

Amor y temporalidad en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

a Jaime Concha

1.

La primera poesía de Pablo Neruda gira indiscutiblemente en torno al tema del amor. Los títulos —siempre felices en el poeta— nos orientan hacia una primera y tentativa comprensión de sus temples y contenidos. Crepusculario, hacia un espacio límite entre el día y la noche, hacia un momento que es fugacidad por excelencia, donde los arboles cambiantes, los juegos de luces y de sombras, los últimos rayos de sol y las primeras estrellas ambientan la situación de los amantes y la intensidad de una angustia. *Tentativa del Hombre Infinito* y *El Hondero Entusiasta* ponen de relieve potenciales dinamismos, aperturas cósmicas, soberbios temples interiores, mientras que *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* manifiestan el contraste dramático de una comunicación que se intenta y una esperanza que se frustra. Los personajes tradicionales de la situación lírica como lo son el poeta y la amada, la desesperada tentativa por la fundamentación de los vínculos y la naturaleza del espacio en que la tensión se realiza, quedan apuntados catafóricamente en esta primera aproximación.

2.

Los veintiún poemas que constituyen el libro *Veinte Poemas*... no modifican esta situación básica del amante frente a su amada. Más bien la confirman. Esto autoriza el tratamiento del hablante individual de cada uno de los poemas al nivel de un hablante ideal —«el poeta», «el amante»— que resume y condense las características de los hablantes particulares. Este hablante o autor ideal, este «poeta» no hay que confundirlo con el poeta en cuanto 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. «El autor se objetiva como espíritu creador en su obra; y sobre él como tal, como espíritu creador, puede hablarse con el solo documento de su creación poética, pues el autor como espíritu creador no es sino el espíritu que da origen a la obra —un momento, supremo, del ser concreto del autor— y no éste sujeto real en todas sus dimensiones vitales. El autor ideal, objetivado, no es, pues, ni hablante alguno de las frases poéticas (ni hablante básico, ni personaje) ni sencillamente el ser empírico del poeta»¹.

3.

En *Veinte Poemas* la actitud lírica reiterada es la del apóstrofe lírico: el poeta se dirige a la amada, con excepción de los poemas 4 y 20. Pero, además, el poeta busca el destinatario a raíz de la situación de sí mismo, porque posee una historia en la cual se inserta, como un nuevo antecedente, la relación amorosa misma que le otorga un desenlace o lo hace presentir. En esta situación del poeta —o en su historia— lo primero que resalta es la dimensión de la soledad, una soledad que no es la horaciana, serenamente contemplativa, distante de lo trafagoso, ideal momento para la comprensión superior de las calidades contradictorias del mundo. La soledad, en *Veinte Poemas*, no es la postulada, resultado de una proyección vehemente del ser en el sentido del querer estar solo, sino

¹ Félix Martínez B.: *La Estructura de la Obra Literaria*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, p. 124.

una *soledad advenida*, por efecto de alguna ley misteriosa, de alguna razón implacable que afecta su existencia personal, una soledad que proviene del abandono. Así sentida, su soledad no es la condición del sosiego, sino de la inquietud; no es serenidad, sino desesperación; no es mansa alegría del espíritu, sino agrio vino del martirio. El poeta es el gran abandonado:

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros.
[Poema 7]

*Allí se estira y arde en la más alta hoguera
mi soledad que da vueltas los brazos como un
náufrago.*
[Poema 7]

Sin embargo, *illo tempore*, la situación era muy otra. En el poema 8 se hace mención a un estado anterior de plenitud:

*Soy el desesperado, la palabra sin ecos,
el que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo.*

Nunca en el libro se da razón del por qué de esta pérdida, de esta caída al pozo desesperado de la soledad y del abandono. Por otra parte, cabe destacar que este sentimiento interior de soledad es paralelo a una situación de absoluta asociabilidad. Parece ser un ente que ha suspendido sus relaciones con la colectividad o con el proceso histórico. El suyo es un mundo deshabitado. No hay casa personal ni ajena que sirva de amparo; no hay tránsito urbano: calles, edificios, hombres que pasen, que hablen, que trabajen. No hay objetos que puedan vincularse directamente al hombre. No hay proceso objetivo que no sea el desarrollo y el ahondamiento de su propia subjetividad. Sus espacios son siempre abiertos, cara al viento, a la noche, al mar, a las estrellas. Es, en este sentido, un poeta objetiva y subjetivamente a la intemperie.

4.

Si hubiera que determinar cuál es su espacio preferido, diríamos que es uno fronterizo entre la tierra y el mar, *la costa*:

Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose.
[Poema 3]

Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas.
[Poema 8]
Yo que viví en un puerto desde donde te amaba.
[Poema 13]

*Mi vida antes de nadie, mi áspera vida.
El grito frente al mar, entre las piedras.*
[Poema 17]

*En los oscuros pinos se desenreda el viento.
Fosforece la luna sobre las aguas errantes.*
[Poema 18]
Abandonado como los muelles en el alba.
[La Canción Desesperada]

Ya Clarence Finlayson y Jaime Concha se han referido en sendos estudios al valor simbólico de la costa en la poesía de *Residencia en la Tierra*². Sólo interesa destacar aquí que este espacio preferido ya existe en la poesía primera de Neruda, sin que, desde luego, alcance todas las significaciones que va a encontrar más adelante. Mirado desde la tierra, en *Veinte Poemas*, el mar es vastedad sin límite, horizontes que se desplazan, invitación al viaje, ritmo y pulsación vital: libertad suma. Pero también es espacio inseguro, posibilidad del naufragio, movimiento incesante, ruta perdida, cinturón de acoso, atrapador de pájaros, ente devorante, ruido incansable. El gran símbolo oceánico soporta en *Veinte Poemas* significaciones contradictorias donde se proyecta la propia naturaleza subjetiva del poeta. Su vocación de libertad, de ser inaprensable como las aguas del mar que eluden todas las redes, y también sus temores de ser acosado o prisionero, de naufragar en lo fugaz y proceloso. En un país como Chile que va entre mar y cordillera, la vocación de Neruda es decididamente marina. En este sentido, el puerto que es lugar de acceso, ruta acabada, tierra firme, se presenta también, como antes el mar, en su calidad de lugar tragafoso, de paso, incierto. Allí, el barco es capaz de echar amarras, pero allí también, la tierra extenua su solidez y certidumbre. La costa adquiere así las categorías de un espacio que en su ser uno es, a la vez, múltiple y contradictorio.

