La poesía póstuma de Pablo Neruda

Cuando la crítica se aplica a las producciones coetáneas, tenemos la ventaja de poder prescindir de la fatiga filológica de reconstruir el ambiente y las vivencias en que se movió el autor. El contexto es común y consabido, y resulta fácil indentificarse con la posición del autor. Pero se corre un riesgo grave. Como las vivencias expresas en la obra estudiada son análogas a las que vive el crítico en su vida real, puede ocurrir que éste, olvidando que enjuicia literalmente, se sienta atraído o repellido por aquéllas, y, en consecuencia, su opinión aparezca no pura, sino envuelta por presupuestos ideológicos o pragmáticos completamente ajenos a la calidad literaria. La obra se estudia entonces enfocando sus múltiples relaciones con el contexto histórico-cultural en que fue producida, al mismo tiempo que el crítico y el historiador añaden su peculiar modo de ver la realidad social y cultural. Y según sean los presupuestos, el escritor resulta anatematizado o recomendado; calificado de reaccionario o progresista, de tradicional o de avanzado. Hay escritores, hay poetas, cuya obra ha sido especialmente sensible a estas interpretaciones, Pablo Neruda, por ejemplo.

Y es que toda la obra de Neruda oscila entre dos planos: entre una necesidad de participar con la poesía en las luchas de su tiempo y una honda urgencia de realizar en su poesía su yo más íntimo; entre una poesía que se enfrenta con la historia y que como una crónica o un panfleto intenta influir

en su curso y una poesía que inexorablemente regresa al ser para descubrir lo profético que hay en él. Desde su *Tentativa del hombre infinito* reconocemos en la poesía de Neruda una tristeza y una soledad que constituyen el leit-motiv que enhebra y confiere sentido a una imaginación desbocada. El mismo año de su publicación Neruda decía: «Yo tengo un concepto dramático de la vida y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad». «Este libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos un camino». Mucho se ha hablado de la «conversión» del poeta a partir de su *Tercera Residencia* y mucho se habla de la nueva «conversión» a partir de *Extravagario*. En el «Simposio Pablo Neruda» celebrado en la Universidad de Carolina del Sur, Columbia, en noviembre de 1974¹, se analizó una y otra vez la idea de que tras la publicación de *Extravagario* el poeta regresa a las fuentes verdaderas y antiguas de su poesía, al cerrar un largo paréntesis dogmático, y, en general, se piensa que la reconciliación de los dos Neruda se hizo después de 1958 a expensas del materialismo. Para algunos ese regreso se les antoja como una renuncia o una negación de su anterior credo poético o ideológico. Jaime Alazraki, en su ponencia presentada al citado Simposio, se expresa así: «El tomo épico del «Canto General y el didactismo lírico de las *Odas* ceden a una intimidad reflexiva que se resuelve en interrogantes, en símbolos, parábolas, adivinanzas, apólogos o crípticos silencios que el poeta intenta descifrar. Soledad, profundidad, oscuridad, silencio son rasgos implícitos en alguna de sus imágenes y definen algunos de los motivos más salientes de su poesía póstuma». Alain Sicard, en el mismo Simposio, piensa que «estas preocupaciones nuevas —«subjetivistas» o «individualistas» o «idealistas»— que aparecen con *Extravagario* no sustituyen a las anteriores sino que se integran a ellas sin modificar fundamentalmente su sentido». En 1971, al estudiar la diversa formulación verbal de la metáfora vida río

(1) . *Actas del Simposio Pablo Neruda*. University of South Carolina. Las Américas. 1975.

en la poesía de Neruda², advertíamos que ésta sólo cambia como un individuo: en la continuidad de sí mismo. De forma arraigada y persistente y desde sus primeros libros, la poesía de Neruda trata de comunicar una realidad que se le manifiesta como evidencia ininteligible, como presencia sentimental que acucia y desasosiega, que sólo puede expresarse a través de las reacciones subjetivas del poeta, que sólo puede manifestarse mediante analogías y antinomias, que sólo puede representarse metafóricamente a través de su imaginación mitológica.

Neruda dejó al morir ocho libros inéditos que han sido publicados por la Editorial Losada desde noviembre de 1973 a julio de 1974. Aunque no haya sido éste el orden de su publicación, parece que fueron compuestos en este orden: *La rosa separada*, (publicado en noviembre, 1973); *Jardín de invierno* (enero, 1974); *El corazón amarillo* (enero, 1974); *Libro de las preguntas* (enero, 1974); *Elegía* (febrero, 1974); *El mar y las campanas* (noviembre, 1973) *Defectos escogidos* (julio, 1974). En ellos encontramos motivos y preocupaciones constantes en su obra, pero domina una actitud intimista, una constante preocupación por el yo, por el silencio y la soledad, una vuelta al ser. Si leemos sus poemas, hallamos temas de glorioso ensalzamiento del comunismo, románticas evocaciones de Moscú, gritos de alegría ante la solidaridad humana, pero también rabiosas declaraciones de individualismo, nostalgia y hasta caduca desilusión en el actuar del hombre e insoluble anegamiento en el misterio del devenir humano.

Y es que Neruda, como todos los poetas dice lo mismo a lo largo de toda su obra por amplia que sea. El poeta cambia, porque todo cambia. Pero quien se acerque a Neruda y su obra completa percibirá la densidad de su bloque, percibirá que sus recursos lingüísticos son idénticos. Sólo quienes nos hemos ido acercando a Neruda lentamente, esperando su próximo libro con ansiedad, hablamos de cambio. Como todo

(2) Páginas leídas en el Segundo Congreso Internacional para la Enseñanza del español, celebrado en Madrid en 1971. Publicado en *Nueva Conciencia*, Revista del Instituto «Bernaldo de Quirós de Mieres», n.º 10, setiembre de 1975, con el título «Notas para la historia de una metáfora».

poeta, como todo hombre, Neruda posee un conjunto de contenidos sentimentales e intelectuales en los que cree de manera más o menos consciente. Como poeta, para expresar esas sustancias necesita descubrir en el mundo real ejemplos de relaciones de elementos. Su riqueza dependerá no de la riqueza de elementos de su sistema de contenidos, sino de la capacidad de nuevas y nuevas relaciones apoyadas en diferentes elementos reales.

No podemos ahora abordar el estudio de la obra póstuma completa de Neruda; nos fijaremos sólo en algunas de estas relaciones que parecen predominar en los libros. En ellos, como en toda su obra, tres temas constantes y reiterados: el amor del cosmos, el amor de la mujer, el amor de la sociedad. A través de estos temas su poesía busca las formas con que su imaginación se comunica y se compromete con el mundo. Hay que ver a Neruda como un poeta complejo, desde los tonos profundos y oscuros de la soledad hasta los tonos épicos y seguros de la solidaridad. Como él mismo nos dijo en su Discurso de recepción del premio Nobel: «Pienso que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la Naturaleza. Y pienso con no menor fe que todo está sostenido —el hombre y su sombra, el hombre y su actitud, el hombre y su poesía— en una comunidad cada vez más extensa, en un ejercicio que integrará para siempre en nosotros la realidad y los sueños, porque de tal manera la poesía los une y los confunde».

* * *

Sin sentirnos inclinados a las clasificaciones, conscientes de la subjetividad que todo intento de agrupar lleva implícito y, aún más, cuando se trata de libros de poesía, complejos y diversos, pero por una mera necesidad de orden, vamos a establecer una relación entre *Libro de las Preguntas, Defectos escogidos* y *Corazón amarillo*, cercanos los tres al disparate expresionista y surrealista. Progresivamente *Elegía*, su

libro más comunista, nos conduce con su pesimismo histórico al año 2000 y *La rosa separada*, evocación de la Isla de Pascua, habla del hombre y su ambivalencia entre volver o quedarse, actuando así de frontera y pórtico de la poesía plenamente individualista, de la vuelta al yo que suponen *Jardín de invierno* y *El mar y las campanas*.

1.1. En los trabajos recogidos por Angel Flores y publicados por Ocnos en 1974³, encontramos un estudio de la «Oda a la cebolla» de Robert D. F. Pring Mill⁴ en que partiendo de la observación del manuscrito nos hace notar cómo la «aparente sencillez del poema ha sido lograda como fruto de un proceso de perfeccionamiento y de depuración muy cuidadoso, llevado a cabo verso por verso durante el acto mismo de la composición», y señala como uno de los rasgos más interesantes del Neruda de la última época el uso de imágenes que son el resultado de una delicada aleación de humorismo, de nostalgia agrídulce pero irónica y de agudeza en las percepciones. Se aprecia este rasgo a partir de las *Odas elementales* (1954), destaca en muchas de las composiciones de *Extravagario* (1958) y ocupa el primer plano en la segunda parte de *Arte de pájaros* en 1966.

Veamos su diversidad y su rara hondura en el *Libro de las preguntas*, colección de interrogantes sin respuesta en que se busca justificación a las cosas que pudieron ser de otra manera. En cierto modo no estamos lejos del violento estallido de imaginación, sentimiento y voluntad que suponían sus metáforas expresionistas. También aquí aunque por un estímulo conceptual más que sensorial, los objetos y sus relaciones pierden su naturaleza y se deforman, en busca de una realidad diferente y más amplia.

Las preguntas se formulan en dísticos que van desde la greguería casi surrealista:

Cuál es el pájaro amarillo
que llena el nido de limones?

(3) *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Simposio dirigido por Angel Flores. Barcelona, 1974.

(4) Op. cit., pág. 229-241.

donde el adjetivo *amarillo* se proyecta sobre *limones*, al mismo tiempo que *pájaro* exige *nido*, pero la relación hubiera podido ser inversa. En cualquier caso, una vez admitido el calificativo *amarillo*, resulta natural el sorprendente sustantivo *limones*, sustituyente de *pajarillo amarillo*.

Y a quién le sonríe el arroz
con infinitos dientes blancos?

ofrece el mismo esquema: *arroz* exige *blancos e infinitos*, a la vez que *sonríe* exige *dientes*. Pero los términos podrían haberse entremezclado. Este intercambio ambiguo de planos se hace explícitamente absurdo en otras preguntas:

Cuántos años tiene noviembre?

inadmisible si pretendemos que el espacio de tiempo 'año' esté contenido en noviembre, perfectamente inteligible si noviembre es un concepto cuya duración o existencia pueden ser diversas. Esta ambigüedad ya no nos es permitida en

Cuántas semanas tiene un día
y cuántos años tiene un mes?

que sólo encuentra su significado si connotamos fuertemente para admitir que años, semanas, días, son conceptos tan enraizados en el sentir del hombre que pueden tener muy varia duración.

Las antítesis se mezclan a las sinestias

De qué color es el olor
del llanto azul de las violetas?

dando lugar a la creación de nuevas relaciones: el *llanto es azul* por sinestesia, pero el lenguaje no denotativo del poeta pregunta por un color inexistente a través de un olor que no puede tener color.

Se llega así a relaciones que invierten absolutamente sus planos:

Cómo se llama una flor
que vuela de pájaro en pájaro?

o que conscientemente aluden a la formulación lingüística de esas relaciones absurdas:

No es mejor nunca que tarde?

Se alteran también las relaciones más acuñadas por el uso:

Y qué dijeron los rubíes
ante el jugo de las granadas?

en que el plano normalmente sustituyente pasa a ser ahora sustituido, pero donde se mezcla la ambigüedad de un segundo sustituido, 'sangre', resultado de las granadas-bomba, haciendo posible así la necesidad de aceptar lo irremediable:

Pero por qué no se convence
el jueves de ir después del viernes?

Otras veces un mismo término es ambivalente y monovalente:

Tiene más hojas un peral
que buscando el tiempo perdido?
Por qué se suicidan las hojas
cuando se sienten amarillas?

