la nota definitiva en tres versos que afirman las ideas centrales de este poema de amores contrariados:

Amo lo que no tengo. Estás tú tan distante.
Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos.
Pero la noche llega y comienza a cantarme.

La distancia entre ambos se vuelve abismal; hay conciencia clara por parte del sujeto lírico de aquello que ha perdido y comprende que está aferrado a un imposible –“Amo lo que no tengo”–. La distancia que los separa es insalvable, porque no hay ni habrá respuesta alguna por parte del “tú”. Por tanto, al “yo” sufriente no le queda otro camino que ver morir el día junto con el cual mueren también sus ilusiones.

La última estrofa señala:

La luna hace girar su rodaje de sueño.
Me miran con tus ojos las estrellas más grandes.
Y como yo te amo, los pinos en el viento,
quieren cantar tu nombre con sus hojas de alambre (p. 88).

Aquí parece reservarse el último toque de optimismo que –contradictoriamente– lo llevará al encuentro final con su derrota. Las acciones que irremediabilmente se cumplen son las siguientes:

1. La luna gira con su rodaje de sueño.
2. Las estrellas miran al amante con sus ojos apiadados.
3. Y el amor del poeta es repetido como canto final por los pinos en el viento. Sólo eso ha quedado mientras las llamas del amor se consumen poco a poco.

El microcosmos del poeta ha buscado refugio en esa naturaleza infinita, y al igual que los pastores virgilianos, enseñará a las selvas y a los bosques a repetir el nombre de la amada. El canto permitirá que ese amor no muera del todo aunque ella ya no esté.

POEMA 19.
“NIÑA MORENA Y ÁGIL”

EL POEMA ESTÁ COMPUESTO POR CUATRO cuartetos alejandrinos y la rima es asonante. Es también una composición de lejanía y pérdida. Comienza con el canto a esa “niña morena y ágil” que ha sido hecha, que ha nacido de los rayos del sol. Señala la primera estrofa:

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,
el que cuaja los trigos, el que tuerce las algas,
hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos
y tu boca que tiene la sonrisa del agua (pp. 91-92).

El astro rey genera la vida al hacer las frutas, cuajar los trigos y torcer las algas. Él también ha logrado el milagro de forjar el cuerpo alegre de la muchacha, también sus ojos y su boca. Los factores cosmogónicos en donde interactúan los diferentes niveles de la naturaleza continúan presentándose al mismo tiempo que un tímido panteísmo cobra sentido.

Ella no sólo ha sido creada por ese poderoso dador de vida ya mencionado, sino que además posee un cuerpo alegre, sus ojos tienen la luz del sol y su boca es dueña de la sonrisa del agua. Son evidentes los factores asociados y bien podríamos sostener: “Dime de dónde vienes y te diré

quién eres”. Hallaría respuesta la pregunta del poema 17: “Quién eres tú, quién eres?”, respuesta que puede verse como parcial y totalmente limitada, pero que sirve a los efectos de dar una explicación sencilla a una pregunta compleja, la cual permanecerá latente en el desarrollo de todo el poemario.

La segunda estrofa parece cambiar algunos términos de referencia cuando indica:

Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena, cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos (p. 91).

El sol del primer cuarteto es en el segundo “Un sol negro y ansioso”. El oxímoron “sol negro” tiende a lograr un efecto muy preciso, como sucede en la mayoría de las metáforas utilizadas por la poética nerudiana. “Sol negro” parece negar la característica luminosidad primordial del astro rey, pero en verdad lo que ha sucedido es que éste primero crea el cuerpo alegre de la muchacha morena y luego se vuelve parte de ella, adquiriendo el color del cabello de la amada: “la negra melena”.

Junto al oxímoron mencionado se halla una personificación a través de la característica “ansioso” que se le atribuye al sol. Hay nuevamente un movimiento lúdico que se cumple no sólo en el desenvolvimiento metafórico del verso, sino también en la interacción efectuada entre la amada y el astro: “Tú juegas con el sol”. Ella continúa ejerciendo el privilegio de ser parte de la naturaleza vibrante; y el sol –sigue personificado– le devuelve a cambio “dos oscuros remansos”, que han quedado en sus ojos. Estéticamente debe de ser ésta una de las formas más hermosas y mejor logradas para aludir al color embrujado de los ojos negros de la amada.

La tercera estrofa dice:

Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca.
 Todo de ti me aleja, como del mediodía.
 Eres la delirante juventud de la abeja,
 la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga (p. 92).

“Niña morena y ágil”, repite en el primer hemistiquio al iniciar el tercer cuarteto, y la segunda parte del verso genera un violento contraste en relación con las situaciones expresadas hasta este momento. En las dos primeras estrofas vimos a la joven mujer en la naturaleza, a la cual sentimos parte de ella, y el sujeto lírico se deleitaba en su recreación. Pero, de pronto, la realidad se impone y un hemistiquio abrasador plantea el tema de la imposibilidad del amor: “nada hacia ti me acerca”. Se cumplen los duros términos a través de los cuales el enamorado reconoce, sostiene y fundamenta la noción de lejanía. La reafirma al comenzar el segundo verso: “Todo de ti me aleja”; es decir, alude al mismo proceso pero desde otro ángulo: 1) no existe la posibilidad de acercarse, y 2) se confirma el alejamiento.

Si observamos la construcción de estos dos versos iniciales comprobaremos la existencia de un quiasmo conceptual:

Niña morena y ágil, *nada hacia ti me acerca.*
 Todo de ti me *aleja*, como del mediodía.¹

“Niña morena y ágil” se une con “como del mediodía”, siendo ambas unidades conceptuales representaciones del movimiento vital que se cumple en la niña y en su relación con un momento vivido en el marco de la na-

¹ Los elementos que se cruzan mediante el quiasmo han sido señalados con redondas, en el primer caso, y con cursivas, en el segundo.

turaleza. Ella es luz, como la luz del mediodía, y esto es lo que el sujeto lírico quiere resaltar. Por otro lado, la similitud conceptual entre los dos hemistiquios que aluden a la separación es evidente.