Así como la costa es el espacio predilecto, el crepúsculo es el momento escogido como centro o dimensión de la temporalidad. Es el lapso de las "horas profundas" (*Poema 3*), intersección de la vida y la muerte:

*Muda, mi amiga,
sola en lo solitario de esta hora de muertes
y llena de las vidas del fuego*
[Poema 2]

De otra manera que la costa posee asimismo una naturaleza fronteriza. El día concentra su ser lumínico hasta convertirse en fuego que hace una hoguera del cielo y sus

² Jaime Concha, "Interpretación de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda". *Mapocho*, 2 (julio 1963), p. 15, nota 32.

nubes. Después, la luz se extingue, las primeras estrellas aparecen y adviene la noche. El crepúsculo borra los contornos nítidos de los objetos:

hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas
[Poema 10]

Es fugaz, alimenta la soledad, la confesión, el canto, es hora de intimidades y de lecturas que caen, la única dimensión estética y profunda del día y eso porque es la antesala de la noche. Su ser huidizo contamina a los objetos, rapta a los seres queridos:

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

Es interesante destacar la correspondencia entre costa y crepúsculo en *Veinte Poemas*, cuando Jaime Concha la ha advertido en *Residencia en la Tierra*³. También existe la antinomia día-noche, aunque no tan claramente perfilada, porque el tratamiento del día es casi nulo. En todo caso, la coincidencia en el valor negativo de la diurnidad es exacta con la observada por Concha y anticipa lo que va a ser su tratamiento en la poesía residencial:

Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca.
Todo de ti me aleja, como del medio día.
[Poema 19]

Claramente se observa que el poeta opta por las sombras. Su espacio por excelencia es la noche.

5.

Pero esta noche no es sueño ni posibilidad de »penetrante videncia«⁴ como en *Residencia*. En *Veinte Poemas* es, en primer lugar, el ámbito propicio para el enigmamamiento, el espacio óptimo del enfrentamiento del ser solo con su soledad. La noche es la condición necesaria de la situación lírica.

»Lírica sería la situación comunicativa del hablar consigo mismo, en soledad. En esta situación, no puede ser esfera predominante *lo dicho*, la dimensión representativa del lenguaje, pues el oyente es el propio hablante, y el sentido fundamental de la comunicación no puede ser dar a conocer a alguien lo que ya sabe (...) Sólo si deseo *expresión* de mi

³ *Op. cit.*, p. 17.

⁴ Concha, *op. cit.*, p. 9.

ser, me hablo. El decir en soledad tiene sentido como efusión de desahogo, como solución de tensiones internas, como acto de *templarse* a un tono dado y de objetivarse un estado inquietante o incomprensible. El decir de esta situación es una afirmación del ser propio, una restauración de la armonía interior: es expresión, como reordenación superior del ser íntimo a través del conocimiento del propio estado, que, puesto de manifiesto en el acto comunicativo, se objetiva«⁵.

Por eso el poeta puede decir con toda propiedad:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
[Poema 20]

Porque la noche hace posible el canto. Y el canto surge o del »conocimiento del propio estado«, obtenido mediante el recurso del hablarse a sí mismo, como en el poema 20, o de hablarle a la amada, sea ésta una realidad presente o una realidad que se evoca. Como este proceso del enfrentamiento con la propia desolación conlleva necesariamente el sello de lo doloroso y lo terrible, porque no es fácil el encaramiento de los aspectos más negativos y desolados del yo, la noche es sentida como una potencia acosadora, como un ejército terrible:

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros,
y en mí la noche entraba su invasión poderosa...
[Poema 1]

o con dimensiones cósmicas:

Galopa la noche en su yegua sombría
desparramando espigas azules sobre el campo.
[Poema 7]

o como señalando al poeta con su dedo de muerte:

hace una cruz de luto entre mis cejas
[Poema 11]

Pero también esta noche es terrible no sólo es, porque el ámbito del autoconocimiento sino también porque está asociada a la imagen de la amada. Lo nocturno encubre el abrazo de los amantes

porque en noches como ésta la tuve entre mis
brazos.
[Poema 20]

asociación que lleva a la identificación de la noche con la amada misma.

⁵ Martínez, *op. cit.*, p. 131-132.

Cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.

Tienes ojos profundos donde la noche alea.

[Poema 8]

Eres como la noche callada y constelada.

[Poema 15]

Sin embargo, a semejanza de la poesía residencial, hay alusiones a la noche como vientre cósmico donde —como dice Concha⁶— se fragua la vida silenciosamente:

Fragua de metales azules, noche de las calladas luchas.

[Poema 11]

En suma, la noche no presenta aspectos relativos a actividades oníricas o a videncias especiales, que el poeta cumple en el acto de su poetizar. En cambio, sí es un ámbito del autorreconocimiento, la personificación de la amada y la instancia cósmica poderosa que invade al poeta con sus notas de terribilidad, impulsándolo a la fecunda y dolorosa autogénesis.

6.

En la proclamación de su temple, el poeta se muestra —como ya dijimos— en un estado de soledad y abandono. El campo semántico asociado a esta situación alcanza a aspectos que dicen relación con el desfallecimiento y la fatiga, el dolor («agrio vino mío»), la desesperación, el acoso y la desventura. En un ser sombrío, presa de inciertas inquietudes, a las que define como «agua devorante», aludiendo a un oscuro proceso inconsciente —«agua»— de autoagresión.

En esta determinación de la situación del hablante se pueden distinguir cuatro formas de autodefinición. En primer lugar, la autorreferencia en cuanto ser en sí mismo. En este sentido, es un ser solo, indeciso, fatigado, desesperado, desventurado y sombrío. Pero este ser en sí guarda relaciones con el mundo o consigo mismo. En este segundo aspecto, se define como un ser prisionero, acosado, acorralado entre el mar y la tristeza. El sujeto se convierte en objeto invadido. Los agentes de la invasión o el acoso pueden ser externos o internos. Cuando son externos, pertenecen al orden de lo natural: la noche y el mar:

⁶ *Op. cit.*, p. 14.

y en mí entraba la noche su invasión poderosa

[Poema 1]

acorralado entre el mar y la tristeza

[Poema 13]

Cuando son internos dicen relación con una inquietud propia, indefinida, perteneciente al dominio de las zonas profundas del ser:

*acorralado entre el mar y la tristeza
añarrado a mi agua devorante*

Un tercer aspecto, proviene de un movimiento *ad extra*, partiendo del estado de carencia. Se define como una búsqueda de lo satisfactorio, de los elementos que pudieran saciar la gran sed interior.

