

PABLO NERUDA: LO LÍRICO COMO REFLEJO DEL INDIVIDUO SUFRIENTE EN BÚSQUEDA CONSTANTE DEL MISTERIO CREADOR

Dr. Luis Quintana Tejera
Universidad Autónoma del Estado de México

A través del análisis estilístico parcial de tres poemas pretendemos llevar a cabo una revisión crítica de la Poética del chileno desde la observación del “yo”, la cual de manera irremediable refleja los conflictos íntimos de un alma muy peculiar, el alma de un poeta que está tras la búsqueda del gran misterio que no solo encierra su creación, sino también a él como creador determinante de su propio destino.

La noción primera relacionada con “Los espejos del yo” se apoya en la constante autoobservación que el sujeto lírico lleva a cabo a medida que plantea sus situaciones límites y ahonda en la búsqueda permanente de motivaciones que le expliquen la razón del sufrimiento con base en la separación amorosa, así como también le muestren caminos de supervivencia a los que el “yo” querría acceder como consecuencia de esos estados extremos de angustia en los que llega a caer. Y esa propia valoración conoce varios caminos; como por ejemplo, el sendero de un alma torturada por los recuerdos que parece funcionar con un sentido catártico relevante.

En lo que tiene que ver con la idea expresada de **Referencialidad y autorreferencialidad**, el poeta recurre a referentes de variada índole, los cuales lo ubican como un individuo de su momento histórico, y que al no poder escapar a ese ineludible carácter tempo espacial, lo pone de manifiesto y se compromete con él. En lo que atañe al segundo concepto, los poemas “Arte poética” y “No hay olvido (Sonata)” expresan una poderosa introspección que lo conduce al abismo de su ser para tratar de explicarse explicando su poética.

“LA CANCIÓN DESESPERADA”

Si nos detenemos un momento a considerar lo que he dado en llamar la “teoría de los comienzos y los finales” y con base en ejemplos tan representativos como el de la *Ilíada* en donde todo empieza con un anciano suplicante y termina de igual modo; o también en la novela de Márquez *El amor en los tiempos del cólera* cuando un suicidio le da inicio y otro suicidio la concluye; estaríamos muy próximos a sostener que este tipo de claves deben descubrirse en el momento propicio no solo porque pueden constituir una manera de sugerencia del creador, sino también porque el manejo lúdico que conllevan no puede ni debe pasarse por alto.

Observamos así que la primera palabra del libro aquí analizado es “Cuerpo” y el primer concepto complementado por el modificador indirecto es “de mujer”. Por ello la expresión “Cuerpo de mujer” da inicio a este poemario de amores turbios y terribles en su propia fugacidad; y el adjetivo “abandonado” lo concluye. Uniendo final con principio tenemos “Cuerpo de mujer abandonado”. No dudamos que la carga semántica del adjetivo dice mucho, mejor aún, lo dice todo. Dicho término ocupa un lugar relevante en el desarrollo contextual del volumen y da la dolorosa pauta que nos arrastra hasta la noción final de acabamiento.

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 naufragos!
En ti se acumularon las guerras y los vuelos.
De ti alzarón las alas los pájaros del canto.

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio! (Neruda
1967:101).

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

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 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. Y si es cierto aquello de que “No hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria” (Dante 1964: 46), si son reales las palabras de la dulce condenada del infierno dantesco, es real también que el poeta inmerso en duros instantes, lo más probable es que 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, pero no igual, marcaba también Antonio Machado en el poema “Fue una tarde clara...” 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 esta fuente le cuenta porque son recuerdos nostálgicos de un ayer en donde tampoco fue feliz (Machado 1962: 21).

La cercanía de Neruda poeta con la naturaleza, y en particular con el mar, ha sido estudiada de manera frecuente. 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 (Oviedo 2001:349).

Por lo tanto, en su poética está la presencia del mar, el símbolo 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 (Manrique 1961:118).

Y Neruda señala en parte situaciones semejantes al aludir a la unión de ambos colosos, unión que no puede dejar de producirse; inevitablemente el río va al mar y a él anuda su destino impostergable; y este destino 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 también, el hombre no puede dejar su condición humana, no 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. Al igual que los muelles en el amanecer, así 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, es 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 ésta 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 aún continúa viviendo con inmensa amargura. Se rebela, es cierto, contra su destino feroz, pero aun así continúa 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 unimembres que utiliza a continuación poseen una fuerza expresiva singular: “sentina de escombros, feroz cueva de náufragos”; y como si no fuera poco 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 solo puede el hombre 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 “alzarón 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 donde 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 sin especificarlo 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 el 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 solo momentos, de alegría compartida:

Era la alegre hora del asalto y el beso,
La hora del estupor que ardía como un faro (Neruda 1967:102).