Los dos versos finales de este cuarteto despliegan una serie de juicios sobre la amada y reafirman la decisión del poeta de seguir queriéndola a pesar de saber que la “niña morena y ágil” no puede pertenecerle. El verbo “ser” en presente se usa una sola vez y se omite en las dos menciones siguientes. La delirante juventud de la abeja, la embriaguez de la ola y la fuerza de la espiga pretenden sintetizar tres características de esta niña que procede de la naturaleza y, simultáneamente, varios símbolos que tienen asiento en este macrocosmos la proyectan y definen. En fin, juventud, embriaguez y fuerza hablan de una disposición para actuar de una manera intensa. Falta saber si esta joven mujer querrá responder al llamado del amante.

La cuarta estrofa concluye el desarrollo lírico y dice así:

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.
Mariposa morena, dulce y definitiva
como el trival y el sol, la amapola y el agua (p. 92).

No se proporcionan nuevos datos que aclaren si la unión será posible o, al menos, que precisen los términos de ese alejamiento aludido en el cuarteto anterior. El sujeto lírico no quiere pensar ya en lo inevitable. Ese corazón sombrío que busca, sabe que no lo va a encontrar; conoce desde lo más profundo de sus latidos taciturnos que ha fracasado en su intento de latir al unísono con el otro corazón. Pero, y a pesar de lo anterior –nuevo contraste–, el poeta sigue amando, porque esta prerrogativa nadie se la puede quitar, ni siquiera la fría indiferencia de esa morena, hija del sol. Y concluye:

Mariposa morena, dulce y definitiva
como el trigal y el sol, la amapola y el agua.

Cuando Amado Alonso habla del simbolismo de la mariposa dice: "Suelen aludir a las hermosuras –frágiles, fugaces, preciosas y también inasibles, esquivas– de los ensueños y de la poesía" (1997: 253). Con ello el crítico español confirma al menos una parte de nuestras apreciaciones. Al llamar a la niña "mariposa morena dulce", el poeta se hace cargo de la fragilidad y la fugacidad que el referente "mariposa" encierra; por eso "mariposa definitiva" es un oxímoron en la medida que la única perennidad que la mariposa nos puede proporcionar es –contradictoriamente– la fugacidad del instante. Cierra el poema con nuevas variaciones en torno al tema de la naturaleza. Nos atrevemos a sostener que aquí subyace –muy oculta– una idea: de igual forma que ese infinito macrocosmos representa un reto para la razón –recuérdese el deseo fáustico de alcanzar la comprensión de los misterios–, la mujer, la niña morena, también lo es. Ella es dueña del gran misterio del amor que otorga o retira según su decisión del momento. Queda resuelto así que esta búsqueda es imposible y que nadie podrá cambiar lo que ahora está sucediendo.

Culmina el poema 19. Nos aguardan los intensos movimientos poéticos del 20 y de la "canción desesperada". El sujeto lírico sabe que el olvido y la lejanía serán los únicos bálsamos que curarán su alma enferma.

POEMA 20.
“PUEDO ESCRIBIR LOS VERSOS MÁS TRISTES”

INCLUIMOS EN PRIMER LUGAR EL TEXTO COMPLETO del poema 20, en donde aparecen enumerados los versos, esto con el fin de que el lector ubique los mencionados versos en el momento de referir a ellos en el recorrido del análisis.

- 1 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
- 2 Escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada,
- 3 y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”.
- 4 El viento de la noche gira en el cielo y canta.
- 5 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
- 6 Yo la quise, y a veces ella también me quiso.
- 7 En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
- 8 La besé tantas veces bajo el cielo infinito.
- 9 Ella me quiso, a veces yo también la quería.
- 10 Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

- 11 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
12 Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.
- 13 Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
14 Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.
- 15 Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
16 La noche está estrellada y ella no está conmigo.
- 17 Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
18 Mi alma no se contenta con haberla perdido.
- 19 Como para acercarla mi mirada la busca.
20 Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.
- 21 La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
22 Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.
- 23 Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
24 Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.
- 25 De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
26 Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.
- 27 Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
28 Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.
- 29 Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
30 mi alma no se contenta con haberla perdido.
- 31 Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
32 y éstos sean los últimos versos que yo le escribo (pp. 95-97).

Desde el punto de vista métrico el poema está constituido por versos alejandrinos, en su mayoría pareados, con la excepción del primero y el cuarto, que están aislados.

En el orden conceptual observamos que el vigésimo poema manifiesta más que ninguno esta profundidad del sentimiento afincada en la reubicación de situaciones ya transcurridas. Desde el inicio el sujeto lírico externa su verdad y afirma –a manera de confesión– que se encuentra en condiciones de expresar “versos tristes” esa noche. Sostiene así que algo o alguien ha predispuesto su estado anímico para manifestar el dolor que lo domina. Habla en una primera persona comprometida con el acto de escribir. Ahora bien, escribir versos significa desnudar su mundo interior, y si además esos versos son tristes, se involucra con una condición actual en la que no sólo la felicidad está ausente, sino que también esa necesidad de hacerlo alude a una determinada inspiración que emerge hoy y ahora.

En los dos primeros pareados el poeta se entrega a un curioso juego de estilo en donde nos dice qué puede escribir; da un ejemplo que al mismo tiempo de ser proporcionado se plasma como parte del poema: “La noche está estrellada y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”. Aparentemente estos tres hemistiquios son tan sólo producto de una observación paisajística nocturna; pero es preciso advertir que hay importantes elementos literarios que sirven para fundamentar ciertas relaciones y deducir algunos símbolos. En cuanto al primer aspecto, se observa un contraste entre la oscuridad de la noche quebrada apenas por la tenue luz de las estrellas. No falta la acertada metáfora en donde la voz que elabora estos símbolos dice que los astros “tiritan” en lugar de “titilan”. Probablemente esta imagen recoge la idea que nos conduce al símbolo. De acuerdo con Amado Alonso, estas estrellas lejanas son ideales, sentimientos, amores que han quedado lejos, en el pasado. Si a eso le agregamos que al contemplar una estrella en realidad no sabemos si todavía existe en el firmamento infinito, también en lo más íntimo de nuestro corazón albergamos con nostalgia un recuerdo que probablemente ya ha dejado

de pertenecer a nuestro universo y no lo sabemos. Hay también una sinécdoque porque no “tiritan azules” sino que tiritan en el azul del cielo. Las sensaciones sensoriales descubiertas hasta ahora son visuales y táctiles: la luz lejana de las estrellas y ese “tiritar” que bien puede captarse como una sensación del tacto.