El primer hojas (de árbol, de libro) permite la alusión a la obra de Proust, que con toda su nostalgia connota el suicidio del segundo *hojas* (de árbol) y la ambivalencia se traslada a *amarillas* que puede referirse también a hojas de libro, amarillentas por el paso del tiempo.

Toda esta riqueza, insistimos, mucho más conceptual que verbal, se instala al fin en el universo del hombre y la poesía denuncia

Por qué en las épocas oscuras
se escribe con tinta invisible?

donde *oscura* exige *invisible* que, a su vez, evita la negación que esperaríamos en el núcleo verbal y hace posible la interpretación de que, perseguido, el poeta sigue escribiendo

Es verdad que en el hormiguero
los sueños son obligatorios?

¿En el universo-hormiguero nos obligan a soñar o nuestro yo nos exige el soñar? De nuevo la ambigüedad al servicio de una descripción de la nostalgia, de la melancolía que comporta el vivir humano.

En ocasiones el juego de lo aparente e interpretable plas-

ma en expresiones en que sólo hay un plano; la desviación se produce por la interpretación que aporta el ser que interpreta:

El 4 es 4 para todos?
 Son todos los sietes iguales?
 Cuando el preso piensa en la luz
 es la misma que te ilumina?
 Has pensado de qué color
 es el Abril de los enfermos?

El poeta juega además con la variedad en la unidad: el preso piensa en la luz, frente a la expresión dubitativa de «si tú has pensado en el color...». Termina el poema con una metáfora, clara alusión a la insignia comunista

Qué monarquía occidental
 embandera con amapolas?

pero sin que, tras la alusión a la flor, se nos explique todo el dolor anterior, ni se haga explícita la mitigación de éste por la solidaridad de los hombres.

Cada vez más preocupado por el devenir del hombre, las preguntas se hacen más y más barrocas, más cerca de aquel Quevedo que Neruda definiera como el hombre cuya metafísica era rabiosamente física:

No será nuestra vida un túnel
 entre dos vagas claridades?
 O no será una claridad
 entre dos triángulos oscuros?

La metáfora vida-túnel explicita sus dos términos entre dos vagas claridades que sustituyen vagamente al «nacer y el morir». En la segunda formulación desaparece *vida* sustituida por *claridad*, sustantivo sin determinar esta vez, mientras el nacer y el morir son ahora *triángulos*, realidad ideal, determinada por *oscuros* en línea con *vagas* y en antítesis con las *claridades* del dístico anterior. Como Jorge Manrique no habla Neruda de mi vida sino de nuestra vida. El nacer para morir de Quevedo se hace dolorosamente actual

Y encuentras en la calavera
 tu stirpe a hueso condenada?

que nuevamente generaliza la ley inexorable de la existencia,

ley común a todos los hombres, a toda *tu stirpe*. La ruptura del sintagma «*stirpe condenada*» destaca la elección de *hueso*, tributo a toda la poesía moderna que tal vez como nunca ha cantado al «duro hueso insobornable». El recuerdo evocador de Quevedo trasciende al propio poeta barroco

Cuando ya se fueron los huesos
quién vive en el polvo final?

y se tiñe de romanticismo amalgamando la metáfora vida-río con nuevos contenidos: inevitabilidad del llanto que conduce a la identificación vida-tristeza.

Las lágrimas que no se lloran
esperan en pequeños lagos?
O serán ríos invisibles
que corren hacia la tristeza?

Las sustancias de contenido se repiten plasmadas en nuevas formas:

No ves que florece el manzano
para morir en la manzana?

El florecer para marchitarse calderoniano está pleno de esperanza esta vez: la flor no se marchita, se hace fruto. La muerte es principio de conocimiento porque restituye al hombre a su origen material. Neruda acepta el movimiento mismo de la vida. La grandeza del hombre reside en este doloroso consentimiento a su propio fin. Cada instante de vida es un instante de muerte decía Quevedo; Neruda parece creer que la muerte es necesaria a la vida y que precisamente la ruptura funda una continuidad.

Una y otra vez las preguntas hacen explícito el, para nosotros, quehacer constante del último Neruda:

Se fundirá la destrucción
en otra voz y en otra luz?

con clara adición por el nexos conjuntivo y, adición dudosa cuando la formulación puede ser disyuntiva:

Formarán parte tus gusanos
de perros o de mariposas?

El anhelo de futuro puede tener sabor renacentista en

Tu boca besaré claveles
con otros labios venideros?

La antítesis es vehículo del mismo contenido

Por qué es tan dura la dulzura
del corazón de la cereza?
Es porque tiene que morir
o porque tiene que seguir?

en que *morir* ya no forma co-relación antitética con *vivir*, sino auténtica correlación continuativa con *seguir*. Este anhelo de perpetuidad es angustiosa pregunta sobre el destino de su poesía

Mi poesía desdichada
mirará con los ojos míos?
Tendrá mi olor y mis dolores
cuando yo duerma destruido?

Con alusiones constantes a la propia personalidad en ese *mi* (posesivo) tan repetido que hasta es primera sílaba del futuro *mirará*. Precisamente el libro se cierra con la eterna dualidad de lo útil y lo bello

Entre las orquídeas y el trigo
para cuál es la preferencia?
Por qué tanto lujo a una flor
y un oro sucio para el trigo?

preguntas que siempre han esperado respuesta, muy cerca de las cuales vendría a situarse la aparente simplicidad de

Hay algo más tonto en la vida
que llamarse Pablo Neruda?

El poeta se hace multitud de preguntas ante un universo inaprehensible, preguntas que recuerdan a Machado

Cuando veo de nuevo el mar
el mar me ha visto o no me ha visto?

y crea metáforas que distorsionan el universo

Es verdad que las golondrinas
van a establecerse en la luna?
Se llevarán la primavera
sacándola de las cornisas?

haciendo real que la primavera existe por las golondrinas.
En otros momentos lo que se distorsiona es la historia

Por qué Cristóbal Colón
no pudo descubrir España?

o se involucra a los objetos inanimados en universos racionales, ante la necesidad del hombre moderno de evadirse de sus propias responsabilidades:

Quién oye los remordimientos
del automóvil criminal?

Con su aparente juego el poeta increpa duramente, ya sea rechazando el desorbitado anhelo de cambio, de descubrimiento de nuevos mundos

No será bueno prohibir
los besos interplanetarios?
Por qué no analizar las cosas
antes de habilitar planetas?

ya sea insistiendo sobre la capacidad de olvido del hombre

Por qué no recuerdan los viejos
las deudas ni las quemaduras?

es decir, su olvido de lo que deben y de lo que han sufrido.
Olvido que Neruda denuncia como hipocresía o egoísmo

Era verdad aquel aroma
de la doncella sorprendida?
Por qué los pobres no comprenden
apenas dejan de ser pobres?
Dónde encontrar una campana
que suene adentro de tus sueños?

Dos preguntas impersonales testigos del olvido abrazan una pregunta de la desilusión y desesperanza personal y conducen a la búsqueda, anhelo constante del ser humano. Ese ser humano, Neruda poeta, con paradojas muy cerca de los místicos

Fue adonde a mí me perdieron
que logré por fin encontrarme?

para conducirnos a la eterna y cruel paradoja del vivir humano: la vida que se vierte en la muerte:

Si todos los ríos son dulces
de dónde saca sal el mar?

Muy notable nos parece el deseo de Neruda de hacer consciente la fuerza evocadora de la propia sustancia lingüística en sus aspectos gráfico, fónico, incluso de categorías gramaticales:

Echan humo, fuego o vapor
las *o* de las locomotoras?

en que la sustancia gráfica de *o* se hace autónoma invirtiendo los dos planos de la realidad y repitiendo esa sustancia en las palabras *locomotora*.

En qué idioma cae la lluvia
sobre las ciudades dolorosas?
Qué suaves sílabas repite
el aire del alba marina?
Hay una estrella más abierta
que la palabra *amapola*?

El ruido de la lluvia (una lluvia especial) es *idioma*; el aire produce *sílabas* y la abertura del fonema *a* de 'amapola' es aludido explícitamente por el poeta. El uso ambivalente de sustantivo

Puedes amarme, silabaria
y darme un beso sustantivo?

nos conduce a la hermosa descripción del diccionario, parafraseando la definición de lingüistas y ofreciendo la suya reflejo de su extraordinario, de su consustancial amor a la palabra:

Un diccionario es un sepulcro
o es un panal de miel cerrado?

1.2. La misma idea de un mundo al revés, o que debería estar al revés, se nos da en *Defectos escogidos*. Su primer poema, «Repertorio», auténtico programa de todo el libro, nos ofrece un Neruda juez, pero juez que va teniendo paciencia, que de tanto ver se va quedando ciego para los defectos de los demás:

- Aquí hay gente con nombre y con pies
con calle y apellidos
también yo voy en la hilera
con el hilo.
- 5 Hay los ya desgranados
en
el pozo
que hicieron y en el que cayeron;
- 10 hay los buenos y malos a la vez,
los sacrificadores y la piedra
donde les cercenaron la cabeza
a cuantos se acercaron a su abismo.
Hay de todo en la cesta: sólo son
- 15 cascabeles aquí, ruidos de mesa,
de tiros, de cucharas, de bigotes;
no sé qué me pasó ni qué pasaba
conmigo mismo ni con ellos,
lo cierto es que los vi,
- 20 los toqué y como anda la vida
sin detener sus ruedas
yo los viví cuando ellos me vivieron,
amigos o enemigos o paredes,
o inaceptables santos que sufrían,
- 25 o caballeros de sombrero triste,
o villanos que el viento se comió,
o todo más: el grano del granero
las culpas mías sin cesar desnudas
que al entrar en el baño cada día
- 30 salieron más manchadas a la luz.
¡Ay sálvese quien pueda!
Yo el archivista soy de los defectos
de un solo día de mi colección
y no tengo crueldad sino paciencia:
- 35 ya nadie llora, se pasó de moda
la bella lágrima como una azucena
y hasta el remordimiento falleció.
Por eso yo presento mi corona
de inicuo juez que no contenta a nadie,
- 40 ni a los ladrones, ni a su digna esposa:

ya lo saben ustedes:
 yo que hablo por hablar hablo de menos:
 de cuanto he visto, de cuanto veré
 me voy quedando ciego.

Este mundo al revés se apoya en una serie de recursos lingüísticos, todos ellos relacionados con la interpretación novedosa de algo ya hecho, ya tradicional y existente. El poema ofrece una estructura que gira sobre un eje central, sentencia y refrán, función emotiva y apelativa del lenguaje:

Ay sálvese quien pueda!

Sobre es gozne las dos primeras «estrofas» son impersonales, los sustantivos se descuelgan de un *hay*; las dos últimas tienen ya un sujeto gramatical y psicológico: yo, el yo del poeta, factotum del libro. El primer fragmento (1-13) es tripartito sobre la repetición anafórica de *hay*, concretizado con *aquí* en su primera aparición, que anuda tres segmentos repetitivos: el primero se estructura sobre la ruptura lingüística de las frases hechas. Cuando esperaríamos la asociación de *nombres y apellidos / pies y calle*, se nos ofrece otro orden. El segundo se apoya en el ritmo del verso libre para hacer tangible el *desgranado* que lo es en tres versos de mínima andadura semántica o casi exentos de ella como en el caso de *el*, para enlazar el tercer verso, *pozo*, precisamente el más pleno, con el verso que va a ser prelude de todo el libro con su paradoja: *hacer y caer*. Idea y tema sobre el que insiste el tercer segmento creado sobre la coincidencia de los opuestos.