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! (Neruda 1967:102).

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 los que guiaban sus pasos; ambos, por la propia condición de incertidumbre, no llegaron a advertir que se dirigían hacia un naufragio inevitable, el naufragio 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”. Y es así como 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.

Siguen inmediatamente una serie de reflexiones líricas que son tan solo 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”. La división de estos momentos a los efectos del análisis la presentamos así:

Hice retroceder la muralla de sombra,
anduve más allá del deseo y del acto (Neruda 1967:103).

Es la lucha implacable contra el gran enemigo que permanece oculto en la parte sombría del amor. Y en ella se alcanzan tan solo 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 (Neruda 1967:103).

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 a la esperanza. Y por ello, en esta hora húmeda por el llanto y la desesperación que lo provoca, solo 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 (Neruda 1967:103).

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. El propio Neruda decía en el poema XX: “Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido” (Neruda 1967: 97).

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 (Neruda 1967:103).

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 al duelo y a 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! (Neruda 1967:103).

El poder de la metáfora caracteriza a 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 a 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 palabras.

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 fue 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:

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

(Neruda 1967:103-104).

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.

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. Los besos han quedado sepultados en el ayer, pero al recordarlos se reenciende la pasión.

Los elementos eróticos se otorgan en una sucesión afiebrada y vital: la boca mordida, los miembros besados, los dientes hambrientos, los cuerpos trenzados, la cópula loca de esperanza y esfuerzo. La adjetivación resalta al sustantivo que modifica de una manera tal que no hay forma de concebir a este mismo sustantivo 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 donde el deseo de posesión es no solo 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 anunciados *supra* en el motivo recurrente: “Todo en ti fue naufragio”.

Inmediatamente da comienzo otra sucesión de versos que conducen al mismo sitio que los de la serie anterior y que continúan 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!
 (Neruda 1967:104-105).

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 sí 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! (Neruda 1967:105).

La presente hora golpea y duele en los huesos mientras el mar ciñe a 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 donde 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 solo 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 quien resulta abandonado igualmente. 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. No quiere quizás aceptarlo así y su poesía actúa a manera de elemento catártico que lo acompañará y lo apoyará en ese viaje emprendido hacia la nada.

“Arte poética” o la posibilidad de crear explicando lo creado.
 “No hay olvido (sonata)”. Auto exégesis de un alma
 tras la búsqueda de claves infinitas.

RESIDENCIA EN LA TIERRA

La poesía de Pablo Neruda vive un cambio notable a partir de las *Residencias*. Los dos poemas que analizaremos a continuación –“Arte poética” y “No hay olvido (Sonata)”– pertenecen a la primera y segunda *Residencia* respectivamente.

Dice Amado Alonso en cuanto a este tema:

En cada tomo de *Residencia* en la tierra hay un poema en que Pablo Neruda habla de su propio arte. El del primero se titula explícitamente “Arte poética” [...] Y en el II, donde su personalidad poética se ostenta madurada y sus tendencias se precisan, hay otro poema “No hay olvido (Sonata)” que es también auto exégesis
 (Alonso 1997:71-72).

El crítico Saúl Yurkievich analiza este libro y afirma:

Residencia en la tierra integra junto con *Trilce* de César Vallejo y *Altazor* de Vicente Huidobro, la tríada de libros fundamentales de la primera vanguardia literaria en Hispanoamérica. Posee todos los

atributos que caracterizan a la ruptura vanguardista. Surge íntimamente ligado a la noción de crisis generalizada y promueve un corte radical con el pasado (Yurkievich 1984: Web).

Dos aspectos resultan así fundamentales; por un lado, la integración de Neruda poeta a la voz de la nueva literatura que se alzaba en Hispanoamérica; y por otro, las novedosas características de estilo que serán comentadas en el desarrollo del análisis de los poemas propuestos.