En seguida y en el cuarto verso, “el viento de la noche” conduce a lo auditivo. Ese viento expresa cierta melancolía asociada con todo aquello que en verdad no se desea recordar.

El segundo pareado lo encabeza el primer verso del poema a manera de una reiteración obsesiva, de un *leitmotiv* necesario para comprender el grado de ese sufrimiento.

El segundo verso de esta estrofa manifiesta: “Yo la quise, y a veces ella también me quiso”.

El experimento lírico, que es lúdico también, continúa. El “yo” está frente al “tú”, que en el juego pronominal resulta expresado como “ella”. Las situaciones que unieron a los amantes pertenecen al pasado y esto se justifica a través de la utilización de los verbos en pretérito: “quise”-“quiso”. La acción que este tiempo expresa es puntual, esto es, acabada, concluida.

Ahora bien, el sujeto lírico alude a ese amor con una profunda nostalgia empapada de melancolía. En verdad no está convencido del sentimiento que los uniera. Parece ser –al menos en este verso– que él apostaría por su amor mediante ese “Yo la quise”. No obstante, de ella dice: “A veces [...] me quiso”, con lo cual deja expuesta la duda. Observaremos cómo en el verso 9 invierte los términos: “Ella me quiso, a veces yo también la quería”; al hacerlo demuestra su incertidumbre en relación con el ayer. Los dos versos citados funcionan a modo de una búsqueda de respuesta para la pregunta: ¿hubo amor entre nosotros?

El poeta ha expresado a lo largo de estos versos sus dudas y angustias. Y al llegar al final del camino ya no está seguro de nada. Posiblemente la quiso con una pasión irrefrenable, porque “Cómo no haber

amado sus grandes ojos fijos"; pero, cuando el tiempo ha transcurrido, nuestro dolorido corazón está desconcertado.

En cuanto a ella, la respuesta es más difícil de alcanzar, porque no sólo no se halla a su lado en el presente –por tanto, no sabemos qué piensa– sino que además, cuando ocupó un espacio en su vida, todo fue –aunque sublime– impreciso y poco claro.

Presumiblemente, el sentimiento eterno del amor habitó en ellos; sólo falta saber en cuál de los dos estuvo presente la verdad. A su vez, esa búsqueda profunda que se ha propuesto el sujeto lírico debe tener en cuenta no sólo la brevedad del amor, sino también el prolongado espacio que ocupa el olvido cuando pretende cubrir con su manto de sombras todo aquello que en el pasado "fue". Es el "infinito olvido" que ha venido ocupando sectores para la reflexión a lo largo y ancho de estos veintidós poemas de desazón y nostalgia.

Los versos 7 y 8 permiten que la máquina del recuerdo se imponga sobre el olvido. De manera inconsciente, quizá, el poeta continúa contraponiendo pasado y presente. Dice: "En las noches como ésta"; hay entonces –en su dolorosa existencia– al menos dos noches que debe actualizar: la primera, aquella en que al tenerla en sus brazos vivía la certeza de que todos los sentimientos abarcados por su alma enamorada podrían fructificar y triunfar sobre el olvido; la segunda, la de este presente en donde pretende entender qué ha pasado.

Al modo heracliteano y teniendo en cuenta la idea de la unidad de los opuestos ya comentada *supra* en el poema 2, es posible concebir dos noches iguales que albergan situaciones contrarias: en una, el amor; en la otra, la desesperada necesidad de olvidar. "La besé tantas veces bajo el cielo infinito".

Sus bocas se juntaron y al hacerlo –presumiblemente, al menos– se juraban amor eterno bajo las estrellas de un cielo infinito. Hoy ese cielo continúa vivo y actuante a diferencia del sentimiento ausente que llena el

paisaje de este *hoy*. De nuevo, dos tímidos microcosmos que se paraban frente al macrouniverso para mostrarle con soberbia que el amor que los unía perduraría también.

El verso 11 reitera a manera de obsesiva respuesta a los contenidos del pasado el *leitmotiv* de la escritura creadora de versos tristes en medio de la noche. Pero es en los versos 12, 13 y 14 en donde ese “sentimiento de ausencia” que señala Amado Alonso se vuelve más doloroso aún; parece que la resistencia del poeta ante el sufrimiento no tiene fin. A través del manejo de un delicado estilo el sujeto lírico encabeza tres hemistiquios con verbos en infinitivo: *pensar*, *sentir*, *oír*, que constituyen a su vez una suerte de respuesta vibrante al *escribir* del *leitmotiv* señalado al comienzo del poema.

En realidad la sucesión lógica de las ideas encerradas en estos verbos parece ser exactamente a la inversa: *oír*, *sentir*, *pensar*, *escribir*; ordenados de esta forma, avanzaríamos desde lo auditivo hasta llegar al acto de la escritura. Ahora bien, los conceptos ocupan un orden irregular premeditado, porque sólo quien *escribe* con conciencia de lo que está llevando a cabo puede detenerse en el *pensamiento* de ausencia, deambular por el *sentimiento* desolador que le hace comprender lo que ha perdido y, finalmente, *oír* la noche inmensa que es abarcadoramente panteísta.

El sujeto lírico se retuerce en su propio dolor, la angustia lo domina y el sufrimiento es aún mayor por tratarse de un ser pensante. De esta forma, aquello que nos diferencia de los animales irracionales nos deja más expuestos ante este mundo traidor e inconstante.

La noche es más inmensa aun sin ella. El hombre, enfrentado al espectáculo de la naturaleza nocturna, se ve como un ente insignificante; es parte de ese macrouniverso que lo observa, pero una mínima porción tan sólo; la soledad lo abarca todo y el ser humano es la víctima propiciatoria en este inmenso sacrificio que es la vida.

Agrega el poeta: "Y el verso cae al alma como al pasto el rocío". Aunque Amado Alonso al comentar este momento habla de "la virtud salvadora de la poesía" (1997: 113), nosotros entendemos que se trata –al menos en el verso analizado– de algo diferente: el rocío calcina y destruye el pasto; de igual forma este verso quemante de amores contrariados arriba al alma y llegaría a destruirla si esto fuera posible. Pero, de la misma manera que el pasto renace, así también el alma sale a flote después de haber recibido los duros golpes del destino. La poesía la ha sacudido, castigado y acorralado para obligarla simplemente a vivir el proceso catártico que se cumple en los versos finales.