El segundo fragmento (14-30) resume lo anterior: «hay de todo en la cesta.» y a continuación, rasgo constante de la poesía nerudiana, las enumeraciones caóticas, pero siempre lingüísticamente sopesadas: la forma de una, con su repetición (*de tiros, de cucharas, de bigotes*) determina por semejanza o contraste la segunda elección «amigos o enemigos o paredes» (donde *paredes* podría significar los indiferentes, los que no son amigos ni enemigos), y ésta la tercera, anafórica esta vez

o inaceptables santos que sufrían
 o caballeros de sombrero triste
 o villanos que el viento se comió

con su diversidad calificativa (dos proposiciones de relativo, la última con sujeto propio, arropan al calificador traspuesto *triste*) que enlaza con el último segmento: «o todo más...» segmento que con su antítesis-paradoja final va a ser nuevamente la constante del mensaje del libro «lo que se baña sale más manchado».

Los dos últimos fragmentos (32-37) y (38-44), casi idénticos, resumen lo anterior y abren lo futuro. Crea Neruda, como siempre, como un buen barrotero, eligiendo derivados, *archivista*, o construyendo arquitecturas simétricas: el verbo se adelanta en un caso, «se pasó de moda», o cierra el verso, «falleció». Disloca como al comienzo del poema la frase hecha, «hablo de menos», y la experiencia no me hace abrir los ojos sino que «me voy quedando ciego».

El universo nerudiano, paradoja constante al servicio del hombre, individualismo feroz, se cierra en 1973 como se abrió en sus *Residencias*, como un reflejo de su concepción de la existencia, proceso complementario de vida y muerte, de denuncia y perdón, nutrido por la materia cósmica y carente de sentido absoluto. Rigen en la cosmovisión de Neruda sentimientos polares, el sufrimiento que acusa la contemplación del naufragio del individuo por un lado y el anhelo de resurrección de ese mundo, por otro, y tienen su raíz en la voluntad de vivir. El universo se crea para la aniquilación, la fuerza vital equivale a muerte, a destrucción; anhelo y angustia se identifican para seguir repitiéndose en la voluntad de vivir. Todo esto llega al último Neruda pleno de ironía amable que provoca el distanciamiento de un escepticismo ante todo, donde se halla la auténtica grandeza de la vida.

Pasemos por alto los desengaños de la política

Mas lo que importa o lo que no soporto
es que la falsedad de éste o de aquél
hallen máscara y guantes y vestidos
tan suntuosos y tan aderezados
que nosotros, los verdaderos,
convencidos del todo y boquiabiertos

colaboramos en su carnaval
sin saber en dónde está la vida.

en que constantemente se contrapone la generalidad y el yo. O
el anhelo de evitar los extremismos

Con quién, hermano de mañana,
con quién me quedarás, te quedaré?
Cuál de las dos mitades energúmenas
tendrá su monumento en el camino?

con su llamamiento concreto: «mucho cuidado con cambiar
la vida / y quedarnos viviendo a un solo lado». O el precioso
canto del silencio de su *Orégano*

Oh lepidóptero entre las palabras,
ó palabra helicóptero,
purísima y preñada
como una aparición sacerdotal
y cargada de aroma,
territorial como un leopardo negro,
fosforescente orégano
que me sirvió para no hablar con nadie,
y para aclarar mi destino
renunciando al alarde del discurso
con un secreto idioma, el del orégano.

que ofrece un uso consciente de las palabras, pero, a la vez,
una conciencia clara de lo que las palabras han significado
para el poeta, de lo que las palabras han influido en él. Neruda
va del nombre de las cosas, de la palabra, a la cosa misma,
a la esencia de las cosas. Una palabra le libera de la
retórica, le hace seguir en su búsqueda de la palabra pa-
radójica, de la palabra mágica que sirve para estar en si-
lencio. Dejémoslo a un lado, repetimos, para fijarnos en el
poema que titula «Charming» en que Neruda evoca el papel
de una familia, papel aparentemente vacío pero que le ins-
pira al final ternura y necesidad

La encantadora familia
con hijas exquisitamente excéntricas
se va reuniendo en la tumba:
unos del brazo de la coca,

5 otros debilitados por las deudas:

- con muchos grandes ojos pálidos
se dirigen en fila al mausoleo.
Alguna tardó más de lo previsto
(extraviado en safari o sauna o cama),
- 10 tardó se incorporó al crepúsculo,
al té final de la final familia.
La generala austera
dirigía
y cada uno contaba su cuento
- 15 de matrimonios muy malavenidos
que simultáneamente se pegaban
golpes de mano, plato o cafetera,
en Bombay, Acapulco, Niza o Río.
La menor, de ojos dulces y amarillos,
- 20 alcanzó a desvestirse en todas partes,
precipitadamente tempestuosa,
y uno de ellos salía de una cárcel
condenado por robos elegantes.
El mundo iba cambiando
- 25 porque el tiempo inmutable caminaba
del bracete de la Reforma Agraria
y era difícil encontrar dinero
colgado en las paredes: el reloj
ya no marcaba la hora sonriendo:
- 30 era otro rostro de la tarde inmóvil.
No sé cuándo se fueron:
no es mi papel anotar las salidas:
se fue aquella familia encantadora
y nadie ya recuerda su existencia.
- 35 La oscura casa es un colegio claro
y en la cripta se unieron los dispersos.
Cómo se llaman, cómo se llamaron?
Nadie pregunta ya, ya no hay memoria,
ya no hay piedad, y sólo yo contesto
- 40 para mí mismo, con cierta ternura;
porque seres humanos y follajes
cumplen con sus colores, se deshojan:
siguen así las vidas y la tierra.

Primero (1-23) se nos describe a la familia en cuatro segmentos de desigual extensión que se corresponden dos a dos: A la descripción general (1-7) sigue el paréntesis particular (8-11); a la explicación de todos (12-18) sigue la alusión a lo concreto (19-23). La solemnidad que preside la escena «se dirigen en fila al mausoleo», «la generala austera / dirigía» se niega por los calificativos «del brazo de la coca», «debilitados por las deudas» y por el juego constante de lo serio y lo jocoso: «golpes de mano, plato o cafetera», o por la seria justificación de la llegada tardía «extraviado en safari o sauna o cama», que conduce a la solemnidad de las metáforas que sustituyen a muerte «crepúsculo» «al té final de la final familia», endecasílabos cuyos dos acentos en cuarta y octava recayendo sobre sílaba aguda /a/ realzan el final particular de unos seres y el final general de una clase social y sus costumbres. Se recrea Neruda en la morosa lentitud de los versos, representación gráfica y sonora, desfile procesional hacia el mausoleo, lentitud que se apoya en los largos adverbios en —mente, «exquisitamente excéntricas» «simultáneamente se pegaban» «precipitadamente tempestuosa»; algunos de los cuales, los dos últimos, contrastan su lentitud con la rapidez del sema que comportan. La desrealización de un mundo fantasmagórico lleva a la desrealización del lenguaje rompiendo moldes y normas gramaticales «con muchos grandes ojos pálidos».

Paralelamente (24-30) irrumpe la descripción del mundo en perífrasis continuativa «iba cambiando» (igual que más arriba la familia «se va reuniendo») siguiendo una ley inexorable: «el tiempo inmutable caminaba», la ley de la historia. Asoma también la ironía en el sufijo de *bracete* ante algo tan «serio» como la «Reforma Agraria», lo mismo que más arriba se había caminado del «brazo de la coca».

Tras esta alusión impersonal, aparece el yo del poeta (esquema que se repite como una constante de ésta su última poesía) en un fragmento (31-43) que se organiza en dos partes que giran alrededor de un verso en que la duda de un presente en la frase hecha de alguien que intenta recordar

intensifica su olvido con el pasado que en idéntica estructura viene a continuación: «Cómo se llaman, cómo se llamaron?». La encantadora familia del comienzo es ahora familia encantadora y la antítesis lingüística, en verso de estructura bimembre, hace patente la antítesis conceptual «la oscura casa es un colegio claro», metamorfosis de vida, de enseñanza, de educación, de futuro que se construye sobre la existencia de todos «y en la cripta se unieron los dispersos». Detrás de la pregunta el olvido, otra vez en verso bimembre «nadie pregunta ya, ya no hay memoria», memoria / recuerdo que se identifica en el poema con piedad y el poeta canta, símbolo individualista de lo universal, la gran continuidad que hizo y sigue haciendo posible la vida, reunión de todo, de bueno y malo, de egoísmo y entrega, encontrando un puesto, una justificación a todos y cada uno de sus elementos.

Es «Peña Brava» un poema aislado, en metros cortos, evocación del hombre hecho peña, hecho roca, es su oda elemental de 1973.

Hay una peña brava
aquí, en la costa,
el viento furibundo,
la sal del mar, la ira,
5 desde hace siempre, ahora
y ayer, y cada siglo
la atacaron;
tiene arrugas,
cavernas,
10 grietas, figuras, gradas,
mejillas de granito
y estalla el mar en la roca
amándola,
rompe el beso maligno,
15 relámpagos de espuma,
brillo de luna rabiosa.
Es una peña gris,
color de edad, austera,
infinita, cansada, poderosa.

Empieza el poema dilatando sentenciosamente la existencia de

la peña calificada con un adjetivo animado, *brava*, ubicada en un lugar muy concreto, subjetivamente concreto, *aquí*, que se objetiva inmediatamente, *en la costa*. Elementos cósmicos y elementos propios del universo humano, la *ira*, necesitan saltar sobre el tiempo representado en dos versos, *la atacaron*, tiempo en que Neruda rompe siempre que puede la frase heha: *hace siempre* (por 'tiempo'), *ahora* (por hoy) y *ayer*, para hiperbolizarse, *cada siglo*. El verbo 'atacar' es también un verbo que corresponde a la esfera de lo animado, de lo conscientemente agresivo. Viene luego la descripción que se descuelga de un verbo *tiene*, descripción de sustantivos en que alterna lo prosopopéyico de *arrugas* y *mejillas* con lo puramente mineral de *cavernas*, *grietas*, que metafóricamente pueden representar también un universo humano. También los sentimientos del mar que *estalla* y *rompe* pertenecen a la esfera del hombre y por eso ama y besa. La roca presentada con un *hay* en el primer verso, *ahora es una peña gris* cuajada de adjetivos, todos ellos de índole moral e intelectual, adjetivos que traspasando la esfera de los sustantivos hacen tangible una zona emocional y concreta que culmina en el verso final, verso climático que cierra esta imagen del hombre «infinito, cansado, pero poderoso».

Sentida y hermosa es esta descripción del poeta:

No soy, no soy, el ígneo,
 estoy hecho de ropa, reumatismo,
 papeles rotos, citas olvidadas,
 pobres signos rupestres
 5 en lo que fueron piedras orgullosas.
 En qué quedó el castillo de la lluvia,
 la adolescencia con sus tristes sueños
 y aquel propósito entreabierto
 de ave extendida, de águila en el cielo,
 10 de fuego heráldico?
 No soy, no soy el rayo
 de fuego azul, clavado como lanza
 en cualquier corazón sin amargura.
 La vida no es la punta de un cuchillo,
 15 no es un golpe de estrella,

- sino un gastarse adentro de un vestuario,
un zapato mil veces repetido,
una medalla que se va oxidando
adentro de una caja oscura, oscura.
- 20 No pido nueva rosa ni dolores,
ni indiferencia es lo que me consume,
sino que cada signo se escribió,
la sal y el viento borran la escritura
y el alma ahora es un tambor callado
- 25 a la orilla de un río, de aquel río
que estaba allí y allí seguirá estando.

