



Estudio parcial de
*Veinte poemas de amor y una canción
desesperada*
de Pablo Neruda.

El otro ante la mirada del amor:
la palabra al servicio de la comunicación

Dr. Luis Quintana Tejera
Universidad Autónoma del Estado de México

Cual improvisado Cupido envió -en lugar de flechas-
mensajes de amor, que obligan a amar a quien los escucha.
Mario Campsa

Siempre ha sido un buen “pretexto” la celebración del centenario de un poeta para poder hablar de él y de su obra. Se cumplen cien años del nacimiento de Pablo Neruda (1904), el hombre que exorcizó la mayor parte del siglo XX y que llenó con su aporte lírico el devenir caótico de esta larga etapa de la humanidad en donde hubo muerte y desolación, pero en donde estuvo también el espíritu cansado del ser humano que se resistía al no poder expresar la intimidad de su mundo interior. Y este individuo encontró en la poesía del chileno una excelente oportunidad para llegar a decir lo que él no podía o no sabía. Porque Neruda fue la voz de la América sufriente, fue el incansable viajero, el defensor de la gran causa perdida del humilde y, más que todo, llegó a manifestar -desde el silencio de su conciencia despierta- tantos y tantos versos de amor inmenso en donde cabían los más variados sentimientos -la nostalgia, la búsqueda, la desesperación por lo que fue, el desarraigo, la soledad, el momentáneo encuentro, el recuerdo- que se transformó en el sujeto expresivo de la soledad de todos, de la angustia de muchos. No en balde el mundo entero leyó sus *Veinte poemas* y lloró con él.

En el presente ensayo crítico -el primero de una serie de tres que pretendo presentar a los incansables lectores de *Espéculo*- quiero hablar de *Veinte poemas de amor y una Canción desesperada* circunscribiéndome al análisis específico del poema 5 en donde encuentro la oportunidad de referirme al problema de la comunicación y al valor de la palabra en el contexto del discurso amoroso.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Breves referentes conceptuales.

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 tierra.¹

Resultan así acercados 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 adjetivos frase, 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 haber gloriosamente fracasado.

Se enuncia así 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 y este adjetivo cuaja justamente en la palabra final del volumen y se logra así alcanzar la última unidad de significación integrada por el sustantivo y su complemento adjetivo; unidad de significación que centra el verdadero problema contextual de la obra analizada.

Además, y 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 al sustantivo que alude a la naturaleza, y otras 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.

“Cuerpo de mujer” en el primer poema 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. Y 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 el chileno un factor relevante que va creciendo paulatinamente a medida que se la utiliza.

Análisis literario del poema 5.

Vayamos a continuación a la revisión crítica de uno de los poemas más significativos del volumen en el cual 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.³

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. Y este sujeto amoroso habita en el pasado, y por lo que fue y por lo que representó la voz lírica lo recuerda y deja establecido claramente de qué manera se dieron los términos de relación entre ambos.

Predomina el sentimiento positivo del amor, el deseo de acercamiento, el valor de la comunicación y la alegría de ser feliz 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 donde 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.

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 una 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 dejan sobre las playas. Respecto a esta ave dice Jean Chevalier:

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.⁴

Por lo anterior resulta lícito rescatar este sentido de luminosidad de la gaviota y su dominio en el reino del día. Las huellas apenas perceptible que dejan en la arena bien pueden transformarse también ellas 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.⁵

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 Ercaasty 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 búsqueda de la madre naturaleza es tan patente y destacable que bien podría hablarse de un panteísmo recurrente que se transmite a través de muchos pasajes de estos *Veinte poemas* comentados.

Y es precisamente en estos versos cuando la naturaleza grita su presencia y, sobre todo, el paisaje marino resplandece. De tal manera nos enteramos que este poeta escribe para alguien y que el medio del cual se vale para hacer posible el sublime acto de la comunicación es la palabra; pero no cualquier vocablo que se emplee 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.