El verso 15 expresa algo que el poeta no quiere creer: "Qué importa que mi amor no pudiera guardarla". Y el 16 insiste en la dura antítesis al señalar que al luto presente asiste la noche estrellada, mientras ella "no está conmigo". Ésta es la desgarradora verdad que enfrenta los recuerdos que se pierden en la inmensidad de esa noche.

"Eso es todo". Esta breve oración pretende reunir lo acontecido y al mismo tiempo da paso al desarrollo de nuevos conceptos que nos proponemos organizar de la forma que sigue:

1. En el verso 17 se escucha un canto lejano. La recepción que lleva a cabo el sujeto lírico lo enfrenta a una canción remota cuyo origen él mismo no sabe determinar; no hay duda de que se trata de un canto de amor que simultáneamente ha dejado de tener sentido en su existencia.
2. Verso 18. Su alma rebelde se resiste y no acepta haberla perdido. He aquí una de las características que dominan en toda tragedia de amor: el enamorado sigue aferrado al objeto de su sentimiento y no quiere reconocer que todo ha dejado de tener sentido.
3. Versos 19 y 20. El poeta continúa ejerciendo la tarea imposible de recuperar a la mujer amada de las sombras del pasado. "Mirada" y

- “corazón” pretenden ser los ejecutores de tan inútil gestión mientras la conclusión continúa siendo la misma: “Ella no está conmigo”.
4. Versos 21 y 22. Varias nociones de identidades se suman: La misma noche. Los mismos árboles. Ellos no son los mismos. Reingresa la problemática heraclíteana para sostener identidades aparentes –la noche, los árboles–, mientras la verdadera semejanza –nosotros, no somos los mismos– se plantea como una consecuencia lógica enmarcada en las igualdades subrayadas al comienzo.
 5. Verso 23. Presente y pasado vuelven a contraponerse: “ya no la quiero” –hoy–, “pero cuánto la quise” –ayer–. El sujeto lírico afirma que no la quiere y cae en un nuevo error de apreciación desde el momento en que él no se encuentra capacitado para evaluar el presente; su estado anímico no lo autoriza a hacerlo.
 6. En el verso 24, el poeta se detiene en el pasado para analizar su intento de comunicarse con ella mediante la palabra.
 7. Verso 25. Emerge de pronto una tercera persona: el otro. Y su presencia debe lastimar hondamente. Ese “cuerpo de mujer”, que fue poseído exclusivamente por el poeta, ahora se vuelve territorio obligadamente compartido con otro. Y si bien la situación está planteada tan sólo como posible –“será de otro”– el poeta la ve como una cruenta realidad en donde el factor sustitución opera. Besos, voz, cuerpo, ojos pertenecerán ahora al dominio perverso de un tercero.
 8. El verso 27 se une expresivamente al 23 en el intento del poeta de convencerse, por segunda vez, de que ya no la quiere. Sólo ahora se atreve a autocorregirse al sostener: “pero tal vez la quiero”. Continúa de esta forma la incertidumbre que los vanos intentos por abarcar la verdad le imponen.
 9. Verso 28. Pretende ser la justificación de aquella expresión “tal vez la quiero”, porque “Es tan corto el amor y tan largo el olvido”. Se contraponen mediante la antítesis los dos sentimientos centrales analizados en este libro: amor y olvido. Las dimensiones temporales que

corresponden a uno y a otro son francamente contrarias; el amor se vive en breves pero intensos momentos; por su parte, el olvido pretende anestesiar el alma y la obliga a gastar el tiempo en largos e interminables intentos por sepultar en el pasado lo que fue y que ya no volverá a repetirse. El amor se refugia en ese perentorio momento de vivencias equívocas y el olvido se prolonga en un enmarañado tejido de excusas y preguntas.

10. Versos 29 y 30. Su alma continúa resistiéndose a aceptar lo acontecido. ¿Por qué? Porque fue suya en medio de la nocturnidad de esa naturaleza misteriosa; porque ambos se entregaron al amor, y al menos él no quiso creer que el destino pondría distancia y tiempo entre ellos.
11. El poema concluye como el prolongado monólogo que fue en todo su desarrollo. Los versos 31 y 32 afirman, y quiere creer el poeta, que serán los últimos dedicados a ella. Se concibe el planteamiento lírico como un acto doloroso pero liberador. Sólo si éstos son los últimos versos que el sujeto lírico le dedica se cumplirán los términos catárticos¹ de la autoemancipación. Pero falta aún la "canción desesperada", en donde ese terco recuerdo reaparece en medio del abandono individual.

Para concluir el análisis del poema 20 citamos brevemente las palabras de Amado Alonso acerca no sólo de esta composición, sino también del contexto general de la poética de Neruda:

De este análisis conviene retener las siguientes enseñanzas: primera, el poeta conforma y configura, también cualitativamente, su propio sen-

¹ Catarsis: purificación psicológica que se produce gracias a determinados efectos artísticos. La música es el principal de ellos. En su uso literario alude a este mismo efecto causado por la tensión emocional que produce la tragedia (Bustos, 1985: 116).

timiento; la creación poética consiste fundamentalmente en eso, en transfigurar el sentimiento vitalmente sufrido en sentimiento lleno de sentido ejemplar. Segunda, el estado sentimental es el punto de arranque, y el sentimiento que el poeta va creadoramente conformando es constantemente el cimiento de todas las imágenes y construcciones objetivas del poema. Éstas, junto con el procedimiento rítmico-melódico de la frase, sirven para el contagio sugestivo del sentimiento. Tercera, en este vigésimo poema se ve, como con la cámara retardada, el procedimiento que se extremará luego en *Residencia en la tierra*, consistente en zambullirse a cada paso en el sentimiento originario y contemplarlo en sí mismo, para surgir de nuevo de aquel fondo con una nueva imagen, coherente o no, por la materia con las anteriormente creadas, pero siempre por el sentido sentimental que la ha conjurado; las imágenes surgen del sentimiento y en él tienen su verdadero sentido poético. Por extremarse este proceder en *Residencia en la tierra* hemos caracterizado la evolución poética de Pablo Neruda como un progresivo ensimismamiento (1997: 114-115).