El poema fluctúa sobre el contraste, tan consciente, entre ser y estar. En los catorce primeros versos divididos tipográficamente en tres bloques, el poeta reitera su *no soy*, seguido de dos conceptos altisonantes, *el ígneo, el rayo*, para contrastarlo con un *estoy hecho*, cabeza de una serie de complementos, nostálgicos en su cotidianeidad, que resumen la vida del hombre. El espacio entre los dos *no soy* se hace indagación sobre sueños y esperanzas pasadas. La pregunta individual (14-19) se proyecta luego sobre la generalidad de la vida y la expresión se alarga morosamente, reiterativamente, desarrollando un infinitivo *gastarse*, acompañado de *un*, como contraste con el valor puntual de *punta y golpe*. Cada elemento se acompaña del indefinido, se elige la expresión retardatoria, *se va oxidando*, y se explicita la reiteración de *oscura, oscura*, adjetivo que gramaticalmente corresponde a caja, pero que se refiere a vida. Vuelve el poeta (20-26) a la expresión individual que ha progresado de *soy* a *pido* del que se desprenden dos conceptos sin artículo, esenciales, que resumen antitéticamente la vida del hombre: 'nueva rosa ni dolores'. La sal y el viento que tantas veces conformaron su poesía, el alma tambor que extendió su voz a todos los hombres está callado ante el río con su contraste esencia/existencia: «que *estaba* allí y allí seguirá *siendo*».

1.3. *El corazón amarillo* es un libro pleno de ironía, de excentricidad y disparate. El hombre no puede permanecer puro, no puede permanecer estancado dice Neruda en su evoca-

ción del «El héroe», hombre desnudo que se mantiene inamovible e impertérrito

Así pasaban las modas,
se marchitaban los chalecos
y volvían ciertas solapas,
ciertos bastones caídos:
todo era resurrección
y enterramientos en la ropa,
todo, menos aquel mortal
en cueros como vino al mundo,
desdeñoso como los dioses
dedicados a la gimnasia.

hasta tal punto que

Así quedó su pensamiento
fijo en un punto del pasado
como el antiguo editorial
de un diario desaparecido

y al final la moraleja

Queda probado en esta historia
que la buena fe no resiste
las embestidas del invierno

Ironía y amargura se mezclan en un espléndido canto a la vida: «Sin embargo me muevo»

De cuando en cuando soy feliz!
opiné delante de un sabio
que me examinó sin pasión
y me demostró mis errores.
Tal vez no había salvación
para mis dientes averiados,
uno por uno se extraviaron
los pelos de mi cabellera;
mejor era no discutir
sobre mi tráquea cavernosa;
en cuanto al cauce coronario
estaba lleno de advertencias
como el hígado tenebroso
que no me servía de escudo
o este riñón conspirativo

Y con mi próstata melancólica
 y los caprichos de mi uretra
 me conducían sin apuro
 a un analítico final

.....

Canto a la vida escrito desde la seguridad de la muerte que connota con su amarga realidad la comicidad de las descripciones. Enuncia Neruda su poema en cuatro versos con un fuerte contraste emocional: 1 y 3 oponen la fuerza emotiva de la exclamación a la falta de pasión del sabio; 2 y 4 establecen su taimado contraste entre *opinar* (cálidamente personal) y *demostrar* (fríamente denotativo).

Todos los recursos fónicos se combinan para construir una canción de amor en que el predominio de rimas agudas reitera machaconamente el ritmo entre serio y jocoso del poema. Se abre con un pareado con dos rimas, aguda la primera / grave la segunda, apoyada sobre un concepto *desatino*, justificación del poema. En la estrofa siguiente baraja la rima aguda en *-ón* con otra en *-es* y repite la rima grave en *vino* y *destino*. Viene luego una estrofa de cuatro versos que recoge las tres rimas anteriores e incluye una nueva rima aguda. En la última estrofa sólo se repite esta rima aguda, *-in-* y se introducen otras tres graves en que se mantienen los fonemas consonánticos. El ritmo final conseguido con la distribución de las rimas se balancea con el ritmo inicial apoyado en la repetición de *te amo* y en el aluvión creciente de los cinco versos finales con su *mi* constante y la adecuación de *oscura* con su fonema cerrado /u/ y su antitético, *clara*, con su fonema abierto /a/.

Te amo, te amo, es mi canción
 y aquí comienza el desatino.
 Te amo, te amo, mi pulmón,
 te amo, te amo mi parrón,
 y si el amor es como el vino,
 eres tú mi predilección
 desde las manos a los pies;
 eres la copa del después
 y la botella del destino.

y no tengo tono ni tino
 para cantarte mi canción,
 mi canción que no tiene fin.
 Es mi violín que desentona
 te lo declara mi violín
 que te amo, te amo mi violona,
 mi mujercita oscura y clara,
 mi corazón, mi dentadura,
 mi claridad y mi cuchara,
 mi sal de la semana oscura,
 mi luna de ventana clara.

Obsesión de tiempo se reparte por todo el libro, haciéndose consciente a través de innumerables paradojas, algunas de tono conversacional

Bueno, aquel día con la hora aquella
 llegará y dejará todo cambiado;
 no se sabrá ya más si ayer se fue
 o lo que vuelve es lo que no pasó.

versos que corresponden a un poema titulado «Enigma para intranquilos». El mismo tono sentencioso y anecdótico transpira «El tiempo que no se perdió», título que resulta una paradoja del tan querido para Neruda «tiempo perdido».

No me cuentan las ilusiones
 ni las comprensiones amargas,
 no hay medida para contar
 lo que no podría pasarnos,
 lo que rondó como abejorro
 sin que no nos diéramos cuenta
 de lo que estábamos perdiendo.
 Perder hasta perder la vida
 es vivir la vida y la muerte
 y no son cosas pasajeras
 sino constantes evidentes
 la continuidad de vacío,
 el silencio en que cae todo
 y por fin nosotros caemos.
 ¡Ay! lo que estuvo tan cerca
 sin que pudiéramos saber.

¡Ay! lo que no podía ser
 cuando tal vez podía ser.
 Tantas alas circunvolvieron
 las montañas de la tristeza
 y tantas ruedas sacudieron
 la carretera del destino
 que ya no hay nada que perder.
 Se terminaron los lamentos.

Los eneasílabos se repiten constantemente cabalgando sobre la paradójica negación y la ambivalencia de «contar». El poema se nos ofrece tremendamente existencialista: vivir es perder para caer en el vacío y el silencio. La monotonía narrativa se interrumpe con el ¡ay! apelativo que vuelve a ser plenamente paradójico: lo que no podía ser / cuando tal vez podía ser. Tras la evocación de lo que pudo ser, la sentencia final «se terminaron los lamentos».

«Recuerdos de la amistad» enfrentan irónica pero amorosamente el papel de D. Quijote y Sancho, debate en que Neruda se inclina por el primero. El poema se sitúa como algo concreto: «mi amigo Rupertino» descrito en cuatro versos cercanos a la fantasía y el surrealismo

exploró reinos explorados,
 fabricó millones de ojales,
 abrió un club de viudas heroicas
 y vendía el humo en botellas.

fantasía y surrealismo que invaden al poeta y le hacen admitir como real lo que no puede ser, saliendo de su personaje e identificándose con «el otro»

Lo encontré luego en Canadá
 vendiendo plumas de pingüino
 (ave implume por excelencia)
 (lo que no tenía importancia
 para mi amigo obstinado)

identificación para la que Neruda busca un cómplice: el lector

El día menos pensado
 puede aparecer en su casa;
 créale todo lo que cuenta

porque después de todo es él
el que siempre tuvo razón.

2. Fijémonos en el libro que ofrece más claramente una ideología comunista, *Elegía*, en que Neruda llora la muerte de amigos entrañables o escritores admirados, conversa con unos, trasciende la esperanza de otros. Alberto La Casa

El escultor de manos de metal
que hizo de las sustancias despreciadas,
esparto, hierros rotos, palos muertos,
un poderoso Reino

Las manos del hombre transforman, son motor de cambio, y transforman *sustancias despreciadas*, que el poeta explicita morosamente desde *esparto*, aislado, sustantivo desnudo en su pobreza, hasta *hierros y palos* que, no suficientemente connotados como despreciables, necesitan un adyacente negativo, *rotos, muertos*. Y con la mano del hombre ascienden a un poderoso Reino.

Nazim, en cuya muerte todos estamos implicados, «Qué perdí, qué perdimos» expresión en que *nosotros* es clara, decididamente igual a yo+otros. Nazim que traslada cuánto ve, cuánto siente «al cuero de tambor de su lenguaje» que, por ello, retumba y convoca a los demás, a esos otros.

Estamos ante una intensificación de los aspectos negativos de la Historia, ante un aparente pesimismo histórico, que conduce a la necesidad de una urgente ruptura que se manifiesta en un ansioso deseo de soledad o un anhelante sentimiento de la muerte. Fijémonos en el poema que dedica a las estatuas. Neruda ha amado extremadamente la piedra, esa piedra en relación constante con el mar. Pero aborrece las estatuas; la estatua es la piedra traicionada desde el punto de vista de un hombre que, precisamente frente al mar, había proclamado «su adhesión al puro movimiento».

Las palomas visitaron a Pushkin
y picotearon su melancolía;
la estatua de bronce gris habla con las palomas
con paciencia de bronce;
5 los pájaros modernos

- no le entienden,
es otro ahora el dioma
de los pájaros
y con las briznas de Pushkin
10 vuelan a Maiakovski.
Parece de plomo su estatua,
parece que estuviera hecha de balas;
no hicieron su ternura
sino una bella arrogancia;
15 si es un demoledor
de cosas tiernas,
cómo pudo vivir
entre violetas,
a la luz de la luna
20 en el amor?
Algo le falta siempre a estas estatuas
fijas en la dirección del tiempo
o ensartan puntualmente
el aire con cuchillo militar
25 o lo dejan sentado (como a Gogol)
transformado en turista de jardín,
y otros hombres, cansados del caballo,
ya no pudieron bajar a comer.
En verdad son amargas las estatuas
30 porque el tiempo se queda
depositado en ellas, oxidado,
y aunque las flores llegan a cubrir
sus fríos pies, las flores no son besos,
llegan allí también para morir.
35 Palomas blancas, diurnas,
y poetas nocturnos
giran alrededor de los zapatos
de Maiakovski férreo,
de su espantoso chaquetón de bronce
40 y de su férrea boca sin sonrisa.
Yo alguna vez ya tarde, ya dormido,
en ciudad, desde el río a las colinas,
oí subir los versos, la salmodia
de los recitativos recitantes.

- 45 Vladimir escuchaba?
Escuchan las estatuas?
Parecía furioso,
su gesto no admitía verso alguno;
tal vez la estatua es concha, caracola
- 50 de mármol, bronce o piedra
de un animal herido que se fue
y dejó este vestigio congelado,
un ademán, un movimiento inmóvil,
el despojo del alma.

En el primer segmento (1-20) Neruda va de Puskhin a Maiakovski, del recuerdo del uno a la presencia del otro. Los dos primeros versos en pasado puntual presentan las palomas reales que visitan a un Pushkin real; en el verso 3 Pushkin es ya estatua pero animada con prerrogativas personales, habla en presente con las palomas intentando convencerlas de algo con paciencia. Los pájaros son ahora metáfora que sustituye a poeta y la expresión, reflejo de una falta de entendimiento, avanza rápida en versos cortos complementarios, que arriban al fin a un Maiakovski personal. Inmediatamente un verbo, *parece*, introduce el plano de lo irreal, el plano de la estatua, y el subordinado en subjuntivo connota de irrealidad la expresión para oponer así ternura y arrogancia, amor y balas.