Hoguera de estupor en que mi sed ardía

[Poema 6]

donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida

[Poema 3]

Es el impulso de salvación, que denota el estado de carencia, pero al mismo tiempo, la conciencia de la necesidad del otro, de la necesidad de ruptura con la realidad que lo cerca, con los muros, las paredes, los horizontes demasiado próximos. El afán de trascenderse a sí mismo lo lleva a autodefinirse en relación con oficios ligados a lo elemental. El poeta ya ha dicho que su ser primero es primitivo y salvaje, es decir, natural:

Mi cuerpo de labriego salvaje te socava

[Poema 1]

*Cuánto te habrá dolido acostumbrarte a mí,
a mi alma sola y salvaje*

[Poema 14]

Comoquiera que el ser presocial es insostenible en el tiempo, el poeta, en cuanto es frente a otros, requiere de oficios, un matiz de civilización. Esta actividad —desde luego, a nivel de lo poético— mantiene el rastro de los momentos primeros por su vinculación a la naturaleza y a sus símbolos fundantes: el mar, el cielo, la tierra. Por eso o es labriego (tierra); pescador (agua):

En la red de mi música estás presa

[Poema 16]

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

[Poema 7]

u hondero y arquero (aire)

*Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en
mi honda*

[Poema 1]

*Márcame mi camino en tu arco de esperanza
y soltaré en delirio mi bandada de flechas.*

[Poema 3]

Pálido buzo ciego, desventurado hondero
[*La Canción Desesperada*]

En estos oficios, cuarto momento de autorreferencia, se perfila el modo de prolongación que tiene la naturaleza pura en la actividad del hablante y su relación con los cuatro elementos. Los oficios recién señalados se sitúan en el campo de la actividad manual: pescador, labriego, hondero. Pero esta praxis del poeta no tiene un destino objetivamente productivo, destinado a una especial sociedad de consumo. Es decir, no tiene un fin social amplio. Antes que nada hay que decir que se desarrollan en el campo de las imágenes y no de una praxis a la que se hiciera referencia desde el acto poético. Y estas imágenes que hacen alusión a una actividad del espíritu al modo de las parábolas (porque la sed y el hambre son apetencia del otro y no un hambre o una sed fisiológica), son el modo de referencia a una relación no social, sino personal, la relación poeta-amada. Es sobre ella, donde el poeta ejecuta y cumple su función productora. Y como lo que produce son imágenes, es decir, poesía, resulta que el oficio más propio, el oficio excelente del hablante es el hablar, el ser poeta. Y así como la mano es la posibilidad material del ser pescador o labriego, así la boca es la base material del hablar, del decir, de la palabra y su variante silenciosa, que es el beso. A los tres elementos señalados más arriba —aire, agua y tierra— y sus correspondientes oficios, hay que agregar ahora el cuarto, que es el fuego, vinculado al beso, a la palabra y al poema. Hemos visto ya de qué manera el fuego aparece asociado al crepúsculo («esta hora de muertes y llena de las vidas del fuego» (*poema 2*)). Pero el crepúsculo está vinculado a la palabra:

Historias que contarte a la orilla del crepúsculo
[*Poema 13*]

y al canto:

muñeca triste y dulce, para que no estuvieras
triste
[*Poema 13*]

oh segadora de mi canción de atardecer
[*Poema 16*]

como el fuego expresa al beso:

hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas
[*Poema 6*]

He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo
[*Poema 13*]

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas
[*La Canción Desesperada*]

Es decir, el fuego es un elemento activo, creador, fecundo en la simbología del poeta. Está siempre presente como actitud interior del hablante en su relación con la amada o como enmarcamiento natural de estas relaciones. En el poemario que analizamos, el apóstrofe se hace siempre a una amada inmediata cuando el contorno es crepuscular. Los fuegos del crepúsculo son el modo de participar que tiene el cosmos en los sentimientos del poeta. En cambio, cuando el apóstrofe es una amada ausente, lejana o perdida, la ambientación es nocturna. No olvidemos, sí, que el crepúsculo exaspera sus luces por el advenimiento de las sombras. Con éstas se aleja la amada:

en tus ojos de luto comienza el país del sueño
[*Poema 16*]

El crepúsculo es la hora de la consumación del amor. La noche, la hora de cantar esa experiencia perdida.

Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos.
Pero la noche llega y comienza a cantarme
[*Poema 18*]

Un buen ejemplo de esta relación *fuego-besos-palabras* está dado en el poema 14 donde arden y brillan ternuras y crepúsculos, luceros y caricias, en un incendio personal y cósmico:

Hemos visto arder tantas veces el lucero besándonos
los ojos
y sobre nuestras cabezas destorcerse los crepúsculos
en abanicos gigantes.
Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote
[*Poema 14*]

7.

Los cuatro estados del hablante —ante sí mismo, ante los otros, su búsqueda y oficios— germinan un campo fértil en imágenes correspondientes. Desde luego, en relación con su estado de soledad, y abandono, es frecuente la simpatía del poeta por los pájaros. Todo un campo de imágenes gira en torno a esta asociación fraterna. Las aves pueblan de canto y vida lo que habitan. Su alejamiento hace más relevante y dolorosa la soledad:

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros.
[*Poema 7*]

A veces emigran y huyen
pájaros que dormían en tu alma.
[*Poema 12*]

Pasan huyendo los pájaros

[Poema 14]

Surgen frías estrellas, emigran negros pájaros.

[La Canción Desesperada]

Desde Homero se habla de que las palabras son aladas. En *Veinte Poemas...* esta asociación es constante:

*Mis palabras
se adelgazan a veces*

como las huellas de las gaviotas en las playas

[Poema 5]

Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.

Algo con alas de pájaro...

[Poema 13]

De ti alzaron las alas los pájaros del canto

[La Canción Desesperada]

Este símbolo no es significación de movimiento puro. Más bien es símbolo de tibia vida, de nido, de canto. De tierna alegría canora:

Boina gris, voz de pájaro y corazón de casa.

[Poema 6]

o de libertad:

El viento del mar caza errantes gaviotas.

[Poema 8]

para tu libertad bastan mis alas

[Poema 12]

Y cuando significa movimiento, éste tiene la connotación de una dirección definida. Los pájaros emigran en pos de un destino preciso, hacia una dirección fija. Son sinónimo de orientación, cara al hablante sumido en la confusión. No resulta extraña la identidad pájaro-flecha:

*Viento que lleva en rápido robo la hojarasca
y desvía la flecha latiente de los pájaros*

[Poema 4]

Ni que las palabras puedan soportar realizar la misma acción que las aves:

Ellas están huyendo de mi guarida oscura

[Poema 5]

El viento arrastra mi voz muda

[Poema 16]

Sin embargo, si los pájaros están en relación con la noche, se contaminan con lo sombrío y se hacen hostiles:

*Los pájaros nocturnos picolean las primeras
estrellas*

que centellean como mi alma cuando te amo.

[Poema 7]

El hambre de movimiento de las aves apura el madurar de las situaciones que el poeta desearía como permanentes. Ejercen una acción destructiva, de allí la insistencia

en la acción de picotear. El pájaro pequeño picotea para nacer, es acción del tiempo, para también apresurar la muerte del verano dañando sus productos y llevando el proceso de maduración al de podredumbre:

*Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.*

[La Canción Desesperada]

El mismo sentimiento de soledad o de abandono fecunda otra imagen: la de la oquedad profunda. El poeta se considera a sí mismo como un ser hueco y sombrío. Es túnel, pozo, sentina, guarida oscura, cueva de naufragos. En general, la oquedad es terrestre, pero tierra infértil, terrífica, sin apertura hacia el misterio o a escondidos tesoros. Por el contrario, es estéril, y sin lugar a maceraciones de metales o a proliferación de raíces fecundas. Es la contrapartida —por ausencia de luz— de lo astral. La noche en Neruda está siempre iluminada por la presencia de la luna o las estrellas. Así la noche es azul, constelada, fosforescente y poblada. El poeta no la siente ajena: ya hemos dicho, es su ámbito para el momento que conduce al acto creador, por lo tanto, fértil. Es posible, incluso, cierta identificación entre el pulso de los astros y el ritmo pasional del individuo:

... las primeras estrellas

que centellean como mi alma cuando te amo.