“LA CANCIÓN DESESPERADA”.
“EMERGE TU RECUERDO”

ESTE CANTO DE AMOR CONTRARIADO que cierra el libro representa un grito de dolor del hombre, del poeta, del viajero eterno a quien en el momento de partir lo asalta un recuerdo que lo obliga a reflexionar:

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.
El río anuda al mar su lamento obstinado.

Abandonado como los muelles en el alba.
Es la hora de partir, oh abandonado!

Sobre mi corazón llueven frías corolas.
Oh sentina de escombros, feroz cueva de náufragos!

En ti se acumularon las guerras y los vuelos.
De ti alzaron las alas los pájaros del canto.

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio! (p. 101).

He aquí un acto de conciencia no controlado por el sujeto lírico, puesto que este “recuerdo” emerge, aparece de pronto, no ha sido evocado. Mar-

cel Proust hablaba de dos maneras básicas de expresión de la memoria, las cuales se asociaban con los recuerdos voluntarios y con la memoria involuntaria; precisamente hacía referencia a esta última en el conocido episodio de la Magdalena (Proust, 1985: 71). Por ello, esta segunda expresión se manifiesta aquí, en el poema analizado, y se constituye como una suerte de imposición curiosamente cruel de la memoria que obliga a recordar algo que, posiblemente, en ese momento no quisiéramos analizar, pero en forma simultánea surge la oposición entre el pasado y el presente. Debemos asumir que en ese pasado hubo un amor intenso y en el presente se halla la soledad que se sumerge en la noche individual. Lo más probable es que el poeta, inmerso en duros instantes, no quiera recordar los breves momentos de alegría del ayer, pero no está en el dominio de su voluntad la posibilidad de negarse a ello. Algo semejante marcaba también Antonio Machado en el poema “Fue una clara tarde...”, de *Soledades* (1899-1907), en donde el sujeto lírico, al iniciar un diálogo figurado con la fuente que encuentra al llegar a un solitario parque, no quiere oír lo que ésta le cuenta porque son recuerdos nostálgicos de un ayer en donde tampoco fue feliz (Machado, 1962: 21-23).

La cercanía de Neruda poeta con la naturaleza y en particular con el mar ha sido estudiada de manera frecuente y referenciada en este texto también. Dice al respecto Miguel Oviedo:

La rosa de los vientos que usó como emblema poético rodeado por las letras de su nombre no sólo es una indicación de su pasión por el mar: anuncia la vocación oceánica de su obra, en la que lo grande y lo pequeño, lo sublime y lo humilde tienen su debido lugar. No menos oceánica es la bibliografía crítica generada por la enormidad de su obra (2001: 349).

Por tanto, en su poética está la presencia del mar y, más allá, el sentido profundo de esa naturaleza infinita que se reclina a sus pies. El “río” del segundo verso que se junta anudándose al mar representa, unido

al elemento marino, un destino compartido. Jorge Manrique decía al respecto:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir (1974: 116).

Y Neruda señala, en parte, situaciones semejantes al aludir a la unión de ambos colosos que no puede dejar de producirse; inevitablemente el río va al mar y a él anuda su destino impostergable, el cual está expresado por el “lamento obstinado”, que es una manera de permitir que el estruendo del río en su desembocadura sea metáfora y trasunto de la queja personal del sujeto lírico invadido por el dolor –él también– al haber llegado a un final que no podía ser de otra forma. Así, tampoco el hombre puede dejar su condición humana, tampoco puede mirar hacia otro lado cuando la vida le grita enormes verdades.

El *leitmotiv* del abandono resulta expresado de manera inmediata y la imagen individual de quien presenta estos hechos está dada por la postergación y la melancolía: “Abandonado como los muelles en el alba”. Esta soledad existencial nos llega con impostergables reminiscencias románticas en el marco de un estilo moderno. Igual que los muelles en el amanecer está su alma en este nuevo comienzo que, contradictoriamente, es también el final. Porque es la hora del viaje, es el momento de dejar atrás todo lo vivido, el instante de emprender el largo sendero que lo ha de conducir al territorio del olvido. Para el poeta no hay duda alguna de que es la hora de partir, pero al mismo tiempo se impone la condición desolada de ese presente que parece castigar con tanta dureza al hombre.

Las reflexiones siguientes conducen al tema del naufragio y el poeta se encarga de adjetivar con decisiva convicción momentos y situaciones que vivió y que continúa viviendo con inmensa amargura. Se rebela, es

cierto, contra su destino feroz, pero aun así sigue pensando que la vida no debió castigarlo tan duramente.

Por eso las frías corolas que llueven sobre su corazón lo petrifican, lo adormecen sin permitirle olvidar. La pareja de términos oracionales que utiliza a continuación posee una fuerza expresiva singular: “sentina de escombros, feroz cueva de náufragos”; y por si no bastara con ser una sentina, es decir, un lugar lleno de inmundicias y mal olor, también se trata de una acumulación de escombros que bien pueden representar lo que ha quedado con posterioridad al gran naufragio del sentimiento. La “cueva de náufragos” es el refugio de los desamparados, pero es un lugar “feroz” en su propia condición, porque allí el hombre sólo puede lamentarse de la triste suerte que le ha tocado.

La mujer amada se transforma en elemento unificador y, al mismo tiempo, el principio de la desintegración cobra realidad en ella. Porque si bien es cierto que las guerras y los vuelos se acumularon en torno a su figura y que de su perfil “alzaron las alas los pájaros del canto”, también es real “que todo se lo tragó”, y por ello el naufragio póstumo es el símbolo –a modo de *leitmotiv* se repite durante gran parte de esta canción– que alude a un doloroso final en el que el amor es la víctima. Ella resulta protagonista de un pasado en el cual se había gestado paulatinamente la separación para concluir en ese naufragio del amor ya mencionado.

Hay factores radicalmente expresivos de una situación desgastante y terminal. La palabra “todo” hace referencia indirecta a un sinnúmero de elementos que se consumieron y desaparecieron en ella. El sujeto lírico desvía la atención al evitar la enumeración de los aspectos contenidos en ese “todo” y se concentra particularmente en tres comparaciones que explican cómo se actuó y dan la semejanza con otros factores que reflejan la manera de comportamiento: “como la lejanía, como el mar, como el tiempo”. El hombre y sus ilusiones más queridas tienden a perderse en el inmenso océano de la vida, que es simultáneamente lejanía y tiempo.