De las estatuas concretas pasamos a la estatua vehículo simbólico de perduración, de lo particular a lo general (21-34). El tono discursivo circula por los endecasílabos, entrecorridos sólo en dos ocasiones con heptasílabos, y describe los rasgos comunes a todas las estatuas. La ironía se deja sentir, «turista de jardín», «no pudieron bajar a comer», pero domina la amargura del paso del tiempo que hace sentir su fuerza: los planos de la realidad se superponen y el tiempo no oxida, es oxidado, superposición que cambia de signo porque las flores, reales flores, vienen a morir al besar sus pies *fríos*, adjetivo realzado por toda la tradición popular que identifica la frialdad de los pies con la muerte, destacando así el hecho, a veces olvidado, de que el ser de la estatua está muerto.

El tercer segmento (35-40), mucho más corto, meramen-

te repetitivo, hace consciente lingüísticamente la identificación paloma-poeta al contrastar el *blanco* con el *negro*, único término de la educación no presente pero exigido por *nocturnos*, que, a su vez, ofrece relación bilateral con *diurnas*. A pesar de los poetas, Maiakovski sigue acompañado de atributos negativos, adjetivo *férreo*, complemento preposicional *sin sonrisa*.

Por fin (41-54), Neruda hace su aparición. El poema ha oscilado de lo particular a lo general, de lo general a la concreción del propio yo. Los endecasílabos abrazan a tres heptasílabos con dos interrogantes, y se abren con un pronombre que necesita trasponer la frontera de dos versos para encontrar su verbo, mínimo fonéticamente, del que se desuelgan dos complementos objetivos, uno de los cuales agolpa y repite una misma e insólita sustancia fónica: *recitativos recitantes*. Inmediatamente se interponen dos mundos: el poeta familiarmente llamado, y las estatuas; que dan paso a la interpretación (*parecía, tal vez*) del otro poeta, del yo nerudiano que compara dos seres: animal herido — estatua, con una ristra de calificativos sustantivos más o menos pétreos, minerales: *concha, caracola de mármol, bronce, piedra*; y una sarta de calificativos fuertemente personalizados: *vestigio congelado, ademán (inmóvil), movimiento inmóvil, despojo del alma*. Ese animal herido es la vida, la verdad de vivir que se hace estatua, que petrifica el movimiento, petrifica la vida.

Para Neruda la verdad muere cuando en vez de ponerse a sí misma en tela de juicio en la discusión, cuando en vez de desplegarse en la infinidad contradictoria de los hombres, se encarna en un individuo. Cuando se vuelve individual sin dejar de considerarse colectiva, la verdad se inmoviliza y levanta estatuas. Neruda ha dedicado poemas a las estatuas de Stalin. En ésta, su *Elegía*, Stalin significa la fusión de dos fuerzas: «llegó Dios con un oscuro espejo» y «luego llegó el Demonio y una soga / le dio, látigo y cuerda»; la liberación de su tiranía pasa por el comunismo;

Que nunca más la tierra deje entrar
la materia de dioses o demonios

al corazón de los gobernadores;
 que no se muestre el cielo individual
 o el caprichoso infierno solitario;
 pégale con la piedra del Partido,
 pícalo con la abeja colectiva,
 rompe el espejo, córtale la soga,
 para que en el jardín triunfe la rosa

El libro se cierra con un anhelo de movimiento que intenta superar el pesimismo histórico de las estatuas. «La verdad es amargo movimiento» había escrito Neruda. Ahora «La vida es el espacio en movimiento» y la angustia de juventud es hoy, en su vejez, abierto horizonte de unión, de contentamiento

Yo y tú, los que vivimos en el límite
 del mundo antiguo y de los nuevos mundos
 participamos con melancolía
 en la fusión de los vientos contrarios,
 en la unidad del tiempo que camina...
 La vida es el espacio en movimiento.

Hay algo muy importante en el libro: nostalgia de lo que era costumbre «Y si ahora no están, cómo aprender / de nuevo el alfabeto de la vida?»; añoranza frente al ídolo materialista: «mi alma no se alimenta de edificios, / no recibo salud de las usinas / ni tampoco tristeza», nostalgia y añoranza que invaden al poeta al recordar a sus amigos, porque la inmortalidad, cualquiera sea su signo, no basta, la vida de hoy, la vida vulgar y sencilla era muy importante

Porque una cosa es que en libro y losa
 graben los nombres, brillen o se apaguen.
 No es eso, no, no se trataba de eso,
 de la inmortalidad descascarada,
 5 se trata de personas personales
 con lo que amaban y lo que comían,
 cada uno diverso, replegado
 en su silencio o en su intensidad
 Y no echaré de menos ni de más,
 10 no la importancia, sí la circunstancia,
 el debe y el haber es cosa de otros,
 de los encarnizados pertinaces,

yo quiero de ellos lo que no fue nada,
 un llegar a la casa en que respiras
 15 y no es sólo aquel hombre y su mujer
 sino aquel aire, y no decirse nada
 para entenderse sobre lo imposible.

Comienza el poema con un *porque* que enlaza con algo ya muy dicho, ya muy reiterado, ya muy pensado. Los endecasílabos se dividen en dos partes con estructuras rítmicas diversas, pero siempre respondiendo a un balance bimembre que en ocasiones se consigue con la pausa forzada que hacemos detrás de *es* en el primer verso o la que separa al sustantivo del adjetivo como en los versos 4 y 5 o la ambivalencia del verso 3, tan reiteradamente negativo. La bimembración resulta de la suma de sus dos componentes (7) o de la antítesis de ellos (8) o puede conjugar ambos recursos como el verso 2, que tras el brillo coloca su negación, apagar, alumbrado por la misma idea que hace calificar a inmortalidad con un concepto destructivo que se le opone intrínsecamente, *descascarada*.

La bimembración sigue siendo constante en el segundo segmento (9-17) en que de nuevo (como en tantos poemas) tras la generalidad aparece el poeta, la expresión en primera persona. Con antítesis que fuerzan frases hechas (9) o que se enriquecen con la identidad perfecta y la rima interna (10), verso que traspone su frontera para repetir sus fonemas dentales en los dos conceptos reiterativos del verso 12, la sustancia de contenido de *nada* es negada, espléndidamente negada, en los cuatro últimos versos, vehículo del mensaje de todo el poema, paradójica alusión a la vida humana, tan real y tan fantástica, tan cotidiana y tan extraordinaria.

2.2. 2.000 rezuma, en conjunto, tremenda ironía desgarrada. Desde el nuevo siglo, el poeta destaca amargado, cómo uno de los aspectos negativos de su tiempo fue la guerra. El hombre no es ya el ser capaz de transformar el mundo, sino el ser capaz de destruirlo. El poeta comienza implorando perdón para todos:

Piedad para estos siglos y sus sobrevivientes
 alegres o maltrechos, lo que no hicimos

fue por culpa de nadie, faltó acero:
lo gastamos en tanta inútil destrucción

Y el poema va de la guerra a la mentira, a las máscaras, cínicamente victoriosas, del verso final.

en este año nupcial no hay derrotados:
pongámonos cada uno máscaras victoriosas.

Guerra y mentira manchan a todos y ocasionan una aparente parálisis del movimiento de la historia de la marcha hacia adelante de los hombres. El pesimismo histórico se deja sentir constantemente:

Ahora este siglo debe asesinar
con otras máquinas de guerra, vamos
a inaugurar la muerte de otro modo,
movilizar la sangre en otras cosas.

Todas las connotaciones del verbo 'deber' se ponen de manifiesto al formar sintagma con 'asesinar', sintagma que se alarga expresivamente al tener que superar la pausa versal, encabalgamiento que se repite entre los versos 2 y 3, y, al dislocar la frase verbal, pone de relieve la trágica ironía expresada por ese concepto tan gustado por el hombre del siglo XX: 'inaugurar', cuyo significado, como en el caso de 'deber', queda inmediatamente controlado por el complemento *muerte*. El poder del hombre y su afán desmedido por hacer uso de él, por hacerlo público oficialmente, provoca la burla del poeta en «Las Invenciones»

de una eficacia tan resplandeciente
que maduran las uvas a su presión ignota
y el trigo a pleno campo se convierte en pan,
las yeguas dan a luz caballos bermellones
que galopan el aire sin previo aviso,
grandes industrias se mueven como escolopendras
dejando ruedas y relojes en los sitios inhabitados.

Lo antinatural no cabe en el universo nerudiano, que se desprecia un «producto terciario» «sin mezcla de algodón ni de sustancias lácteas», regalado por una especie de dios irónico y nefasto: «os concedo un botón para cambiar el mundo / adquirid el trifásico antes de arrepentirme!». Frente a esto

nos trae Nerura la alabanza de la tierra, única y auténtica a esperanza del hombre, incluso frente al hombre

Alabada sea la vieja tierra color de excremento
 sus cavidades, sus ovarios sacrosantos,
 las bodegas de la sabiduría que encerraron
 cobre, petróleo, imanes, ferreterías, pureza,
 el relámpago que parecía bajar desde el infierno
 fue atesorado por la antigua madre de las raíces
 sin importarle la sangre y la muerte que vestimos los hombres
 la maldita progenie que hace la luz del mundo.

La tierra, calificada con atributos aparentemente negativos (*color de excremento*), cumple su misión, mientras el hombre es calificado por el poeta con una antítesis: *maldita progenie* autora de *la luz del mundo*, como si esta antítesis significativa representara otra más profunda en el sentir del poeta: el hombre agente de la luz, causa de todos los males. Intensa angustia irónica rezuma también «Los Invitados», con su regusto bíblico

Por qué los prematuros van a ser olvidados?
 todos son invitados al convite.

«Los hombres» y «Los otros hombres» ofrecen una visión antitética del ciudadano que llega al nuevo siglo. Parece en ambos poemas que Neruda quiere refrendar con el uso de muchas palabras la vaciedad absoluta de esas mismas palabras y por eso el innominado se nos muestra con nombre y dos apellidos y el «cualquier parte» de su origen se especifica en una serie de lugares concretos:

Yo soy Ramón González Barbagelata, de cualquier parte,
 de Cucuy, de Paraná, de Río Turbio, de Orito,
 de Maracaibo, de Parral, de Ovalle, de Loncomilla,
 tanto da, soy el pobre diablo del pobre Tercer Mundo,
 5 el pasajero de tercera instalado, ¡Jesús!,
 en la lujosa blancura de las cordilleras nevadas,
 disimulado entre las orquídeas de fina idiosincrasia.
 He llegado a este mentado año 2000, y qué saco,
 con qué me rasco, qué tengo yo que ver
 10 con los tres ceros que se ostentan gloriosos
 sobre mi propio cero, sobre mi inexistencia?

- Ay del aquel corazón que esperó su bandera
 o del hombre enramado por el amor más tierno,
 hoy no queda sino mi vago esqueleto,
 15 mis ojos desquiciados frente al tiempo inicial.
 Tiempo inicial: son estos barracones perdidos,
 estas pobres escuelas, éstos aún harapos,
 esta inseguridad terrosa de mis pobres familias,
 esto es el día, el siglo inicial, la puerta de oro?
 20 Yo, por lo menos, sin hablar de más, vamos, callado
 como fui en la oficina, remendado y absorto,
 proclamo lo superfluo de la inauguración:
 aquí llegué con todo lo que anduvo conmigo,
 la mala suerte y los peores empleos,
 25 la miseria esperando siempre de par en par,
 la movilización de la gente hacinada
 y la geografía numerosa del hambre.