[Poema 7]

La noche es testigo de la actividad del poeta. Y, a veces, el único testigo:

*Nadie nos vio esta tarde con las manos unidas
mientras la noche azul caía sobre el mundo*

Por otra parte, por oposición a la inmovilidad o estatismo de las imágenes subterráneas, la noche es vista dinámicamente, latiendo, gestando el movimiento y el devenir. Los desplazamientos astrales o cósmicos tocan el vértice opuesto, lo terrestre y afectan el destino de lo humano, poniendo en lo suyo un sello de inestabilidad.

*Casi fuera del cielo ancla entre dos montañas
la mitad de la luna.*

Girante, errante noche, la cavadora de ojos.

A ver cuántas estrellas trizadas en la charca.

Hace una cruz de luto entre mis cejas, huye.

*Fragua de metales azules, noche de las calladas
luchas,*

mi corazón da vueltas como un volante loco.

[Poema 11]

La relación vertical que se establece entre lo astral y lo terrestre está en función del

desdoblamiento en dos planos del hablante lírico. Uno es el hablante terrestre. Solo, estéril, náufrago en la existencia, desesperado y sombrío. Subterráneo en su ser radical, pero con raíces que no alcanzan a tocar la solidez de lo terrestre y se agitan vagamente en el vacío. La contrapartida de este ser puede mirarse en el espejo del cielo. El cielo es infinito, como la tentativa de este hombre. El destino del canto, que allí instala su eficacia:

*Desde mi boca llegará hasta el cielo
lo que estaba dormido sobre tu alma*

[Poema 12]

Es el fundamento inmóvil. Bajo él se suceden los viajes astrales, los inquietantes desplazamientos:

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

[Poema 9]

Bajo él acontecen las fulguraciones de la amada, encendida por el amante celeste y tierno:

*Niña venida de tan lejos, traída de tan lejos,
a veces fulgurece su mirada debajo del cielo*

Y si el poeta es el cielo, bien la amada puede ser la nube que él cósmicamente plasma:

*En mi cielo al crepúsculo eres como una nube
y tu color y forma son como yo los quiero.*

[Poema 16]

Este aspecto del poeta-cielo está en relación con su ser primigenio, entendido como salvaje y primitivo. El hombre de los túneles, cuevas y guaridas es el ser en el mundo, enfrentado a su desesperación. El ser acosado y ansioso. El hombre del cielo tiene las calidades opuestas: la permanencia, no el naufragio; el fundamento, no el fenómeno; la energía violenta, no la anemia de la desnutrición; la libertad. Es el hombre en contacto con lo elemental, vitalizado e instintivo:

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

[Poema 17]

El cielo otorga al poeta la aspirada posibilidad de permanencia, de fundamento, de soporte inmóvil capaz de ironizar todo lo que sea movimiento. Porque su gran enemigo es justamente el movimiento.

Y lo inmóvil se presenta inscrito en dos estratos antagónicos: uno, el cielo, que sería la inmovilidad positiva, el fundamento de todas las cosas, la inalterabilidad intocada por lo alterable; otro, la oquedad subterránea, con su calidad de inmovilidad infecunda, oscura (no como el cielo que es capaz de llenarse de fulgores y luces estelares), deshabitada. El cielo es movimiento del espíritu hacia un infinito que se abre en la más ancha libertad. Capaz de realizar al individuo en plenitud. La oquedad profunda en lo terrestre es la imagen de la nadificación del ser, del desamparo absoluto. Entre ambos estratos de inmovilidad, se ubican otros dos: la energía subceleste: sol, estrellas, luna, nubes, luces y sombras en permanente navegación. Y lo terrestre y marino, país de lo humano, espacio del cambio constante de los elementos, las relaciones y los seres.

Hay aún otra imagen frecuente con que se expresa la desorientación y la zozobra. Es la imagen del naufragio. Como en las metáforas de la poesía mariana, el mar es la vida procelosa en que suelen perderse las almas. Para los navíos que lo surcan están hechos los faros que señalan el peligro o anuncian el puerto de destino. En la poesía mariana, este faro es desde luego la Virgen que auxilia a los pecadores. Nada de auxilio sobrenatural hay en Neruda. El faro es el poeta mismo para la amada o es la amada para el poeta. En ambos casos, los seres presentan una intensa materialidad. Así como el naufragio es el naufragio del uno en el otro.

¡todo en ti fue naufragio!

[La Canción Desesperada]

El faro es lo estable. Ese ser erguido en el mar, batido por el viento y las olas, implica destino, orientación, firmeza. Es también luz que horada tinieblas, consunción útil de energías:

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

[Poema 7]

La hora del estupor que ardía como un faro

[La Canción Desesperada]

Alrededor del mismo campo de significaciones están las imágenes relativas a la navegación. Como los pájaros, los barcos tienen la clara virtud del rumbo señalado de antemano. Toda carta de navegación es precisa en relación con el punto de destino. Su rumbo cierto, orientado —como una flecha

en pos de su blanco— opera magnéticamente sobre la sensibilidad del caminante indeciso.

En las raras veces que el poeta experimenta esta seguridad, el temple se torna orgulloso:

estival, el velero de las rosas dirijo

[Poema 9]

duro de pasiones, montado en mi ola única

[Poema 9]

De pie como un marino en la proa de un barco

[La Canción Desesperada]

Pero la imagen puede estar al servicio del desfallecimiento. Nada más terrible entonces que no dar en el blanco, por existencial ceguera, o perder la orientación del puerto a causa de la tempestad o la niebla.

*Pálido buzo ciego, desventurado hondero,
descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!*

[La Canción Desesperada]

8.