Ahora bien, en el marco de ese recuerdo hay lugar, además, para recrear momentos, tan sólo momentos de alegría compartida:

Era la alegre hora del asalto y el beso,
la hora del estupor que ardía como un faro (p. 102).

Es el asalto que enciende pasiones, el beso que une en esa hora de asombro y desconcierto; y por ello emerge la luz de la esperanza: la señal lumínica del faro que guía al barco solitario hacia seguro puerto. Continúa diciendo:

Ansiedad de piloto, furia de buzo ciego,
turbia embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio!

En la infancia de niebla mi alma alada y herida.
Descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!

Te ceñiste al dolor, te agarraste al deseo.
Te tumbó la tristeza, todo en ti fue naufragio! (p. 102).

En estos instantes el poeta se sentía inmerso en un mundo de mentiras en donde había ansiedad, furia y embriaguez de amor. Pero era esa inquietud de piloto y la rabia de buzo ciego las que guiaban sus pasos; por la propia condición de incertidumbre, ninguno de los dos llegó a advertir que se dirigían ambos hacia el naufragio inevitable del amor.

Las dos estrofas siguientes reiteran en su conclusión el *leitmotiv* ya mencionado: "Todo en ti fue naufragio". Se pudo haber sido ingenuo en manos de la esperanza, pero al despertar no había duda alguna. El sujeto lírico se autodefine por medio del oxímoron "descubridor perdido". Es así que las dos realidades contrarias anidan y se concentran en una sola. Como profundo enamorado fue capaz de descubrir el amor, pero de pronto se halló perdido en la inmensidad incomprensible de éste. Y ella,

la antagonista, la fuerza contraria en la pugna eterna de la pareja que busca lo imposible, se ciñó al dolor, se aferró al deseo; pero la tristeza la tumbó.

Sigue inmediatamente una serie de reflexiones líricas que son tan sólo variaciones en torno al mismo tema de la separación y el abandono y que convergen todas ellas en esa suerte de estribillo revelador del “acabarse”. Presentamos así la división de estos momentos a los efectos del análisis:

Hice retroceder la muralla de sombra,
anduve más allá del deseo y del acto (p. 103).

Es la lucha implacable contra el gran enemigo que permanece oculto en la parte sombría del amor. Y en ella sólo se alcanzan triunfos parciales que no constituyen más que el anuncio del fracaso final.

Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,
A ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto (p. 103).

He aquí el grito de amor carnal que revela la posesión y al mismo tiempo muestra lo que fue y lo que dejó de ser: “mujer que amé y perdí”. Los dos verbos conjugados en pretérito tienen la fuerza suficiente para expresar el fin de aquello que al producirse arrancó de raíz la esperanza. Por ello, en esta hora húmeda por el llanto y la desesperación que lo provoca, sólo le queda el refugio de la poesía que le permite rescatarla de las sombras del olvido y cantarle con profundo sentimiento. Pero esta alternativa es cruel también porque –a la manera dantesca ya citada– al repetir su pena, la intensifica.

Como un vaso albergaste la infinita ternura,
Y el infinito olvido te trizó como a un vaso (p. 103).

Continúa este juego irreverente, este movimiento lúdico que nos conduce del “yo” al “tú” y viceversa. Ella pudo, en determinado momento, albergar su infinita ternura, la cual en su condición inacabable y eterna no alcanza a residir en ese vaso que pretendía contenerla. El movimiento de oposición y contrarios nos lleva de la expresión “infinita ternura” al término “infinito olvido”; el segundo puede más que el primero y domina a través del tiempo.

Era la negra, negra soledad de las islas,
y allí, mujer de amor, me acogieron tus brazos.

Era la sed y el hambre, y tú fuiste la fruta.
Era el duelo y las ruinas, y tú fuiste el milagro (p. 103).

El poeta expresa aquí el principio del placer a través del cual se conjugaron los momentos del sentimiento más profundo. En la soledad del paisaje marino sus brazos lo recibieron. Ella fue la metafórica fruta que alimentó esa sed y esa hambre de amor. Pero en seguida se manifiesta el principio del dolor en medio del cual parece elevarse el poder milagroso del amor que conjuraría el duelo y las ruinas. Aun así, todo fue momentáneo y fugaz y no autorizó la realización perseguida.

Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos! (p. 103).

El poder de la metáfora caracteriza la poética de Pablo Neruda. En estos dos versos aparecen con particular fuerza dos imágenes: “la tierra de tu alma” y “la cruz de tus brazos”. El alma resulta así asociada con la tierra, transmitiendo el poder vital de esta última al territorio metafísico del espíritu. De la misma manera que la tierra alimenta y sostiene la creación infinita, así también el alma pudo llegar a contener la inmensidad del otro a pesar del escepticismo expresado por ese “yo” a través de sus pa-

labras. Y los brazos en cruz –sutil desliz intertextual cristiano– lograron también abarcar los sentimientos profundos del sujeto que expresa aquí su dolor. Pero fue por poco tiempo.

Avanzamos así en una constante reconstrucción por el camino de la memoria de lo que aconteció, para caer inevitablemente en lo que no pudo ser. Se trata de movimientos poéticos que nos conducen del *ser* al *no ser*, de la casi realización al acabamiento. Los versos que siguen, si bien intensifican la carga de dolor, parecen no dejar escapar ni uno solo de esos recuerdos. El deseo, terrible y corto; ese “cementerio de besos” que aún conserva el fuego de sus tumbas; esos racimos que arden picoteados; la boca, los miembros, los dientes, los cuerpos:

Mi deseo de ti fue el más terrible y corto,
el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.

Oh la boca mordida, oh los besados miembros,
oh los hambrientos dientes, oh los cuerpos trenzados.

Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo
en que nos anudamos y nos desesperamos.

Y la ternura, leve como el agua y la harina.
Y la palabra apenas comenzada en los labios (pp. 103-104).

Advertimos en esta enumeración *in crescendo* de qué manera momentos e instantes del pasado se apoderan del verbo lírico para gritar su verdad. El poeta parece no creer que todo acabó, pero la indiscutible carga del presente dice otra cosa.