“Residir en la tierra” implica compromisos y responsabilidades no solo como hombre sino también como poeta. El espacio terrenal nos compete a todos los individuos humanos, pero no todos poseen esa conciencia que los hace copartícipes con el otro. Estamos aquí, de eso no hay duda, y avanzamos día a día hacia la muerte. La clave consiste en saber cómo hacerlo; en conocer hasta qué punto nuestra responsabilidad individual nos obliga y compromete. Además, pertenecemos a la enorme colectividad mundial y por ello resultamos corresponsables en conexión con los restantes seres humanos.

Esto es lo que el poeta sugiere a través del título y resulta complementado por el crítico que mencionamos en segundo término de la siguiente forma:

Participa en la renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas. Cambio de percepto y cambio de precepto viven a la par. Neruda acomete una revolución instrumental porque promueve una revolución mental. Su arte impugna la imagen tradicional del mundo, contraviene toda la altivez teocéntrica y la vanidad antropocéntrica del humanismo idealista
(Yurkievich, 1986: Web).

Se produce así un cambio radical en lo que a las anteriores tendencias compete. Han quedado atrás los esquemas modernistas, al mismo tiempo que se apagan los últimos ecos románticos. Estamos en un mundo nuevo y el arte ocupa su lugar. Pasado y presente son dos realidades hasta cierto punto irreconciliables.

A los efectos de ubicar los diferentes momentos de las *Residencias* consideremos lo que sigue:

Las Residencias son tres y señalan un punto de inflexión y una etapa de cambio; forman un bloque *Residencia en la tierra 1* (poemas escritos entre 1925 y 1932), *Residencia en la tierra 2* (1933-1935) y *Tercera Residencia* (1934-1945) (Estramil 2003:Web).

La misma autora agrega:

La escritura de ese momento, en caliente fue otra cosa. Desde “Galope muerto”, primer poema de *Residencia 1* hasta “Josie Bliss”, último poema de *Residencia 2*, el autor puede creer que cayó en una vorágine de comienzos abruptos, comparaciones incompletas, rodeos sin término, sintaxis confusa, enumeración caótica, imágenes extrañas, preguntas formuladas a medias. [...] Pero la ambigüedad queda flotando, queda sin resolverse aun después de que el trabajo detectivesco presente pruebas e indicios. Las dos primeras *Residencias* seguirán siendo oscuras; moviéndose alrededor del misterio, cargadas de una atmósfera pesada, desbordadas frente al fenómeno mismo de la vida, sus pulsiones sexuales y de muerte. Neruda, que siempre invertirá en imágenes brillantes y ritmos envolventes hable de lo que sea, maneja aquí una superabundancia semántica que deja libre un margen no descifrado (Estramil 2003: Web).

Es precisamente esta modalidad de estilo la que plantea un reto al crítico y lo conduce por una poesía aparentemente hermética, pero esencialmente profunda y reveladora.

“ARTE POÉTICA”

Antes de iniciar el análisis de esta composición, dejamos expresa constancia de que la misma ha sido extensa y profundamente estudiada. No obstante ello, ofreceremos nuestro punto de vista crítico con fundamento en el texto del poema y con asiento en otros críticos que hablan de él.

En el caso concreto de Amado Alonso en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, el crítico español lleva a cabo un análisis pormenorizado de estos versos; sin duda alguna es el mejor estudio crítico que he leído sobre el tema. En la edición de Gredos de 1997 y en las pp. 71-72, 78-80, 101-107 se ubican tres enfoques complementarios en torno a “Arte poética”. A medida que avance nuestra revisión crítica iremos refiriendo a estos pasajes.

“Arte poética”

ENTRE sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,

*precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco
ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores
–posiblemente de otro modo aún menos melancólico–,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso*
(Neruda 1971:39).

Dice Alonso que el poema consta de una tirada única de veintidós versos y lo divide para su estudio de la siguiente forma:

1. 1 – 4 Autorretrato con cuatro rasgos característicos.
2. 5 – 9 Anhelos de romper el círculo angustioso de su soledad.
3. 10 – 15 Como respuesta a esos anhelos y a su dolorosa sensibilidad, se ofrece la contemplación de la inevitable degradación de su propio ser.
4. 16 – 21 En los seis últimos versos, la gloriosa compensación del don poético y de su ejercicio (Alonso 1997:78).

VERSOS 1 – 4

El planteamiento inicial del primer verso habla de una ubicación espacial del sujeto lírico, del poeta sufriente. Se advierte de manera clara la polaridad de los elementos presentados: sombra–espacio/guarniciones–doncellas.