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 Ercaasty 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.⁶

Y las palabras por el sonido que acompaña a su semántica bien pueden transformarse en metáforas válidas, en “collar, cascabel ebrio” que serán colocados en las manos a las cuales cantan. Y esas manos son suaves como uvas; se recurre aquí al procedimiento de la sinestesia⁷ 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 a 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* en donde comenzaba diciendo:

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.⁸

De esta forma ambos creadores coinciden en el sentido de la donación que la palabra poética conlleva y 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:

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.⁹

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 hiedras”. 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 y como lo hace la hiedra amarrándose con tenacidad al elemento que utilizan y destruyéndolo quizás porque para salir viva debe destrozar aquello a lo que se encuentra aferrada.

Simultáneamente corresponde analizar la expresión “viejo dolor”. Ésta da la pauta de un tiempo transcurrido y de un tiempo 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.

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 complementarios: el quiasmo¹⁰ y el paralelismo¹¹. Al relacionar las parejas adjetivo-sustantivo y viceversa descubrimos el primero de los elementos mencionados:

“Van trepando en mi **viejo dolor**”

“Trepán por las **paredes húmedas**”

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 el cruzamiento o quiasmo de las mismas.

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 a este juego como sangriento porque las palabras que huyen eran las únicas que poblaban su mundo devastado. Y, 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 sólo le resta al hombre 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 amado. 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. En el pasado estuvieron las palabras; en el presente, estará la fémina idolatrada y la diferencia entre unas y otra radicarán en que las primeras estaban acostumbradas más que la segunda a la tristeza constante del sujeto lírico. Se requiere así 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 en el orden conceptual no podemos perder de vista 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 estuvieron, 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 donde el individuo humano se esfuerza y desfallece? Las reticencias del poeta parecen señalar que sus compañeras de siempre y únicas 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.

Y la última parte del poema se expresa así:

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.

Y el *leit motiv* 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.

Y efectos del pasado prevalecen en este presente en donde 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 cuando muchas veces miramos al rostro de la mujer amada no es su rostro el que vemos, sino tan sólo fantasmas del pasado que retornan; cuando percibimos la mirada de unos ojos que se clavan en los nuestros no son esos ojos esencias verdaderas de un presente sino miradores de un ayer que ha quedado 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 transparentamos al Homero que irremediamente 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.

Y 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 *leit motiv* de las blancas manos comparadas con las uvas.

Y 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 lo es el amor de la mujer adorada.

Pasado y presente concilian al fin. Se olvida al primero y se redimensiona al segundo para tratar de 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 quien desea sobrevivir después de tantas luchas y recomenzar a pesar de saber que nada nuevo encontrará.

Notas

[1] Pablo Neruda. *Veinte poemas de amor y una Canción desesperada*, 11ª edición, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 11.

[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, teniendo en mis manos las tuyas, pudiera al oído cantártelo a solas.” Gustavo Adolfo Bécquer. *Obras completas*, prólogo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 5ª edición, Madrid, Aguilar, 1946, p. 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, la cual no requiere de los vocablos siempre insuficientes.

[3] Pablo Neruda. *Op. cit.*, pp. 27-29.

[4] Jean Chevalier *et al.* *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p. 526.

- [5] Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*, México, Porrúa, 1989, p. 41.
- [6] Amado Alonso. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1997, [Biblioteca Románica Hispánica], pp. 264-265.
- [7] Se designa con el término “sinestesia” la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, Madrid, Gredos, 1961, [Biblioteca Románica Hispánica], p. 170.
- [8] Baudelaire. *Las flores del mal*, selección, traducción y comentario Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1973, p. 67.
- [9] Juan Loveluck. “El navío de Eros: *Veinte poemas de amor...*” en *Simposio Pablo Neruda Actas*, Columbia, University of South Carolina, 1974, p. 223.
- [10] Cuando dos miembros de frase o dos frases enteras que contienen una anáfora no se ordenan paralelamente, sino como una figura y su imagen reflejada en el espejo, entonces se habla de *quiasmo*. El nombre se deriva de la letra griega Xi que reproduce gráficamente esta construcción. Wolfgang Kayser. *Op. cit.*, p. 158.
- [11] Esta ordenación clara e igual de partes de la frase o de frases enteras se llama *paralelismo*. *Ibidem*, p. 157.

© Luis Quintana Tejera 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