Las imágenes que se desprenden del hablante en cuanto ser acosado están, en general expresadas por verbos o sustantivos que indican acción de invadir, acosar amarrar, acorralar. Esto tal vez, porque imagina esta situación de una manera personal y concreta, realizándose sobre él. No obstante, pasa sobre su conciencia un símbolo soberano, el rey de lo fugaz, del movimiento, capaz de trastocar todas las cosas, señor de los estratos inestables, asolador del mar, del hombre y de la tierra. Este símbolo, el más hostil de todos en este poemario, es el viento. El único entre los veintidós poemas del texto en que la actitud lírica es claramente enunciativa es el poema cuatro. Su motivo es justamente el viento. Los restantes poemas son apostroficos, con excepción del poema veinte cuyo lenguaje, por excelencia lírico, es el de la canción. No hay identificación entre el poeta y el viento. Hay distancia. Se lo trata objetivamente, aunque con respeto. Con el respeto que se debe a la divinidad, aunque ésta sea demoníaca. El viento exacerbado y más temible es el de la tempestad. Comoquiera que el poeta sufre »la nostalgia del reposo« y su máxima aspiración es el anidar definitivo en el encuentro con el otro, la tempestad—que es capaz de desarraigar las más sólidas fundaciones— o de impedir las o hacerlas pasajeras— atrae toda la desconfianza hostil del poeta. El viento sobrevuela —podría decir-

se— como un espíritu maligno sobre los amantes, ululando sobre »su silencio enamorado«, anunciando el »vamos« o el »adiós«, temporalidad pura, agente eficaz de la destrucción. De allí su carácter de motor del viaje:

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

Su pluralidad indeseada e inoportuna, rompiendo la unidad de los amantes:

*Innumerable corazón del viento
latiendo sobre nuestro silencio enamorado*

Su carácter divino:

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

Si atendemos al valor simbólico de las flechas y los pájaros señalado más arriba, puede comprenderse su carácter maligno:

*Viento que lleva en rápido robo la hojarasca
y desvía la flecha latiente de los pájaros.*

En este poema, al amor se lo pondera materialmente como »un volumen«. Este amor es combatido, sobresaltado, sacado de quicio por esta fuerza enemiga:

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

Toda la sonoridad de la aliteración es aquí más que un recurso.

El viento, en su acción maléfica, realiza la función de apartar a la mujer amada de la proximidad del poeta:

*Quejumbre, tempestad, remolino de furia,
cruza encima de mi corazón, sin detenerte.*

[Poema 11]

Como es el símbolo, del cambio, del fluir, del movimiento, en el sentido destructor, puede estar también asociado a la muerte:

*Viento de los sepulcros acarrea, destroza,
dispersa tu raíz soñolienta.
Desarraiga los grandes árboles al otro lado
de ella.*

[Poema 11]

También es un elemento de acoso y persecución, de amenaza:

*De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana
cerrada*

Aquí vienen a dar todos los vientos, todos.

[Poema 14]

Tal es la fuerza hostil del viento, tan grande su potencia, casi su omnipotencia, dado su carácter divino, que el poeta llega

hasta el grito de impotencia frente a una fuerza desmesuradamente mayor que la humana:

*Pasan huyendo los pájaros.
El viento. El viento.
Yo sólo puedo luchar contra las fuerzas de
los hombres.*

9.

El tercer estado del poeta —el poeta lleno de ansias, sediento— que se define por la búsqueda desesperada del otro, germina la imagen máxima de estos poemas que no por azar son poemas de amor: es la imagen de la amada. Hay una aspiración del poeta por alcanzar un punto de estabilidad, equilibrio y realización plena. Es decir, un tiempo definido por su forma acabada y perfecta, un tiempo redondo, donde se pueda vivir sin la zozobra del transcurso, que degrada e impide la posesión total y tranquila de los instantes de significación máxima. Y un espacio, que como el tiempo, sea también total, cierto, capaz de contaminar con su solidez el objeto precario que sobre él se pose. Sobre esta base espacio-temporal tendría que darse la fusión plena con el otro, la relación definitiva con un prójimo que pueda asumir a cabalidad todas las funciones ligadas a la naturaleza humana: desde la erótico-instintiva hasta la más finamente espiritual. Para el poeta-hombre, este ser no puede ser otro que la mujer amada, que, en cuanto realización de una idealidad aspirada debiera señalarse por su materialidad insigne, por su ser fraterno, por su capacidad de amparo, por la labilidad de formas obedientes a la voluntad del poeta y por sus posibilidades de trazar —como un oráculo— el destino de su amante. Son estas características las que permiten afirmar que »la mujer en los veinte poemas es un ser evidentemente carnal, capaz de proporcionar gozosas experiencias sensoriales, como en el poema número nueve; pero también puede transformarse en una potencia cósmica derribadora de límites que configura todo el universo del poeta, y aún más, en un escudo, un refugio contra la angustia y el dolor que tan fuertemente asedian el corazón del lírico, para asumir, finalmente, en muchos momentos, el papel de instrumento, de un arma de revelación de lo inteligible⁷. Conviene, al respecto, detenerse en el análisis del poema uno:

*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos
blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.*

La mujer aparece contemplada en su realidad material y entera, sentida como objeto erótico, mirada morosa y amorosamente en sus muslos y senos, en la perfecta simetría de lo blanco, color que alude como el pan, a lo elemental facundo. Pero está integrada a una realidad más amplia y total, como la tierra

Toda ella dispuesta a una entrega sin reservas. La visión de la mujer se completa coherentemente, en los versos 3-4, con la referencia al contemplador. A esa mujer-tierra le corresponde el hombre-labriego; el ser masculino cuyo contacto con lo terrestre es todo un oficio. Pero hay una diferencia significativa en el modo de aludir a ambos términos de la pareja. La mujer es tierra, es decir, una categoría cósmica, un fundamento, para el contemplador. El hombre, en cambio, es hombre y labriego; no tiene otra categoría que no sea la humana. No es mar, no es cielo. Tiene sólo su oficio que no es otro que arrancar la fertilidad de lo fértil, como un partero. El »cuerpo de mujer« es, por lo tanto, un ser natural; el »cuerpo de labriego«, en cambio, un ser adquirido, cuya actividad denuncia el temple desesperado, porque es salvaje y violento (»socava«) y el producto de la tierra es obtenido de un modo brutal (»hace saltar el hijo«). Las causas de esta desesperada violencia se dan a continuación:

*Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.*

El cuarteto anterior tiene una clave temporal de presente (pareces, socava, hace); el cambio de clave a pretérito nos explica la intensidad y violencia de esa posesión. Es el temor a la pérdida del bien amado, a la reedición de la soledad primera. Soledad y tinieblas caracterizaron al yo. Un túnel se excava en las geologías inferiores más infecundas. La esterilidad, la falta de canto, la imposibilidad de una mínima tibieza para servir de nido, se plasma en la expresión »de mí huían los pájaros«. Los pájaros, signo de vida latente, huyen del árbol frío y deshojado, anticipo de muerte.

Si no quiere sucumbir, el hablante ha de transformarse. En la guerra de la existencia no bastan manos vacías. El arma es la extensión del brazo, del hacer, de la voluntad. Y la mujer ha devenido un instrumento de defensa vital del poeta. Para un »labriego salvaje«,

⁷Mario Rodríguez. »Imagen de la Mujer y el Amor en un Momento de la Poesía de Pablo Neruda«. *Anales de la Universidad de Chile*, 125 (1962).

anterior casi al ser civilizado —que es ser social— el arma ha de ser condigna: una flecha en la mano de un Apolo griego; una honda, como en los pastores bíblicos. Flecha y honda son también orientación, camino preciso en la parábola exacta del vencimiento. Pero el poeta ha dicho que a esta amada que contempla con arrobo, él la forjó »como un arma«. La mujer cae así más bien en la categoría de las desideraciones que en la de las realidades objetivas. La actitud de entrega de la amada proviene de un haberla querido, soñado, o creado así, más que de un modo de ser así independiente. Con ella, es posible vengarse de la indefensión anterior, sobrevivir. La insistencia en su materialidad viene a ahuyentar la entelequiz de su concepción. La amada excogitada —extraída mediante un acto creador de la mente o rodilla del poeta-dios— ha de ver acentuados sus contornos materiales para desmentir su carácter iluso y transitorio. De allí la insistencia en aspectos primigenios de fertilidad y nutrición (»cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme«). El ser creado, sin embargo, hereda las debilidades consubstanciales de su ente creador. Es decir, sus esperanzas de encontrar el fundamento último y definitivo de la existencia y los temores —fundados en la lucidez de una subconsciencia histórica— de que la realidad contemplada por sus ojos no es una realidad en sí, sino ilusoria; no es permanente, sino quebrada en sí misma, en su vertebralidad, por su carácter fugaz, desanimado y ausente.