El crítico español anteriormente mencionado dice:

Todo lo que me rodea, lo no yo, lo heterogéneo conmigo, resumido en dos parejas de términos: una, *sombra y espacio*. Ambos términos se implican; es como decir, sombra extendida hasta el infinito, o espacio sombrío, oscuridad, misterio, hostilidad, heterogeneidad conmigo. [...] La otra pareja es *guarniciones y doncellas*, “hombres y mujeres”. Después del escenario, la compañía. Es característico de la poesía de Neruda el que, en vez de decir directa y claramente, por ejemplo, hombres y mujeres, la fantasía se ejercite en juegos, aparentemente antojadizos, pero que sirven para poner en primer plano ciertos valores fundamentales de los objetos así nombrados y de su conjunción. Al decir “guarniciones y doncellas” en vez de “hombres y mujeres”, el poeta aduce y destaca valores específicamente masculinos y específicamente femeninos: *guarniciones* es lo varonil, lo combativo de la vida y también lo multitudinario; *doncellas* es lo indefenso, lo delicado, el amor y más aún, la espera del amor (Alonso 1997:101-102).

En ese marco se halla la voz lírica para tratar de explicar su arte, su poesía. Al hacerlo estará también explicándose a sí mismo.

Por otro lado, es dueño de un “corazón singular” que lo diferencia de los demás hombres; su sensibilidad está por encima de la de muchos. Al hablar de capacidades innatas, una de ellas es –sin lugar a dudas– el don poético. Pero además están “los sueños funestos”, los cuales pertenecen a un dominio personal de conciencia. Quien sea dueño de capacidades sensibles particulares poseerá además una suerte de desgracia que lo conduce en carne viva por este mundo, y lo que para otros puede causar algún daño nada más, al poeta lo llega a destrozar. En el marco de esos “sueños funestos” se incluyen tantas aspiraciones que no se llevan a cabo, tantos golpes que da la vida con su imprevista soledad y con la incomprensión de los otros.

A continuación, el empleo del adverbio –“precipitadamente”– permite que la temporalidad de ese momento funcione de una forma casi automática; “pálido”, esto es, de manera inmediata, sin pensarlo siquiera. Además, “marchito en la frente” y “con luto de viudo furioso”.

El fenómeno de conciencia personal continúa operando. Está “marchito”, se siente de esta manera y de la misma forma en que se marchitan y mueren las plantas, así también este hombre poeta se descubre cansado y

acabado antes de tiempo, antes que sus jóvenes años le permitan entender qué es lo que ha pasado.

Y sigue la comparación con el viudo furioso, más bien con “luto de viudo furioso por cada día de vida”. Posiblemente lo que tienen en común el sujeto lírico y el viudo sea la soledad; ambos han sido abandonados y golpeados de manera cruel por estos acontecimientos del espíritu y de la vida. El último de los nombrados no se atreve a seguir viviendo día tras día sin la presencia de la mujer que la muerte le ha arrebatado. El primero se niega a aceptar la situación solitaria que su condición poética le exige. Ambos están hermanados por el sufrimiento y se reflejan mutuamente como si estuvieran ante sendos espejos.

VERSOS 5 – 9

El agua invisible no puede beberse, es un imposible en la realidad; pero en poesía y desde las metáforas que una centrada poética autoriza, sí es válido el oxímoron “agua invisible”, es decir, situaciones que no se perciben por los sentidos y que igualmente existen. Resulta semejante a “sed ausente” y a “fiebre fría”. Insistimos en el poder del triple oxímoron que tienen como finalidad intensificar realidades imposibles. Serían algo así como “mentiras verdaderas”.

Las sensaciones manejadas aquí son auditivas y gustativas. Coincidimos con Amado Alonso en señalar la importancia de las sinestesias que identifican “sonido” con “sed ausente” y “fiebre fría” y que se consiguen en la unión de los versos 6 y 7.

Dice Amado Alonso:

Es el agua metafórica que metafóricamente bebo. Sed ausente es insaciabilidad, sed sin avidez, sin los signos de la sed. [...] El verso 5 se continúa racionalmente en el 7 (para cada agua... tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría); el 6 en el 8 (y te todo sonido... (tengo) un oído que nace...); pero poéticamente, el orden de los versos en el poema es esencial, porque las imágenes de la sed y la fiebre alcanzan sinestésicamente al sonido (Alonso 1997:104).