Ese cementerio de besos con fuego latente en sus tumbas constituye una expresión poética que parece superar al “polvo enamorado” de

Quevedo (1971: 23). Los besos han quedado sepultados en el ayer, pero al recordarlos se reenciende la pasión.

Los elementos eróticos resultan otorgados en una sucesión febril y vital: la boca mordida, los miembros besados, los dientes hambrientos, los cuerpos trenzados, la cópula loca de esperanza y esfuerzo. La adjetivación resalta el sustantivo al que modifica de tal manera que no hay forma de concebirlo sin el agregado esencial del adjetivo que viene a ampliar su alcance semántico.

Y todo nos conduce a esa cópula que unió los cuerpos y que fracasó en el intento de unir también las almas. Estos versos destacan por una plasticidad notable que nos lleva de la mano por factores y elementos en los que el deseo de posesión es no sólo intenso, sino también abarcador y perfecto a pesar de su impotencia para transformar lo momentáneo en eterno. La ternura y la palabra que se mencionan en los versos que siguen complementan los elementos expresivos que hacían referencia a la pasión ardiente. El destino individual fue terrible, no dio tregua, y en ese fatalismo personal murió su anhelo. Concluye esta serie de versos en el motivo recurrente: “Todo en ti fue naufragio”.

Inmediatamente da comienzo otra sucesión que conduce al mismo sitio que los de la serie anterior y que continúa expresando el asombro del poeta ante los hechos vividos:

Ese fue mi destino y en él viajó mi anhelo,
y en él cayó mi anhelo, todo en ti fue naufragio!

Oh, sentina de escombros, en ti todo caía,
qué dolor no exprimiste, qué olas no te ahogaron!

De tumbo en tumbo aún llameaste y cantaste.
De pie como un marino en la proa de un barco.

Aún floreciste en cantos, aún rompiste en corrientes.
Oh sentina de escombros, pozo abierto y amargo.

Pálido buzo ciego, desventurado hondero,
descubridor perdido, todo en ti fue naufragio! (pp. 104-105).

Después de insistir en la significación de esa “sentina de escombros” ya comentada, retorna a la imagen del “buzo ciego” y la complementa con el agregado del “desventurado hondero”, para caer –ahora definitivamente– en ese naufragio letal y sin retorno.

Los ocho versos finales elaboran e integran la conclusión del canto. El viajero se dispone a partir en esa aventura sin regreso. Es ésta la hora de emprender el viaje:

Es la hora de partir, la dura y fría hora
que la noche sujeta a todo horario.

El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa.
Surgen frías estrellas, emigran negros pájaros.

Abandonado como los muelles en el alba.
Sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos.

Ah más allá de todo. Ah más allá de todo.
Es la hora de partir. Oh abandonado! (p. 105).

La presente hora golpea y duele en los huesos mientras el mar ciñe la costa con ese inmenso, infinito y metafórico cinturón ruidoso. El paisaje se revela como sugeridor de la desgracia del momento: las estrellas son frías y los pájaros que emigran son negros. Estas aves acompañan al sujeto lírico en su éxodo y rubrican la desesperada noción de vivencias profundas en ese presente de desprendimiento y dolor.

El poeta se siente abandonado, solo, desesperanzado, impotente; y más allá de todo lo pensado, más allá de todo lo vivido se halla lo que radicalmente queda expresado en esa hora de partir, en ese instante en el que el amor contrariado adquiere todo su sentido.

La reiteración que refiere al motivo del abandono funciona como doble punta de lanza y da sentido no sólo a este canto de amor controvertido, sino también al libro total, como quedó explicado *supra*. Por un lado, el sujeto lírico vive el abandono, y por otro, es ese “cuerpo de mujer” con que comienza el libro el que resulta igualmente abandonado. En ese juego de relaciones entre el “yo” y el “tú” hay una voz que acusa y que nos conduce a afirmar que el sujeto lírico ha sido abandonado por ese “cuerpo de mujer” o, al menos, no queda ninguna duda relativa al alejamiento analizado. El hombre ha vivido, ha amado y ha fracasado. Quizá no quiere aceptarlo así y su poesía actúa a manera de elemento catártico que lo acompañará y lo apoyará en ese viaje emprendido hacia la nada. Coincido en este sentido con Hernán Loyola quien señala:

En cuanto este poema sintetiza la aventura “narrada” en los veinte poemas, conviene enfrentarlo al poema 1, que en parte resumía una experiencia anterior de la cual puede entenderse, a su vez, como epílogo. También el poema 1 ofrecía un *antes* (“fui solo como un túnel”) y un *ahora* (“pero cae la hora de la venganza y te amo”), aparte de un horizonte de futuro también común a ambos poemas, pero de muy diverso signo (1974: 350).

Por último, recomendamos la lectura total de este ensayo de Loyola sobre la “canción desesperada” en el libro aquí citado, no sólo por el carácter magistral de sus reflexiones, sino también por el acierto en el comentario sensible que lleva a cabo.

CONCLUSIONES

HEMOS RECORRIDO CRÍTICAMENTE UN LIBRO y su contenido. A través de las páginas de este inmenso canto de amor apreciamos las modernas formas de la estética nerudiana que en muchos aspectos supera a la estética acrática de Rubén Darío, o por lo menos no posee esa rigidez que afecta la forma y el contenido, como sucede en varios momentos del desarrollo de la poética del nicaragüense. Por ejemplo, Neruda recurre a la retórica igual que Darío, pero en el primero los referentes conceptuales se mueven de una manera más libre y permiten que el sentimiento actúe con total independencia de la forma. Es el amor en sus diversas facetas el que asiste a la consumación de un sentimiento. Lo físico, lo espiritual, lo sexual, lo íntimo, la realización añorada, la ruptura, todo ello en un marco de reflexiones poéticas altamente logradas no sólo mediante el manejo impecable de la retórica antigua, sino también gracias al sentimiento que llega noble y puro, sin contaminarse, a los ojos de lectores ávidos que quieren descubrir aquí una respuesta para sus eternas dudas.