*Ah los vasos del pecho! ah los ojos de ausencia!
Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!*

El alejandrino se quiebra en dos hemistiquios que hacen alusión a los dos aspectos contradictorios del ser amado. Una objetividad positiva, sensual, fecunda, creadora (pecho-pubis) y una subjetividad contrastante, que le resta valor, que desmiente la entereza de la objetividad mentada: »ojos de ausencia«, »voz lenta y triste«.

En el cuarteto final

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

—después del éxtasis analítico de la estrofa anterior— la totalidad vuelve a integrarse. »Cuerpo de mujer«. Pero, cuerpo de mujer mía, donde la proclamación de la posesión

del objeto amoroso se una al sentido de haberla extraído de sí mismo. Y así, por efectos de esta conciencia profunda del verdadero ser de la amada, ésta se vuelve insuficiente. Siendo un don, una bienaventuranza, un beneficio, es, sin embargo, en el fondo, una tregua fugaz, un sueño.

La amada es incapaz de saciar la sed inmensa del poeta, y así no puede ser como venero inagotable de líquido refrescante y nutricional, así tampoco resulta ser el faro que oriente al navegante en un sentido diverso al del naufragio. El poeta seguirá siempre aspirando a una gracia definitiva, porque a él lo afecta una laceración sin límite. No sabemos por qué trauma de origen, pero »la sed eterna sigue« y el camino se prolonga hasta el »infinito«. Y la vida —conforme a una vieja imagen— se transforma en un camino de destino impreciso, donde el peregrino sigue la huella, ahora más dolorosa por la experiencia del espejismo. Ni la flecha ni la honda han herido al enemigo, ni llegado a su destino.

El poema ha tomado pie en un acto de contemplación del objeto amoroso, extático en cuanto lo vincula a esencias materiales definitivas, como la tierra; ha explicado el temple desesperado de su posesión, por la esperanza que se le asigna como bálsamo fecundo a los sentimientos de soledad y esterilidad. Pero el objeto ha sido excogitado por el propio poeta, como una realización de deseos profundos y afecto por lo tanto, a la acción de la temporalidad. En el acto de contemplación de la amada el poeta ve en ella su propia esencia de ser que aspira a lo definitivo desde la más radical precariedad. No hay que olvidar aquellas rosas del pubis, flor hermosa, pero de instantes.

Por eso se equivoca Rodríguez cuando afirma que »Neruda en un proceso de freudismo trascendente, sublimando su instinto sexual, elevando a un plano cósmico y representativo su subconsciencia erótica, se ha forjado una unidad central de referencia, una imagen como una potencia carnal que asume poderes divinos: el dios-mujer«⁸. La divinidad siempre tiene contorno de absoluto. Esta mujer es apetecida como divina, pero en la intensidad de la contemplación se le ha revelado al poeta en su esencia contradictoria: realidad plena, sensual, material, terrestre,

⁸Rodríguez, *op. cit.*

pero también de una plenitud falsa, porque ella no es así; ha sido *pensada* así, y cuando el poeta lúcidamente la mira, no ve en el fondo de sus ojos la verdad definitiva, la inteligibilidad absoluta que le proporcione firmeza, y temple animoso de vida, sino el hueco aterrador de una ausencia.

La materialidad de la amada no es, pues, absoluta. Toma dos formas: una de concreción cabal resuelta en imágenes o metáforas que la vinculan a lo elemental terrestre o natural («cintura de niebla», «brazos de piedra transparente», «manos de uva», «jacinto azul») y, en este sentido, llena de significaciones positivas (sensual, terrestre, fecunda, honda, vital, nutricia, foco de esperanza, faro, arquetípica); otra da materialidad que se disuelve, que se escapa de entre las manos o que se efumina en juegos de luces y sombras crepusculares (distante, viajera, mortal, doliente, fugaz, muda, pálida, ausente, triste, silenciosa, guardadora de tinieblas). Este ser contradictorio de la amada, opera en la sensibilidad del poeta de manera tal que la realidad amada se torna hostil, totalitaria, acosadora:

Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas.

[Poema 5]

tu silencio acosa mis horas perseguidas

[Poema 3]

Cuando la materialidad es concreta, la amada es totalidad gloriosa:

Cielo desde un navío. Campo desde los cerros

[Poema 6]

Hasta te creo dueña del universo.

[Poema 14]

Pero en esta misma imagen que alcanza con un mismo eje lo alto y lo bajo, se percibe la inalcanzabilidad del ser amado. Ella es distancia, recuerdo, olvido, desde el punto de vista de la inasibilidad espacial:

Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie.

[Poema 17]

Distante y dolorosa como si hubieras muerto.

[Poema 15]

El temor a que la separación o el abandono sobrevengan —avalado por la experiencia profunda de su ineluctabilidad—, o impide que el acto amoroso se realice con una madurez que exima de toda zozobra o ansiedad, o ilumina de una manera oblicua, con la intensidad engañosa de una luz crepuscular, los escasos momentos de la presencia de la realidad feliz:

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

[Poema 15]

El ser solo y acosado que es el poeta ha emprendido la búsqueda de un amor imposible. Aunque materialmente pueda realizarse en un acto de posesión —y en este sentido sí es posible—, éste no puede otorgar la tranquilidad definitiva, porque la amada y el amor están mirados *sub specie mortis*.

*Ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa
de sombra*

[Poema 8]

Sobre lo fecundo, sobre lo blanco y nutricio, en el dominio mismo de lo sensual, la realidad inquieta y ubicua, sombría de la muerte. La vida entera del poeta —aun en sus momentos más luminosos— es navegar

torcido hacia la muerte del delgado día

[Poema 9]

El poeta está señalado por el destino fatídico:

*una cruz de luto sobre mi frente
Y la noche es sentida en forma terrible como
una cavadora de ojos.*

[Poema 16]

La amada misma, al modo del poeta, tiene «los ojos de luto» o está señalada en su calidad de mortal por la luz del atardecer:

En su llama mortal la luz te envuelve.

[Poema 2]

porque ella es

*esclava del círculo que en negro y dorado
sucede*

[Poema 2]

De allí que el poeta puede decir en *La Canción Desesperada* que

sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos.