Ese “oído que nace” es porque empieza a comprender el alcance de la poesía; pero este hecho le produce cierto miedo, al igual que si llegaran ladrones o fantasmas.

VERSO 10 – 15

La presencia del valor espacial se da nuevamente cuando dice “en una cáscara de extensión fija y profunda”. En ese lugar se encuentra el hombre fluctuando entre aquello que está quieto y que transmite la noción de permanencia en lugares reales y figurados; y la que se proyecta a través del pensamiento hacia la inmensidad: “fija y profunda”.

La sucesión de comparaciones que podemos leer a continuación expresan –desde un territorio vanguardista– la latente condición del ser humano quien va tras la búsqueda del arte.

Todos los elementos evocados en el marco de estas comparaciones tienen algo en común: de alguna manera han dejado de ser.

1. El camarero humillado.
2. La campana un poco ronca.
3. El espejo viejo.
4. La casa con olor de soledad.

El primero de estos factores es el único humano; los otros pertenecen al dominio de los objetos.

Las tres primeras imágenes expresan brevemente la situación. El camarero vive la humillación que lo rebaja a una condición infrahumana. La campana ya emite sonidos apagados y sordos. El espejo refleja apenas.

Las sensaciones auditivas –para la campana; visuales –para el espejo– y olfativas dominantes para la casa pretenden apoyar la expresión dolorosa y demostrar que de igual manera se siente el sujeto lírico. A pesar de ello, el mismo sujeto se permite aclarar: “–posiblemente de otro modo aún menos melancólico–”, borrando con el codo lo que había escrito con la mano, es decir, minimizando las expresiones anteriores que pudieron resultar exageradas al dejarse llevar por el sentimiento.

En el marco de la cuarta comparación es el olor de esa casa deshabitada y sola lo que produce la impresión. En tres momentos alude a lo olfativo: olor de casa sola/olor de ropa tirada/ausencia de flores. El tercero configura una suerte de eufemismo que busca resaltar lo estético.

VERSOS 16 – 21

Y llegamos a la conclusión del poema, en donde la expresión importante es “la verdad”: “pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho”. A partir de este momento sostiene el poeta que se ajustará a lo verídico y que todo lo anterior, o casi todo al menos, ha sido marcado por cierta exageración.

Los elementos manejados ahora y que le piden desentrañar la sustancia poética que hay en él son:

1. El viento que azota mi pecho.
2. Las noches de substancia infinita.
3. El ruido de un día que arde con sacrificio.

He ahí el alimento de la poesía. Quizás esto se diga muy fácilmente, pero hay símbolos oscuros que encierran mucho más y que bien pueden quedar para que la sensibilidad y la intuición individuales lo manejen.

El poeta representa a su manera a un profeta que anuncia tiempos por venir. Y si no es tan fácil reconocer esto, sí lo es asumir la carga de responsabilidad que tal condición implica.

Y el poema termina sin mayores definiciones. La presencia a nivel ortográfico del único punto empleado nos dice que hemos concluido. El concepto queda latente y expresa con su reticencia última mucho más.

Hay “golpe de objetos” a los cuales no se responde; “movimiento sin tregua”; “nombre confuso”. Solo al poeta le corresponde manejar esa materia creadora original y lo hará con el tino suficiente para saber con cuál quedarse y a quién no aceptar.

“No hay olvido (Sonata)”

SI me preguntáis en dónde he estado
debo decir “Sucede”.
Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,
del río que durando se destruye:
no sé sino las cosas que los pájaros pierden,
el mar dejado atrás, o mi hermana llorando.
Por qué tantas regiones, por qué un día
se junta con un día? Por qué una negra noche
se acumula en la boca? Por qué muertos?

Si me preguntáis de dónde vengo, tengo que conversar con
 cosas rotas,
 con utensilios demasiado amargos,
 con grandes bestias a menudo podridas
 y con mi acongojado corazón.

No son recuerdos los que se han cruzado
 ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,
 sino caras con lágrimas,
 dedos en la garganta,
 y lo que se desploma de las hojas:
 la oscuridad de un día transcurrido,
 de un día alimentado con nuestra triste sangre.

He aquí violetas, golondrinas,
 todo cuanto nos gusta y aparece
 en las dulces tarjetas de larga cola
 por donde se pasean el tiempo y la dulzura.
 Pero no penetremos más allá de esos dientes,
 no mordamos las cáscaras que el silencio acumula,
 porque no sé qué contestar:
 hay tantos muertos,
 y tantos malecones que el sol rojo partía,
 y tantas cabezas que golpean los buques,
 y tantas manos que han encerrado besos,
 y tantas cosas que quiero olvidar (Neruda 1971:133).

