



Pablo
Neruda

Revisión crítica de tres composiciones
de *Veinte poemas de amor y una canción
desesperada*
desde la perspectiva del contenido y la forma.
Pablo Neruda

Luis Quintana Tejera

Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM)

qluis11@hotmail.com

www.luisquintanatejera.com.mx

Introducción

Muchos siguen 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 las bases mínimas para estudiar la obra del chileno conocida hasta ese momento -*Crepusculario, El hondero entusiasta, Veinte poemas, Residencias 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, Saúl 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*...[1]

En una cita que Carlos Santander toma de Félix Martínez plantea características esenciales que nos permitirán referirnos en el devenir del análisis 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 resuma 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.[2]

Vayamos a continuación a la revisión crítica anunciada en el título que tendrá en consideración una serie de parámetros basados en diversos temas y motivos.

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 están sobrando:

“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 *Veinte 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 *Veinte poemas* es un mediodía cuya plenitud no se queda en promesas.[3]

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 este artículo 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.[4]

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).

El hombre está solo en este mundo egoísta y feroz, y cada una de sus renunciadas, celos, partidas, pérdidas, indecisiones implican una manera diferente de morir, es decir, de dejar de ser. Por todo lo anterior, la imagen del fuego reaparece; agregaba 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.[7]

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

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. [8]

Y volvamos al panorama que las figuras retóricas nos otorgan y que la vivencia de la antítesis[9] 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 legítimo heredero 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,
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, pero 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. Y 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 irremediabilmente 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 en seguida los adjetivos y resalta el empleo del polisíndeton -repetición de conjunciones en este caso- como un factor que organiza al discurso lírico.

Analicemos el probable núcleo de esta construcción semántica: “esclava”. La esclava es grandiosa, fecunda y magnética. Pero, al mismo tiempo, ella 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 universal 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 a 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 que 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 donde 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 quince que tiene quince 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, quizás 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 de ser rescatada por el poeta del anonimato en que se halla: la campana solitaria y la tierra que canta son ejemplos representativos de ello.

Y de esta forma la primera estrofa recrea al 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 personal 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, 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 marcan 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 la 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 en 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 que son 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 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. El sujeto lírico dice así:

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 metonimia [10] que se encierra en el concepto de “horas perseguidas” como una alusión precisa al tiempo y sus minutos escurridizos.

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 esperarse 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 posee 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 al 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 aliteración [11] 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 exclamativo, dolorosamente exclamativo y 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 por qué y el cómo trascendentes. Ese atardecer es otra forma de crepúsculo que nuevamente impone su presencia en la poesía del chileno. Y es un atardecer en donde todo acaba, en donde todo va muriendo mientras dejar 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? [12]

Sólo la vida basada en anhelos y sufrimientos conjuntos podrá responder.

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 *por qué* que la mente impone.

Desde el punto de vista de la organización métrica se trata de catorce versos -en su mayoría alejandrinos-[13] 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 la “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.

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.[14]

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 cobrar significación y alcance en la tercera estrofa y mediante el “silencio enamorado”.

Por esto, en el tercer pareado, contemplamos al viento *-leit- motiv* 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 panteísta[15] 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 complementarse a la vez.

Por eso el quinto pareado ofrece variaciones en torno al mismo *leitmotiv* que ahora roba a la hojarasca y es capaz de desviar “las flechas latentes 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 raudos vuelos 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 contado 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; y, 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 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, quien también parece interponerse en los deseos de perduración de los enamorados.

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 a la forma y al 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 dejan actuar al sentimiento con total independencia de la forma. Es el amor en sus diversas facetas quien 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 que 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 dariana de la originalidad.
4. Trabajamos también diversos *leitmotiv* ahondando en el carácter temáticamente obsesivo que éstos conllevan; de igual manera y 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 resulta definida 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.

Bibliografía

Alighieri, Dante. *Divina Comedia*, México, Espasa Calpe, 1987 [Col. Austral # 1056].

Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1997, [Biblioteca Románica Hispánica].

Anónimo. *Poema de Mío Cid*, Madrid, Espasa Calpe, 1958 [Col. Austral # 5]

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, selección, traducción y comentario Edmundo Gómez Mango, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1973.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*, prólogo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 5ª edición, Madrid, Aguilar, 1946.

Beristain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México, Noriega, 1984.

Bustos Tovar, José Jesús de. *Diccionario de literatura universal*, Madrid, Anaya, 1985.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.

Chevalier, Jean, et. al., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.

Concha, Jaime. *Neruda (1904-1936)*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía, tomo 4*, Barcelona, Ariel, 1988.

Darío, Rubén. *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961.