La amada, así, ejerce la atracción del ser concreto, material, sensual, sentida tan grande en el momento de su manifestación como el universo. Ella tiene el poder de despertar las fuerzas vitales básicas de un ser —que como el poeta— se siente anémico y de transformar en un ente sólido en sus instintos, primitivo y salvaje. La otra cara de la diosa —como la cara oscura de la luna— es la de la revelación de que la existencia— todo el tiempo, todo el espacio, los objetos, los seres y las relaciones— es consubstancial con la muerte. Todo adquiere el sello de lo percedero. Y nada más próximo a esa muerte, nada

la manifiesta mejor, que la relación poeta-amada, que es la fugacidad por excelencia. Todo el carácter adolescente de esta poesía de Pablo Neruda se descarga en esta concepción del amor, en que la satisfacción carnal no resulta jamás satisfactoria. Un inconsciente sentimiento de culpa asocia el placer a la muerte. Es lo que lleva a sentir a la mujer como una invasión o como un acoso. Junto a su atracción late el deseo angustioso de escapar de ella. La visión contradictoria de la mujer —en la polaridad de la atracción y el rechazo— es mantenida por el poeta en toda la poesía amorosa de sus primeros libros, desde *Crepusculario* hasta *El Hondero Entusiasta*. La misma visión del amor sensual se puede observar en la primera poesía de César Vallejo, con la diferencia de que en el poeta peruano la atracción sensual ejercida por la mujer lleva la connotación pecaminosa propia de una educación católica. El amor sensual está ligado a un fuerte sentimiento de culpa y la liberación es imposible tanto porque la virilidad despertada es irrenunciable como porque su ejercicio, mientras más pleno, más lo empantana en un viscoso mundo instintivo, absolutamente contradictorio con blancos y saludables momentos de elevación espiritual.

En Neruda, en cambio, el motivo del amor sensual es portador de angustias metafísicas: toda realidad —y el mejor ejemplo es el de la amada— es radicalmente inasible. Su brevedad, su percibibilidad obliga al poeta a sorberla, a vivirla con una intensidad desesperada, inversamente proporcional a su naturaleza precaria. Se explica entonces su avidez frustrada y el desbóque de la sensualidad. La divinización de la amada, por una parte, y el arrobamiento contemplativo de sus aspectos materiales, por otra, surgen de la angustia de saberla pasajera. Insistir en ella es insistir en el dolor. Estar con ella es convivirla, y estar sin ella, conmorirla. En este fuego se abrasa el poeta. Y, ya sea porque la amada representa todo el afecto que necesita un alma sola, y el correlato natural de todo ser viril, ya sea porque, aunque fugaces, proporciona instantes de vida y plenitud, el anclaje en su ser es irrenunciable. La entrega a la amada es un acto ritual de autosacrificio. Por eso se pueden asociar amada y cruz:

*Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos.*

[*La Canción Desesperada*]

La situación de máxima tensión planteada entre poeta y amada origina un movimiento de liberación. La amada es anclaje del ser que quiere ser libre, pero la libertad aspirada no debe ser abstracta si se quiere que sea satisfactoria. La mujer es sentida, en un momento, como la posibilidad concreta de esa instancia libertaria, pero su concreción, su materialidad, la sensualidad de sus formas, su carácter fugaz convierten ese espacio sentido como abierto en una nueva forma de prisión y sacrificio.

10.

En este proceso dialéctico, en esta pugna irresuelta, se explica el temple de la angustia dolorosa y la vocación por el infinito. La ruptura del círculo vicioso, de la situación encadenante se encuentra en el hecho de que el amante toma conciencia de su clave dramática mediante la reflexión hecha palabra, es decir, a través de un acto poético. El quehacer poético se transforma —catárticamente— en el único modo de ser auténtico, en cuanto el sujeto doliente, el poeta, canta un dolor carnalmente sentido, biográficamente experimentado, del que se libera, magra, aunque sublimemente, a través de su canto. El poema viene a ser así espacio del amor real, absoluto, insatisfactorio, precario, pero de la máxima plenitud creadora. La amada, existencialmente, es la atadura y el anclaje, el abrazo y el cerco, pero también, la posibilidad del canto. El ser doloroso que es el poeta, acosado y pretendiente del infinito encuentra su oficio excelente, compensador de frustraciones, en el ejercicio de la poesía.

De allí que la amada esté distante aun cuando está presente. En los casos en que el apóstrofe no se dirige a una amada evocada, sino inmediata, aun en éstos se opera un proceso de distanciamiento. El poeta habla a la amada, pero no en un plano real, objetivo, sino a través del poema, en el poema. A la postre, el poeta habla en soledad. Hace un recuento de su haber y de su debe. Es un cronista de sí mismo. Esta actitud tiene reflejos en la estructura del producto lírico. El poema se organiza como para contar. Generalmente, se inicia con un presente:

puedo escribir los versos más tristes esta noche

después se hace alusión a un pretérito:

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos

y se vuelve a la clave temporal de presente con proyecciones de futuro:

*aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo*
[Poema 20]

La triple clave temporal puede observarse de uno u otro modo con claridad en los poemas 1, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20 y en *La Canción Desesperada*, y, cuando no estructuralmente, por lo menos sí como un movimiento del espíritu, en el flujo y reflujo de los sentimientos de aproximación y distanciamiento del poeta:

*Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos.*
[Poema 19]

Después de esta situación lúdica inicial y presente, el movimiento inevitable de distanciamiento:

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

Y luego la proyección hacia adelante:

*Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.*

Todo el poema está centrado en un apóstrofe de presente, pero aun dentro de él el sentimiento del poeta se desplaza en el mismo sentido de la contemplación, la evocación y la proyección de esta experiencia hacia el futuro.

11.

El poeta-cronista ha encontrado, pues, su territorio propio en la poesía. Su único bien son las palabras. Un bien exclusivo para el poeta solo. Cuando entra en contacto con la amada, el ambiente predilecto es el del silencio. Pero no el silencio absoluto. Es un silencio — «nuestro silencio enamorado» — que incluye en sí mismo la palabra, el lenguaje, el acto comunicativo. La palabra no necesita realizarse en su plenitud sonora. Más bien es una «queja de amor» que emana del carácter preñado del silencio, centrada en la intersección del silencio y la voz.

Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
[Poema 13]

Y la palabra apenas comenzada en los labios
[*La Canción Desesperada*]

Para el acto de amor, el poeta reserva el recurso oral y ardiente del beso

y caían mis besos alegres como brasas
[Poema 6]

*He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.*
[Poema 13]

La amada misma ha de ser silenciosa o de voz disminuida: «voz lenta y triste» [Poema 1], «voz misteriosa» [Poema 3]; «silenciosa» [Poema 8]; «taciturna» [Poema 12]; «voz suelta y delgada» [Poema 19]. Pero hay algo más. Es tal la conciencia de la identidad entre poeta y palabras, que ésta es tomada como una competidora de la mujer. La palabra, tan amada del poeta como la amada misma, es desplazada por la presencia de la mujer en su forma de materia sensual:

*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.*

En relación con este motivo de las palabras en competición con la amada, es particularmente ilustrativo todo el texto del poema cinco. Desde luego, la aproximación erótica exige que la palabra pase a un segundo plano; que atenúe su volumen, que retroceda a su origen potencial, que sea sólo una huella:

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

Sin embargo, una intranquila conciencia establece la verdadera distinción entre amada y palabras. La amada es ser fugaz y, en última instancia, transitorio en el sistema posesivo del amante. Las palabras son una compañía consubstancial. Por eso puede decir:

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

Y es terminante para definir el dominio que ejerce sobre ellas y la exacta dirección del mensaje:

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

Las palabras se conviertan a la postre en un par de esposas que atan las manos de la amada, transformándola en una dulce y suave prisionera.

*Voy haciendo de todas un collar infinito
para tus blancas manos, suaves como las uvas.*

Collar mágico que logra —aunque sólo sea poéticamente— detener el movimiento incesante de su ser transitorio.

Una vez más —y desde otro ángulo— llegamos a la conclusión de que es el poema el espacio del amor absoluto.

La poesía sirve también para la glorificación de la amada. Ella resulta ser— cuando no lo es el propio poeta— el único destinatario del mensaje que conllevan:

Oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría.
[Poema 13]

Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote.
[Poema 14]

Y aún más. En el poema 15 se plantea todo un ludismo, casi masoquista, en relación con la palabra y su posibilidad de ser iluminante de una verdad que se necesita. La mujer callada da la impresión de estar anticipadamente ausente. Y el poeta la contempla en esa ausencia imaginaria, «como si hubieras muerto». En este juego se puede observar cómo la mujer amada, aunque esté presente, viva en la distancia, como un objeto creado por la actividad lúdica del poeta, a través de un mecanismo psicológico similar de los adolescentes que lloran con lágrimas reales la muerte imaginaria de los padres. El juego se quiebra como un cristal cuando irrumpe la realidad de una palabra o de una sonrisa:

Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Por último, habría que insistir en el carácter balsámico de la palabra. La experiencia del amor es una experiencia amarga y frustrante. Y hasta tal punto que, aun estando la amada presente en toda su materialidad, el poeta la distancia a través del apóstrofe o por medio de un acto de imaginación, porque esa distancia, esa lejanía, que es al lugar donde en última instancia mora la amada, es su experiencia única, de ella. El poema surge desde la necesidad de supervivencia. La amada fue forjada también para que el amante pudiera sobrevivir [Poema 7], para que otorgara la dirección del viaje y le diera un sentido. Pero la creatura no respondió al proyecto voluntarista de su creador. Es como un Dios, que habiendo creado al hombre por medio de la palabra, fracasado su gran proyecto, se satisficiera sólo en la contemplación doliente de su verbo. La frustración lleva al suicidio (y Neruda ha combatido todas las formas del suicidio característico en su generación) o al poema. Elige esta última como

una sublimación del dolor. De allí que se lo pueda sentir como un unguento precario, pero en algo refrescante, para la herida espiritual:

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como el pasto al rocío.

[Poema 20]

La proyección sentimental que el poeta ejerce sobre la naturaleza hace que también su propia voz pueda realizarse como una voz de los elementos. Así la tierra canta, los ríos cantan, el atardecer resuena, el viento zumba o aúlla, los árboles se quejan, el bosque crepita, el mar suena, la noche canta o el río anuda al mar su obstinado lamento. En suma, toda una arquitectura sonora va multiplicando la voz doliente del poeta. Desde este punto de vista, el poeta se ubica entre el grito y silencio absoluto. El grito corresponde a su ser solo y salvaje:

Mi vida antes de nadie, mi áspera vida.
El grito frente al mar, entre las piedras,
corriendo libre, loco, en el vaho del mar.

[Poema 17]

Entre el grito y la palabra, están las variantes del grito: quejas, rumores, aullidos, crepitares, lamentos. Luego la palabra, cuya máxima realización es el poema o la canción. Después, la palabra apenas murmurada, «entre los labios y la voz», y por último el silencio. Este último estrato no es nunca el del poeta. Sólo los elementos —la noche, por ejemplo— y la amada presentan esta propiedad. El silencio es el reino misterioso donde se fragua el destino, un destino que tiene sombrías perspectivas para el hablante. El silencio pertenece, pues, al dominio de lo terrible. Frente a él la palabra ya no es sólo bálsamo, sino también conjuro.

12.

En toda esta dinámica del hablante que va desde el sentimiento desgarrado de soledad hasta el oficio sublime de poeta, se puede detectar la pugna interior por desasirse de la angustia destructora y encontrar el territorio que sea radical negación de la muerte. Se puede especular sicoanalíticamente, sobre el hecho de que la muerte prematura de la madre quita al ser real —que está detrás de este hablante— todas sus raíces fundadoras. Ser solo como «un túnel» es tener el vacío ubicado en las dimensiones retrospectiva y

prospectiva del ser. Es carecer de fundamento, de los soportes psíquicos que es capaz de ofrecer la *imago* materna con sus connotaciones de protección, ternura y aliento. El vacío en la retaguardia impide emprender con serenidad y decisión el trabajo de vencer los dragones que guardan el umbral de los mejores frutos de la vida. No hay confianza para con los entes sucedáneos de la madre y así como ésta se deshizo en la maceración de la noche y el tiempo, así también se teme que la amada desvanezca su concreción en la consunción cualquiera de un crepúsculo. La esperanza depositada más por necesidad que por certeza en una amada capaz de hacerse fundamento se frustra por la inevitable distancia que ésta adquiere tanto en la realidad de un amor que es amor adolescente —nunca definitivo— como por estar a priori deshecho en el minado subconsciente del poeta. Y distancia, es prefiguración del olvido. Por esta razón y con esta dimensión de lo que es el mundo, el amor y la vida, el poeta intenta un último gesto dinámico, un movimiento definitivamente liberador, hacia el espacio posible de una libertad absoluta, libre de contradicciones, más allá de la soledad, la materia, el deseo y el acto, el amor y la muerte.

Sin trabas, sin muros, sin acosos, con toda una filosofía de la libertad profundamente anárquica:

*Ansiedad que partiste mi pecho a cuchillazos,
es hora de seguir otro camino, donde ella no sonría.*

Ay seguir el camino que se aleja de todo.

[Poema 11]

La Canción Desesperada es toda una crónica de la biografía del hablante. Desde la más radical desolación evoca a la mujer amada, hace la historia significativa de su amor y toma la única decisión que cabe para ese ser que no quiere morir crucificado entre la noche y el día —el alba— ni entre la tierra y el mar:

*Ah más allá de todo. Ah más allá de todo.
Es la hora de partir. Oh abandonado!*

Y el verdadero sentido de todo el texto y de la decisión final de los últimos versos de *La Canción Desesperada* se ilumina si recordamos que el poeta ha dicho:

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

[Poema 11]