Respecto a este poema sostiene Amado Alonso:

De atmósfera, la desintegración y su dolor se han convertido en tema central: tiene que hablar del río que durando se destruye, de lo perdido, de lo abandonado, del llanto, de cosas rotas, de bestias podridas, de lo que se desploma de las hojas; tiene que hablar de todas esas muertes y sobre todo de su acongojado corazón. [...] Si su anhelo de vida le impulsa hacia valores apetecidos: “violetas, golondrinas, todo cuanto nos gusta”, no se atreve a llegar hasta su raíz, porque sus ojos poéticos sólo ven la muerte, el morir y la muerte acumulada, despojos y testimonios de muerte (Amado Alonso 1997:73).

El desarrollo lírico del poema avanza hacia el encuentro de lo que el sujeto lírico quiere olvidar. Inicia con la expresión más acabada de dolor, porque sólo ha de responder “sucede” a quien le pregunte en dónde ha estado. Las cosas pasan y no tienen mayor explicación: acontecen, suceden, se

desenvuelven en su propio devenir. Puede haber muchos temas para tratar: el suelo, el río, los pájaros, el mar. También es posible enfocar el tema de la temporalidad y de la muerte. Éstas son las ideas principales de la primera estrofa.

En la segunda, al preguntarle su misterioso interlocutor de dónde viene él, el poeta responderá con sus memorias; con todas esas cosas rotas que han quedado en el pasado y que han dejado como saldo un corazón acongojado.

Dice en la tercera estrofa que no son recuerdos sino elementos humanos y personales muy concretos: caras con lágrimas y dedos en la garganta. Además el hombre va dejando su propia sustancia en cada acción de vida y en cada acción como poeta.

Por último, la estrofa final alude primero a sus gustos y luego no quiere ser interrogado más. Si lo hicieran lo aguardarían “tantos muertos, tantos malecones, tantas cabezas, tantas manos y tantas cosas que quiero olvidar”.

CONCLUSIONES

Hemos enfocado el estudio de dos libros y tres poemas de Pablo Neruda. La distancia que media entre *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Residencia en la tierra* es más de carácter conceptual y estilístico que de fechas.

El último poema del primer libro mencionado destaca por su musicalidad y por el empleo de elementos poéticos relevantes que permiten la mejor expresión del sentimiento.

“La canción desesperada” ha sido analizada cuidadosamente en el presente trabajo al descubrir en ella ese retorcimiento del dolor que arraiga en el amor contrariado.

Los dos poemas de *Residencia en la tierra* refieren a la problemática poética y muestran la lucha del sujeto lírico por no solo sobrevivir a su momento, sino también por actuar como factor autocrítico fundamental.

Es la vida, el sentimiento, el arte de crear, la búsqueda, la decisión de enfrentarse a la muerte. Todo ello manifestado por un alma sensible que reflexiona y padece.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*. Milano: Sonzogno, 1964.
- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1997.
- Machado, Antonio, *Poesías*. Buenos Aires: Losada, 1962.
- Manrique, Jorge, *Obra completa*. Montevideo: Síntesis, 1961.
- Neruda, Pablo, *20 Poemas de amor y una Canción desesperada*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- , *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. Posmodernismo, vanguardia y regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- Proust, Marcel, *Por el camino de Swann I*. Madrid. Sarpe, 1985.

RESUMEN / ABSTRACT

La poesía de Pablo Neruda destaca en el marco de la literatura del siglo XX. En particular hemos analizado “Una canción desesperada” y dos poemas de *Residencia en la tierra*: “Arte poética” y “No hay olvido (Sonata)”. Mediante el análisis estilístico parcial de estos tres poemas llevamos a cabo una revisión crítica de la Poética del chileno desde la observación del “Yo”, la cual refleja los conflictos íntimos de un alma muy peculiar.

Pablo Neruda's poetry stands out in the literature of the XX century. In particular, the poem "A Song of Despair" plus two other poems from the poet's 'Residence on Earth' are analysed here, "Poetic Art" and "There is no Forgetfulness" (sonnets). Through a partial stylistic study of these three poems, we make a critical version of the "Poetics" of the Chilean from the observation of the "self" reflecting the intimate conflicts of a unique soul.