Eandi, Héctor. “Los *Veinte poemas* de Pablo Neruda” en página de Internet:

Garcilaso de la Vega. *Poesías*, Buenos Aires, Kapelusz, 1968.

Herrera y Reissig, Julio. *Obras poéticas*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1966 [Col. De Clásicos uruguayos, vol. 113].

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. edición, Madrid, Gredos, 1961 [Biblioteca Románica Hispánica].

Loveluck, Juan. “El navío de Eros: *Veinte poemas de amor...*” en *Simposio Pablo Neruda Actas*, Columbia, University of South Carolina, 1974.

Loyola, Hernan. “Lectura de *Veinte poemas de amor...*” en *Simposio Pablo Neruda*. Actas. Columbia, Carolina del Sur, noviembre 21-23, 1974, Editores Jack Lévy.

Machado, Antonio. *Poesías*, Buenos Aires, Losada, 1962.

Manrique, Jorge. *Obra completa*, 10ª. Edición, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1974 (Col. Austral No. 135).

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, 2ª. edición, tomo II, Madrid, Gredos, 2002.

Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*, cuarta edición, Buenos Aires, Losada, 1971 [Biblioteca Clásica y contemporánea].

_____. *Antología poética*, prólogo de Jaime Quezada y selección de Jorge Barros, Barcelona, Andrés Bello, 1997.

_____. *Veinte poemas de amor y una Canción desesperada*, 11ª edición, Buenos Aires, Losada, 1967.

Oviedo, Miguel Ángel. *Historia de la literatura Hispanoamérica*, volumen 3, Madrid, Alianza, 2001.

Proust, Marcel. *A la búsqueda del tiempo perdido*, volumen 1, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Sarpe, 1985.

Quevedo, Francisco. *Antología poética*, Madrid, Espasa Calpe, 1971 (Col. Austral No. 362).

Quintana Tejera, Luis. *Taller de Lectura y Redacción II*, México, McGraw Hill, 2005.

_____. *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el Primer Fausto*, Toluca, UAEM, 1997.

_____. *Redacción en el marco de la literatura*, Toluca, Quintana, 2003.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22ª. edición, tomo I, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada, 1966.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*, prólogo y notas de Pedro Enríquez Ureña, 6ª. Edición, Buenos Aires, Losada, 1965.

Santander, Carlos. "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, no. 157-160, enero-diciembre de 1971.

Tagore, Rabindranath. *Obra completa*, México, Porrúa, 1976.

Teitelboim, Volodia. *La biografía Neruda*, La Roda (Albacete), Ediciones Merán, 2003.

Vaz Ferreira, María Eugenia. *La isla de los cánticos*, Montevideo, Kapelusz, 1980.

Virgilio. *Las bucólicas*, 4ª. edición, Madrid, Ibéricas, 1968.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*, 11ª. edición, México, UNAM, 1990.

Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*, México, Porrúa, 1989.

Notas:

- [1] Hernán Loyola. "Lectura de *Veinte poemas de amor...*" en *Simposio Pablo Neruda*. Actas. Columbia, Carolina del Sur, noviembre 21-23, 1974, Editores Jack Lévy, Juan Loveluck, pp. 343-344.
- [2] Cfr. Carlos Santander. "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, no. 157-160*, enero-diciembre de 1971, pp. 91-105.
- [3] Héctor Eandi. "Los *Veinte poemas* de Pablo Neruda" en página de Internet:
- [4] *Ibidem*, p. 1.
- [5] Cfr. *infra* -página siguiente- las reflexiones en torno a la teoría de Heráclito y la significación que ésta implica en el marco de la poética de Neruda.
- [6] Ramón Xirau. *Introducción a la historia de la filosofía*, 11ª. edición, México, UNAM, 1990, p. 28.
- [7] *Idem*.
- [8] Paul Éluard. "Para vivir aquí".

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

- [9] Antítesis. Representa una oposición o contraste entre términos o expresiones. Luis Quintana Tejera. *Op. Cit.*, p. 118.
- [10] 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. Citado por Luis Quintana Tejera. *Op. Cit.*, p. 121.
- [11] Aliteración. Repetición de un sonido -puede ser una consonante o una vocal- con la finalidad de intensificar la idea expresada. *Ibidem*, p. 120.
- [12] Es Heráclito nuevamente, el cual fue explicado *supra*.
- [13] Los versos uno, dos y cinco presentan un número diverso de sílabas. En el once y doce 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 catorce 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: catorce unidades de pronunciación.

[14] Hernán Loyola. *Op. Cit.*, p. 346.

[15] 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 dice al respecto: “Hay razones para pensar que Spinoza había sido por lo menos predispuesto 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 a 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”. Frederick Copleston. *Historia de la filosofía, tomo 4*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 197.

© Luis Quintana 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/reneruda.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