La confesión del primero, en versos largos, se agrupa alrededor de tres afirmaciones: yo soy (1-7), he llegado 8-19), yo... proclamo (20-27). En su primer segmento tras la pormenorizada relación de nombres propios resumida en el indefinido del verso 4, *tanto da*, retoma el *soy* del comienzo y los sintagmas se hacen más largos, cada sustantivo va limitado por los calificativos que le preceden o le siguen, y la antítesis entre la calidad de la vida del *pobre Tercer Mundo* y el lujoso es enaño en que se desarrolla, antítesis que se hace consciente en la fuerte ruptura de la frase que provoca el apelativo *¡Jesús!*

El segundo segmento se sitúa categóricamente en el tiempo, *mentado año 2000*, y con las expresiones plenamente vulgares, cada vez más largas, se alude a los tres «ceros» que cobran un especial valor metalingüístico al oponerse al «cero» de la inexistencia. Se abandona la ironía (12-15) para apoyarse en hermosos conceptos: *corazón*, vehículo de esperanza y amor, contrastando, muy poéticamente, *con esqueleto, ojos desquiciados*, leve paréntesis que introduce cruelmente, sin transición, en la realidad ambiente, en un aquí y ahora acotado por el deíctico *éste*, con sus desplazamientos calificativos que favorecen el contraste con la expresión áurea que nada significa, que es puro vacío.

El último segmento va de *soy* a *proclamo*, de la autoconfesión a la denuncia, de pasado relativo *he llegado* a la cruda enunciación terminativa, *llegué*. Apoyándose en frases hechas, insistente reflejo de la vaciedad de tanto lenguaje altisonante propio de inauguraciones que nada significan, el poeta extrema la agudeza de su instrumento lingüístico: el valor semántico «hablar de más» acotado por la antítesis *por lo menos* y la explicación, *callado*, que presta su interpretación ambigua a la expresión; la fusión de adjetivos de campos semánticos muy diversos, *remendado* y *absorto*; el relieve de los componentes de frases como «mala suerte» logrado por la proyección del adjetivo *peores*, etc.... Y todo ello para esperar lo que no llega, la revolución.

El segundo poema, «Los otros hombres», asegura desde el principio su concatenación y su voluntad de contraste: *en cambio yo*

- En cambio yo, pecador pescador,
 ex vanguardero ya pasado de moda,
 de aquellos años muertos y remotos
 hoy estoy a la entrada del milenio,
- 5 anarcopitalista furibundo,
 dispuesto a dos carrillos a morder
 la manzana del mundo.
 Edad más floreciente ni Florencia
 conoció, más florida que Florida,
- 10 más Paraíso que Valparaíso.
 Yo respiro a mis anchas
 en el jardín bancario de este siglo
 que es por fin una gran cuenta corriente
 en que por suerte soy acreedor.
- 15 Gracias a la inversión y subversión
 haremos más higiénica esta edad,
 ninguna guerra colonial tendrá este nombre
 tan desacreditado y repetido,
 la democracia pulverizadora
- 20 se hará cargo del nuevo diccionario;
 es bello este 2000 igual al 1000;

los tres ceros iguales nos resguardan
de toda insurrección innecesaria.

Tres versos hemos de superar para alcanzar el verbo *estoy* (frente al esencial *soy*), tres versos descripción del yo, «pecador pescador» semejanza fonética y dualidad semántica; se recrea Neruda en la acuñación de palabras, *anarcopitalista*, o en la singulaziración de la frase hecha «comer a dos carrillos», conseguida con la alteración de su orden rígido y la intensificación de comer en *morder*. Los versos 8-10 intentan hacer consciente el anquilosamiento de los nombres propios al hacerles jugar con el apelativo común. Siguen las frases hechas acompañando al yo, «respiro a mis anhas», un respirar tan buscado y tan prometido en nuestro mundo, cuya sustancia es inmediatamente negada porque el jardín tan ansiado es *bancario*, palabra que arrastra tras de sí una serie de sustantivos anexos. Pasamos ahora del individuo yo al colectivo nosotros, y con ello se intensifica la consciencia lingüística que enlaza *inversión* y *subversión* haciendo explícita la vaciedad de las palabras: lo importante es el nuevo diccionario, los nuevos nombres. Los tres últimos versos se desprenden de la serena y desnuda afirmación, *es bello*, quasi impersonal, la hipocrática seguridad de la continuidad, amparada en un léxico bancario (*resguardan*), en el valor lingüístico de los grafismos 2000 y 1000 y en la anulación del prefijo de 'insurrección' por su repetición en 'innecesaria'. Toda la amarga ironía de Neruda se apoya, pues, en el uso trabajado de cada componente lingüístico, por insignificante que parezca.

En auténtica ceremonia sagrada, el libro termina con la «Celebración», poema obsesionado por el tiempo, por el es y el fue, recuerdo tangible de Quevedo, cuya lectura había supuesto para el poema «una experiencia viva con toda la rumorosa materia de la vida».

Pongámonos zapatos, la camisa listada,
el traje azul aunque ya brillen los codos,
pongámonos los fuegos de bengala y de artificio,
pongámonos vino y cerveza entre el cuello y los pies,
5 porque debidamente debemos celebrar
este número inmenso que costó tanto tiempo;

- tantos años y días en paquetes,
tantas horas, tantos millones de minutos,
vamos a celebrar esta inauguración.
- 10 Desembotellemos todas las alegrías resguardadas
y busquemos alguna novia perdida
que acepte una festiva dentellada.
Hoy es. Hoy ha llegado. Pisamos el tapiz
del interrogativo milenio. El corazón, la almendra
- 15 de la época creciente, la uva definitiva
irá depositándose en nosotros,
y será la verdad tan esperada.
Mientras tanto una hoja del follaje
acrecienta el comienzo de la edad;
- 20 rama por rama se cruzará el ramaje,
hoja por hoja subirán los días
y fruto a fruto llegará la paz;
el árbol de la dicha se prepara
desde la encarnizada raíz que sobrevive
- 25 buscando el agua, la verdad, la vida.
Hoy es hoy. Ha llegado esta mañana
preparado por mucha oscuridad;
no sabemos si es claro todavía
este mundo recién inaugurado;
- 30 lo aclararemos, lo oscureceremos
hasta que sea dorado y quemado
como los granos duros del maíz;
a cada uno, a los recién nacidos,
a los sobrevivientes, a los ciegos,
- 35 a los mudos, a mancos y cojos,
para que sobrevivan y recorran,
para que agarren la futura fruta
del reino actual que dejamos abierto
tanto al explorador como a la reina,
- 40 tanto al interrogante cosmonauta
como al agricultor tradicional,
a las abejas que llegan ahora
para participar en la colmena
y sobre todo a los pueblos recientes,
- 45 a los pueblos crecientes desde ahora

con las nuevas banderas que nacieron
 en cada gota de sangre o sudor.
 Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.
 Hoy es también mañana, y yo me fui
 50 con algún año frío que se fue,
 se fue conmigo, y me llevó aquel año.
 De esto no cabe duda. Mi osamenta
 consistió, a veces, en palabras duras
 como huesos al aire y a la lluvia,
 55 y pude celebrar lo que sucede
 dejando en vez de canto o testimonio
 un porfiado esqueleto de palabras.

El poema circula entre un *nosotros* enunciado en un imperativo presente, como todo mandato proyectado hacia el futuro, y un *yo*, el *yo* de Neruda que mira al pasado y se expresa en pretérito perfecto absoluto. El *nosotros*, mucho más extenso, comprende 48 versos (agrupados en cuatro segmentos de desigual extensión); el *yo*, concentrado y final sólo 10.

Los nueve versos del primer segmento distribuyen su sustancia de contenido en dos enumeraciones reiterativas de cuatro versos cada una que preparan para la fiesta que se anuncia en el último verso. La primera enumeración depende de *pongámonos*, palabra trabajosa con su repetición de vocales entre fonemas nasales y su acento dactílico, que se repite hasta tres veces y de la que se descuelgan los sustantivos, todos ellos articulados, excepto *vino* y *cerveza*; unos acordes con el sema de poner + reflexivo (*zapatos, camisa*), otros insólitos (*fuegos, vino, cerveza*). Un *porque* causal introduce la redundante obligatoriedad de *deber* y anuda, muy de acuerdo con su sema, en el verbo 'costar' la segunda enumeración que va sumando trabajosamente sus *tantos* con una adecuación entre el valor semántico de los signos (*número inmenso, millones de...*) y la estructura elegida. Aparentemente «vamos a celebrar esta inauguración», pero el tono alegre es negado a cada paso: el traje azul «aunque ya brillen los codos», el número inmenso «que costó», la fiesta que «debidamente debemos celebrar».

Los segmentos segundo (10-17) y tercero (18-25) establecen el paraleo entre la alegría humana forzosamente alimentada por el poeta («Hoy es. Hoy ha llegado») y la real que «mientras tanto» le ofrece la naturaleza, el escenario de esa alegría humana. La sintaxis se demora a cada paso y la expresión en construcciones tan perfectamente paralelísticas como las de los versos 20-22 retarda el final para intensificar la esperanza que busca «la verdad».

El cuarto segmento, donde el hombre retoma su hoy, constituye un largo parlamento de tono profético en que se busca la colaboración de todos los hombres. La andadura sintáctica es aquí demorada, más lenta, más clásicamente construida, y las enumeraciones concatenadas van creciendo a medida que el poeta va haciendo lengua sus más peculiares anhelos, sus más ardientes ilusiones:

a cada uno, a los recién nacidos,	}	(Tres versos, bímembres los tres, pero con muy diversos recursos)
a los sobrevivientes, a los ciegos,		
a los mudos, a mancos y cojos		

para que vean y para que hablen	}	(Cuatro versos)
para que sobrevivan y recorran		
para que agarren la futura fruta		
del reino actual que dejamos abierto		

tanto al explorador como a la reina,	}	(Nueve versos)
tanto al interrogante cosmonauta,		
como al agricultor tradicional		
a las abejas..... (2 versos)		
y... a los pueblos recientes (4 versos)		

La diafanidad de los planos desaparece ahora (49-58): hoy, ayer y mañana (presente, pasado y futuro) se identifican y confunden quevedescamente y el individuo, el yo, Neruda, se nos hace presente desde una inexistencia consciente por la repetición del verbo «ir» siempre incrementado con el reflexivo. La indeterminación que comporta *algún, aquel* se ve negada por las frases insistentemente categóricas, *no hay duda, no cabe duda*, a su vez en lucha con la ambigüedad de la interpretación sintáctica: *Aquel año* (v. 52) ¿es sujeto o aditamen-

to del verbo *llevar*? Desde la muerte real que aguarda al poeta, se declara testigo de lo que pasó y, símbolo del triunfo del hueso, de la *osamenta*, sobre la carne, nos regala «un porfiado esqueleto de palabras».

2.3. *La rosa separada* está dedicado a un tema singular: la Isla de Pascua, adonde Neruda va, paradójicamente, a «buscar algo que allí no perdí». El conjunto se construye sobre dos enunciados: La Isla y los Hombres, escenario y personajes con que Neruda va a desarrollar «las vidas de mi vida». Muchas veces hemos hallado en el poeta este anhelo de pluralidad panteísta que le permite ser él mismo y todos los hombres: «Mi vida es una vida hecha de todas las vidas: las vidas del poeta» nos dice en sus *Memorias*. Intenta Neruda expresar el choque, el enfrentamiento del hombre que tropieza con el silencio, con la soledad, con la verdad y la belleza, pero está tan inexorable, tan férreamente unido a la tierra habitada por otros hombres que aun despreciándola decide volver a ella.