Para no caer en tediosas reiteraciones sólo mencionaremos que los temas relevantes que este libro tuvo como finalidad analizar incluyeron los siguientes aspectos:

1. Panteísmo. Con base en la doctrina de la naturaleza hemos pretendido documentar la presencia de un evidente panteísmo en los versos de Neruda, el cual implica una suerte de cosmovisión según la cual el hombre –el microcosmos– se halla inserto en el gran universo.
2. A través de la unión de los opuestos y del elemento fuego como factor trascendente analizamos la doctrina de Heráclito en lo que a temporalidad fundamentalmente alude, en íntima conexión con los planteamientos de la poética nerudiana.
3. Señalamos los elementos intertextuales cuando fue necesario, presentando al respecto un punto de vista que pretende borrar la imagen tan *darwiniana* de la originalidad.
4. Trabajamos también diversos *leitmotiv* ahondando en el carácter temáticamente obsesivo que éstos conllevan; de igual manera, en el marco de los elementos retóricos se insistió en la trascendencia que revisten todas las figuras retóricas explicadas y en particular la metáfora, el oxímoron y la sinestesia.
5. El “amor” y el “infinito olvido” fueron los motivos poéticos en los cuales detuvimos nuestra atención crítica en el devenir del volumen.

En resumen, la poesía de Pablo Neruda y en particular la poética de los *Veinte poemas* resultan definidas por su calidad, por la expresión gallarda del idioma, por la ubicación y el desarrollo ético adecuado que nos aleja por completo de la mediocridad y de las formas grotescas que en nada ayudan a nuestra cansada lengua.

REFERENCIAS

- Alighieri, Dante (1987). *Divina Comedia*, México, Espasa Calpe (Austral 1056).
- Alonso, Amado (1997). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Anónimo (1958). *Poema de Mío Cid*, Madrid, Espasa Calpe (Austral 5).
- Baudelaire, Charles (1973). *Las flores del mal*, selección, traducción y comentario de Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1946). *Obras completas*, prólogo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 5ª edición, Madrid, Aguilar.
- Beristáin, Helena (1984). *Análisis estructural del relato literario*, México, Noriega.
- Bustos Tovar, José Jesús de (1985). *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Chevalier, Jean *et al.* (1995). *Diccionario de símbolos*, 15ª edición, traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.

- Concha, Jaime (1972). *Neruda (1904-1936)*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Copleston, Frederick (1988). *Historia de la filosofía, tomo 4*, traducción de Juan Carlos García Borrón, Barcelona, Ariel.
- Darío, Rubén (1961). *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- Eandi, Héctor (1980). “Los *Veinte poemas* de Pablo Neruda”. Recuperado de <<http://www.uchile.cl/neruda/critica/heandi.html>>.
- Garcilaso de la Vega (1946). *Églogas*, Buenos Aires, Estrada.
- Herrera y Reissig, Julio (1966). *Obras poéticas*, Montevideo, Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos 113).
- Kayser, Wolfgang (1961). *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, traducción de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Loveluck, Juan (1974). “El navío de Eros: *Veinte poemas de amor...*”, en *Simpósio Pablo Neruda. Actas*, Columbia, University of South Carolina, noviembre 21-23.
- Loyola, Hernán (1974). “Lectura de *Veinte poemas de amor...*”, en *Simpósio Pablo Neruda. Actas*, Columbia, University of South Carolina, noviembre 21-23.
- Machado, Antonio (1962). *Poesías*, Buenos Aires, Losada.
- Manrique, Jorge (1974). *Obra completa*, 10ª edición, Buenos Aires, Espasa Calpe (Austral 135).
- Moliner, María (2002). *Diccionario de uso del español, tomo II*, 2ª edición, Madrid, Gredos.
- Neruda, Pablo (1971). *Residencia en la tierra*, 4ª edición, Buenos Aires, Losada (Biblioteca Clásica y Contemporánea).
- (1997). *Antología poética*, prólogo de Jaime Quezada y selección de Jorge Barros, Barcelona, Andrés Bello.
- (1967). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 11ª edición, Buenos Aires, Losada.

- Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura de Hispanoamérica, volumen 3*, Madrid, Alianza.
- Proust, Marcel (1985). *A la búsqueda del tiempo perdido, volumen 1*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Sarpe.
- Quevedo, Francisco de (1971). *Antología poética*, Madrid, Espasa Calpe (Austral 362).
- Quintana Tejera, Luis (2005). *Taller de Lectura y Redacción II*, México, McGraw Hill.
- (1997). *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el primer Fausto*, Toluca, UAEM.
- Real Academia Española (RAE) (2001). *Diccionario de la lengua española, tomo I*, 22ª edición, Madrid, Espasa Calpe.
- Rivera de la Cruz, Marta (1997). “Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez”. Recuperado de <<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/1997/intertx.htm>>.
- Rodríguez Monegal, Emir (1966). *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada.
- Rojas, Fernando de (1965). *La Celestina*, prólogo y notas de Pedro Enriquez Ureña, 6ª edición, Buenos Aires, Losada.
- Santander, Carlos (1971). “Amor y temporalidad en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, en *Anales de la Universidad de Chile, Estudios sobre Pablo Neruda*, año CXXIX, núm. 157-160, enero-diciembre.
- Tagore, Rabindranath (1976). *Obra completa*, México, Porrúa.
- Teitelboim, Volodia (2003). *La biografía Neruda*, La Roda (Albacete), Ediciones Merán.
- Vaz Ferreira, María Eugenia (1980). *La isla de los cánticos*, Montevideo, Kapelusz.
- Virgilio (1968). *Las bucólicas*, 4ª edición, Madrid, Ibéricas.
- Xirau, Ramón (1990). *Introducción a la historia de la filosofía*, 11ª edición, México, UNAM.
- Zorrilla de San Martín, Juan (1989). *Tabaré*, México, Porrúa.

EL INFINITO OLVIDO EN LA POÉTICA
NERUDIANA DEL AMOR (ANÁLISIS DE *VEINTE
POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERA-
RADA*), se terminó de imprimir el 23 de
mayo de 2014, en los talleres de Ediciones
Verbolibre, S.A. de C.V., 1o. de mayo núm.
161-A, Col. Santa Anita, Deleg. Iztacalco,
México, D.F., C.P. 08300. Tel.: 3182-0035.
<edicionesverbolibre@gmail.com>. La
edición consta de 1,000 ejemplares.