En su afán de hacer tangible la incapacidad del hombre para convivir cuando la convivencia es inevitable, su falta de solidaridad cuando vamos juntos a todas partes, Neruda no se limita a ser un simple usuario de las palabras, las acuña: los hombres caminan en «pequeñas hileras de *inamistad*», en el siglo de la informática son expertos «en *incomunicaciones*», se ganan la vida de «manera normal o *burotrágica*»; o aprovecha la libertad controlada del verso libre para crear inéditas relaciones fonéticas:

egregios comensales del turismo, iguales a Simbad
y a Cristóbal, sin más descubrimiento
que la cuenta del bar.

donde la rima aguda de *Simbad / bar* nos invita a dislocar el acento de Cristóbal.

La técnica reiterativa es la misma en todo el libro, al servicio de cualquier contenido. Proclama Neruda la igualdad de los hombres frente a la soledad y el silencio:

- Somos torpes los transeúntes, nos atropellamos de codos,
 de pies, de pantalones, de maletas,
 bajamos del tren, del jet, de la nave, bajamos
 con arrugados trajes y sombreros funestos.
- 5 Somos culpables, somos pecadores,
 llegamos de hoteles estancados o de la paz industrial,
 ésta es tal vez la última camisa limpia,
 perdimos la corbata,
 pero aún así, desquiciados, solemnes,
- 10 hijos de puta considerados en los mejores ambientes,
 o simples taciturnos que no debemos nada a nadie,
 somos los mismos y lo mismo frente al tiempo,
 frente a la soledad: los pobres hombres
 que se ganaron la vida y la muerte trabajando
- 15 de manera normal o burotrágica,
 sentados o hacinados en las estaciones del metro,
 en los barcos, las minas, los centros de estudio, las cárceles
 las universidades, las fábricas de cerveza,
 (debajo de la ropa la misma piel sedienta),
- 20 (el pelo, el mismo pelo, repartido en colores).

El verso 13, drásticamente partido por su pausa central, señala la frontera entre las dos descripciones de lo que somos y lo que hacemos nosotros, *transeúntes*, viajeros en tono menor de este pequeño viaje símbolo del gran viaje de la vida, identificados «frente al tiempo, frente a la soledad». Las enumeraciones se van anudando unas a otras, cada una con nuevas desviaciones, buscando la diversidad en la unidad:

(nosotros)	<i>transeúntes</i>	
somos torpes		bajamos del tren
	culpables	del jet
	pecadores	de la nave
con arrugados trajes		llegamos de hoteles
y sombreros funestos		de la paz.

Sigue un inciso (7-8) con su connotación de un sistema social, que da paso al *pero* que introduce la segunda enumeración en que los términos, correlato de *transeúntes*, se resumen y uni-

fican en un atributo, diversificado en sus dos variantes gramaticales, *los mismos* y *lo mismo*. La indeterminación se concreta ahora en un sólo elemento, *pobres hombres*, al que se van sumando componentes que desembocan en los paréntesis finales, afirmación categórica de la igualdad de todos los humanos, con su nota de angustia que el adjetivo *sedienta* se encarga de hacer presente.

El hombre moderno se debate en su duda constante; incapaz de admitir un «esplendor que nos queda grande», grita Neruda «no me atrapes / hay demasiada luz» y para tomar una decisión a medias entre la liberación y la angustia «nos vamos!» necesita gritar en inglés «too much for me!». El desasosiego de la duda se plasma en una larga enumeración de términos cuya sustancia semántica es inmediatamente negada por su término adyacente:

- El fatigado, el huérfano
de las multitudes, el yo,
el triturado, el del cemento,
el apátrida de los restaurantes repletos,
5 el que quería irse más lejos, siempre,
no sabía qué hacer en la Isla, quería
y no quería quedarse o volver,
el vacilante, el híbrido, el enredado en sí mismo,
aquí no tuvo sitio: la rectitud de piedra,
10 la mirada infinita del prisma de granito,
la soledad redonda lo expulsaron;
se fue con sus tristezas a otra parte,
regresó a sus natales agonías,
a las indecisiones del frío y del verano.

Con tono solemne y aprovechando todas las categorías gramaticales (el fatigado, el yo, el del cemento, el que quería...) se describe el hombre del masificado siglo XX. Como de íamos más arriba es *huérfano*, pero «de las multitudes», es *apátrida* pero de «los restaurante repletos» y esta ambivalencia se concreta en conceptos como *vacilante*, *híbrido*, hasta que de pronto el poema entra en lo categórico, y el sujeto de tantas vacilaciones encuentra su verbo «aquí no tuvo sitio». Partiendo de ese mismo verso 9 las afirmaciones se bifurcan

en dos planos: en el primero (9-11) el hombre es objeto ahora y recibe la acción de unos sujetos que no vacilan, que no dudan; en el segundo, nuevamente sujeto de la acción, volvemos la indecisión, a la angustia, a la agonía que el ser hombre comporta.

Asfijado ante la igualdad, y la indeterminación, el poeta grita su individualismo, su fe inquebrantable en sí mismo y para ello la lengua se enriquece de metáforas vivas torradas de una naturaleza, tierra y mar, plena de autenticidad:

Como algo que sale del agua, algo desnudo, invicto,
 párpado de platino, crepitación de sal,
 alga, pez tembloroso, espada viva,
 yo, fuera de los otros, me separo
 5 de la isla separada, me voy
 envuelto en luz
 y si bien pertenezco a los rebaños,
 a los que entran y salen en manadas,
 al turismo igualitario, a la prole,
 10 confieso mi tenaz adherencia al terreno
 solicitado por la aurora de Oceanía

El sujeto no aparece hasta el verso 4, enriquecido y connotado ya por las comparaciones de los tres primeros versos; y aparece desnudo, aislado, *yo*, un yo que para encontrar su verbo necesita salvar primero una simple frase, luego tres versos (7-9) que con su naturalidad contrastan con la brillante expresión del comienzo, haciendo tangible el recorrido que va de *me separo*, *me voy*, a la confesión de su anegamiento en tierra y mar.

Al fin intensificando la táctica reiterativa. se nos resume la causa que justifica todo el juego dialéctico que el libro transpira: la incompatibilidad del hombre y la pureza del ambiente

Porque si coincidiéramos allí
 como los elefantes moribundos
 dispuestos al oxígeno total,
 si armados los satisfechos y los hambrientos,
 5 los árabes y los bretones, los de Tehuantepec
 y los de Hamburgo, los duros de Chicago y los senegaleses.

- todos, si comprendiéramos que allí guardan las llaves
 de la respiración, del equilibrio
 basados en la verdad de la piedra y del viento,
 10 si así fuera y corrieran las razas despoblándose
 las naciones,
 si navegáramos en tropel hacia la Isla,
 si todos fueran sabios de golpe y acudiéramos
 a Rapa Nui, la mataríamos,
 15 la mataríamos con inmensas pisadas, con dialectos,
 escupos, batallas, religiones,
 y allí también se acabaría el aire,
 caerían al suelo las estatuas,
 se harían palos sucios las narices de piedra
 20 y todo moriría amargamente.

Comienza el poema con un *porque* explicativo y necesitamos transponer 14 versos portadores de condiciones para encontrar el verbo principal *mataríamos*. Se divide así el poema en dos partes: la serie de condicionales con *si* y sus consecuencias. Las condiciones son de dos clases: las puramente especulativas, *si coincidiéramos, si comprendiéramos, si todos fueran sabios*, y sus realizaciones: *corrieran, navegáramos, acudiéramos*. Las consecuencias se agrupan también en dos series: la expresada por el verbo 'matar' y sus complementos y la que expresa el final de los componentes de la isla, series que se reúnen en el último verso «y todo moriría amargamente», enunciado, felizmente, en un futuro hipotético. Esta mera hipótesis es la explicación y el justificante del adiós formulado en el final del libro:

¡Adiós, que el gran océano te guarde
 lejos de nuestra estéril aspereza!

3. *Jardín de invierno* y *El mar y las campanas* son anhelo constante de soledad y silencio. El poeta olvida casi la ironía y se sitúa en un tiempo de invierno, de muerte y continuidad. Sólo una cosa vence a la muerte y es la vida. El poeta quiere convencerse y convencernos a nosotros.

3.1. El primer poema de *Jardín de invierno* se titula «El egoísta», título cuyo desarrollo anula el título y a la vez lo

contiene. En este sentido mantiene la ambigüedad de su última poesía.

- No falta nadie en el jardín. No hay nadie:
sólo el invierno verde y negro, el día
desvelado como una aparición,
fantasma blanco, fría vestidura,
5 por las escalas de un castillo. Es hora
de que no llegue nadie, apenas caen
las gotas que cuajaban el rocío
en las ramas desnudas del invierno
y yo y tú en esta zona solitaria,
10 invencibles y solos, esperando
que nadie llegue, no, que nadie venga
con sonrisa o medalla o presupuesto
a proponernos nada.
Esta es la hora
15 de las hojas caídas, trituradas
sobre la tierra, cuando
de ser y de no ser vuelven al fondo
despojándose de oro y de verdura
hasta que son raíces otra vez
20 y otra vez, demoliéndose y naciendo,
suben a conocer la primavera.
Oh corazón perdido
en mí mismo, en mi propia investidura,
qué generosa transición te puebla!
25 Yo no soy el culpable
de haber huído ni de haber acudido;
no me pudo gastar la desventura!
La propia dicha puede ser amarga
a fuerza de besarla cada día
30 y no hay camino para liberarse
del sol sino la muerte.
Qué puedo hacer si me escogió la estrella
para relampaguear, y si la espina
me condujo al dolor de algunos muchos?
35 Qué puedo hacer si cada movimiento
de mi mano me acercó a la rosa?
Debo pedir perdón por este invierno,

el más lejano, el más inalcanzable
 para aquel hombre que buscaba el frío
 40 sin que sufriera nadie por su dicha?
 Y si entre estos caminos:
 —Francia distante, números de niebla—
 vuelvo al recinto de mi propia vida;
 un jardín solo, una comuna pobre,
 45 y de pronto este día igual a todos
 baja por las escalas que no existen
 vestido de pureza irresistible,
 y hay un olor de soledad aguda,
 de humedad, de agua, de nacer de nuevo:
 50 qué puedo hacer si respiro sin nadie,
 por qué voy a sentirme malherido?

El poema comienza con una sentencia paradójica: no falta nadie, precisamente porque no hay nadie. El léxico de este primer segmento (1-13) es frío, desnudo, terso. Va desde los adjetivos que acompañan a *invierno* o *día* (*verde, negro, desvelado*), hasta esos grupos sintagmáticos tan absolutamente fundidos que crean una realidad propia: *fantasma blanco, fría vestidura, rama desnuda*. Sobre esta claridad, sobre esa desnudez, yo y tú (alterando el orden normal de la expresión), invencibles y solos, *esperando*, de nuevo la paradoja antitética que «nadie llegue, no, que nadie venga», verso perfectamente equilibrado sobre el no, eje y centro, incrementado con tres segmentos preposicionales, sustantivos los tres, que resumen aspiraciones del hombre: *sonrisa, medalla, presupuesto* (ni la amistad, ni la gloria, ni el dinero). Generalmente la unidad sintáctica y métrica no coinciden: o bien el sustantivo o el verbo deben trasponer la frontera versal para encontrar su término adyacente (el día... 2; es hora... 5; caen... 6); o es preciso trasponer un verso (aposición o complementos) para que la expresión avance (3 3a 5; 11 a 13).

El segundo segmento (4-21) identifica «la hora de que no llegue nadie» con la esperanza de la continuidad. En la muerte triunfa la vida porque en su poderío convierte a la muerte en su propio alimento. El léxico asegura la antítesis entre la realidad presente (*caídas, trituradas*) y la realidad evocada

(oro-verdura), realidades que conducen a la acción simultánea de los gerundios (*demoliéndose y naciendo*), porque, dice el poeta, sólo después de la destrucción puede volver la vida. Desemboca así la negación de aquel lejano «río que durando se destruye»; al hombre se le da la vida, la primavera, pero sólo después de destruirse, de autonegarse, le es dado, tras el esfuerzo de *subir*, el *conocer* la primavera, le es dada la felicidad consciente.

El tercer fragmento anuncia la entrada del yo (22-40). Desde ahora predomina en el lenguaje la función expresiva, en sus variantes exclamativa e interrogativa. Comienza con dos imprecaciones (22-27) que gritan un anegarse casi místico; siguen cuatro versos cuyo tono discursivo contrasta sabiamente con la paradoja de esa «dicha-amarga» y la fatalidad de ese camino que conduce a la muerte, camino «liberador», pero cuya sustancia de contenido está negada por la angustia que preparan los tres endecasílabos, el último de los cuales se encabalga rudamente sobre el heptasílabo final. Los adjetivos son exigidos cuando connotan al sustantivo con algo opuesto a su sustancia, como *amarga* calificando a *dicha*; pero, en general, el poema se puebla de sustantivos que conducen a la tremenda afirmación del yo, tremenda en su sencilla exigencia de una felicidad que no ha e ningún daño. El contenido se distribuye ahora en tres preguntas (32-40), apoyadas en la repetición anafórica las dos primeras, individualizada por su expresión de obligatoriedad la última. Paralelamente, el hombre-sujeo sufre la acción de los sujetos gramaticales (*estrella, espina, movimiento*), pero pasa a ser él sujeto gramatical en el último enunciado; agudamente, la alusión en primera persona, *me* escogió, *me* condujo *me* acercó, dejan paso a la impersonalidad distante de «aquel hombre que buscaba», «su dicha», precisamente cuando el eje del poema, el *invierno*, atrapa la atención porque es el único acompañado por dos explicativos con plena autonomía: complementos con artículo, *el más lejano, el más inalcanzable*.

El último fragmento (41-51) sintetiza todo lo anterior. Tres cláusulas, sumadas perezosamente por el nexos *y*, debe

traspasar el poeta: la primera persona de *vuelvo* (43) deja paso al sujeto expreso *este día* (45) que cede ante el impersonal *hay*, que precisamente anega al poeta en su anhelo de *soledad aguda*, en su constancia de *agua*, y le conduce al grito de afirmación individualista que, como dijimos al principio, anula y justifica a la vez el título del poema.

La fuerza renovadora de la muerte es alusión repetida:

Sin embargo, hay en la disolución
fragancia muerta, arterias enterradas,
o simplemente vida entre otras vidas

leemos en «Imagen», y en un poema que da título al libro:

Yo supe que la rosa caería
y el hueso del durazno transitorio
volvería a dormir y a germinar.

Contenido y desarrollo especial tiene el tema «Con Quedo en primavera»

Todo ha florecido en
estos campos, manzanos,
azules titubeantes, malezas amarillas,
y entre la hierba verde viven las amapolas.
5 El cielo inextinguible, el aire nuevo
de cada día, el tácito fulgor,
regaló de una extensa primavera.
Sólo no hay primavera en mi recinto.
Enfermedades, besos desquiciados,
10 como yedras de iglesias se pegaron
a las ventanas negras de mi vida
y el sólo amor no basta, ni el salvaje
y extenso aroma de la primavera.
Y para ti qué son en este ahora
15 la luz desenfrenada, el desarrollo
floral de la evidencia, el canto verde
de las verdes hojas, la presencia
del cielo con su copa de frescura?
Primavera exterior, no me atormentes,
20 desatando en mis brazos vino y nieve,
corola y ramo roto de pesares,

dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,
25 y tantas primaveras extinguidas
que despiertan en cada primavera.

Se divide el poema en dos partes casi simétricas de 13 versos cada una. La primera (1-13) comienza con un tono exultante que va distribuyendo su contenido en cuatro versos, heptasílabos encabalgados los dos primeros, perfectamente escindido en dos heptasílabos de idéntica acentuación el tercero (cuyas partes aseguran su independencia en idénticos sintagmas autónomos), esquema rítmico que se repite en el verso cuarto, cuyos heptasílabos también se independizan como sintagmas de diferente función en la oración. El resto se compone en endecasílabos encabalgados o no. Si consideramos que los versos 1 y 2 forman una sola unidad, esta primera parte se divide en otras dos, antitéticas, de semejante extensión, a las que sirve de frontera el verso 8, cierre de lo anterior, pórtico de lo que va a venir.

La segunda parte se estructura también en otras dos; el lenguaje cumple en ambas la función conativa, interrogando en un primer momento, implorando en el segundo. Neruda se desdobra en un «tú» objetivo al que pregunta en cuatro sintagmas de igual estructura (núcleo sustantivo más o menos complejo seguido de un adyacente) sobre el impacto de la primavera-vida. Sabemos que el poeta increpa desde el invierno de su vida porque a partir del verso 19 apelará a una primavera que se califica con el adjetivo *exterior*, una primavera ajena a su ser, que tan sólo anhela la primavera paradójicamente enunciada de los dos últimos versos.

No falta en este jardín de invierno el canto al mar como libertador. En *Barcarola* el mar no se sabía limitado. Ahora, en «Llama el oceano» se ofrece como libertador: es la vida. El poeta reitera su continuidad con la naturaleza, su retorno a esas raíces primigenias que recorren su poesía, ese volver al mar que nos absorbe e integra en su totalidad como un auténtico «libertador»:

Es libertador. Es el océano,
lejos, allá, en mi patria que me espera.

Regresar al mar es regresar a sí mismo, a la soledad, a su destino, al silencio:

De nuevo, adiós, por un temible viaje,
en que voy sin llegar a parte alguna.
Mi única travesía es el silencio.

Otro tema que recorre el libro es «El tiempo», un tiempo evocado como una fusión de luz y sombra. Como la poesía que no vive sólo de alegría y claridad, sino de soledades, tristezas y otras oscuridades. El tiempo es un amontonamiento de pequeñas horas y en la necesidad de libertad, el hombre salta por encima de todas las convenciones para regresar con urgencia a las verdades más oscuras de su yo postergado

De muchos días se hace el día, una hora
tiene minutos atravesados que llegaron y el día
se forma con extravagantes olvidos, con metales,
cristales, ropa que siguió en los rincones,
predicciones, mensajes que no llegaron nunca.
El día es un estanque en el bosque futuro,
esperando, poblándose de hojas, de advertencias,
de sonidos opacos que entraron en el agua
como piedras celestes.

«Animal de luz» es una bella biografía del poeta.

Soy en este sin fin sin soledad
un animal de luz acorralado,
por sus errores y por su follaje;
ancha es la selva: aquí mis semejantes
5 pululan, retroceden o trafican,
mientras yo me retiro acompañado
por la escolta que el tiempo determina:
olas del mar, estrellas de la noche.
Es poco, es ancho, es escaso y es todo.
10 De tanto ver mis ojos otros ojos
y mi boca de tanto ser besada,
de haber tragado el humo
de aquellos trenes desaparecidos;

- las viejas estaciones despiadadas
15 y el polvo de incesantes librerías,
el hombre yo, el mortal, se fatigó
de ojos, de besos, de humo, de caminos
de libros más espesos que la tierra.
Y hoy en el fondo del bosque perdido
20 oye el rumor del enemigo y huye
no de los otros sino de sí mismo,
de la conversación interminable,
del coro que cantaba con nosotros
y del significado de la vida.
25 Porque una vez, porque una voz, porque una
sílabas o el transcurso de un silencio
o el sonido insepulto de la ola
me dejan frente a frente a la verdad,
y no hay nada más que descifrar,
30 ni nada más que hablar: eso era todo;
se cerraron las puertas de la selva,
circula el sol abriendo los follajes,
sube la luna como fruta blanca
y el hombre se acomoda a su destino

Estamos ante una serie de endecasílabos con una marcada tendencia a acentuarse en sexta sílaba (lo que permite el único heptasílabo, verso 12, sin ruptura de estructura rítmica); en ocasiones la acentuación busca rápidamente ese sexto apoyo (como en los v. 1 y 2), o asegura el número de sílabas exigiendo un tiempo más tras la palabra aguda (29); otras debe vercer el escollo del significado bipartito (como en el v. 4, en que la pausa de sentido, representada incluso gráficamente, queda anulada por la sinalefa de vocales idénticas); en otras ocasiones se diluye en la estructura tripartita de la enumeración (5). Los versos que no llevan acento en sexta distribuyen su materia fónica en dos estiquios de cinco sílabas con acento en cuarta, unidos por el nexos y (3); o se balancean sobre los acentos en cuarta y octava, que recaen sobre idéntica vocal (ó/ó en el v. 19; ú/ú en el v. 33), o intensifican cualquier otro recurso lingüístico (la antítesis en el v. 21, la paranomasia en el 25); alguno, tan cargado de sentido como e¹.

v. 8, hace que sus palabras más significativas soporten dos acentos en cuarta y sexta. Los versos 9 y 17 deben acomodar sus once sílabas a una división interna cuatripartita: en el primer caso, la sinalefa necesita forzar la pausa (poco/es; ancho/es); en el segundo, la sinalefa se produce dentro de la unidad sintagmática (de ojos; de humo).

El poeta se sitúa en un doloroso presente que va desde el *soy* del verso 1 hasta el tan impersonal *es* del verso 9. Un *soy* pórtico del primer segmento (1-8) en que Neruda se define como *un animal de luz* que se retira escoltado por «olas de mar y estrellas de la noche». Cuatro adjetivos, cuyo significado acentúa el tono ambiguo del poema, son los atributos con que se abre el segundo segmento (9-18). La estructura va acumulando pesadamente (*tanto...*) en seis versos (10-15) el quehacer infatigable del poeta, definido como *hombre yo*, con su trueque de categorías gramaticales, y una oposición, *el mortal*, determina la aparición de la inacción de la muerte, inacción representada por el pasado puntual *se fatigó*. La estructura del poema disemina los componentes de su enumeración (*ojos, boca, trenes, estaciones, librerías*), acompañados de calificativos que acentúan el tono de nostalgia y caducidad emotiva (*desaparecidos, viejas, despiadadas, incesantes*), componentes que se recogen en los versos 17-18 para terminar anegados en tierra, vueltos a la tierra, a cuya luz se connotan nuevamente términos como *haber tragado* y *polvo*. Otra vez el más mínimo elemento de poema influye y determina al resto de los elementos, a la vez que es influido y determinado por ellos.

El tercer segmento (19-24) se enuncia nuevamente en una tercera persona, impersonalidad que contrasta con la afirmación del último segmento (25-34): «*me* dejan frente a frente a la verdad». El poeta ya no se hace preguntas (29-30), *consummatum est*, y el poema se cierra con cuatro versos en que nuevamente el hombre yo igual, idéntico, pero diferente a todos los hombres, sintiendo el paso inexorable del tiempo (*circula el sol, sube la luna*), acepta lo inaceptable, eligiendo un término terriblemente angustioso en su cotidianeidad familiar «se acomoda a su destino».

Mientras, en este mismo libro, Neruda ha cantado la absoluta libertad de la creación, la existencia de una felicidad irreductible, y en un poema elegíaco escribe:

Alegre, alegre, alegre,
como los perros saben ser felices,
sin nada más, con el absolutismo
de la naturaleza descarada.

3.2. *El mar y las campanas* contiene los últimos versos de Neruda. En 1971, recordando Neruda unas palabras del poeta soviético Ehrenburg: «Hay tantas campanas en tu poesía, tantas campanas recién nacidas. No comprendo lo que quieres decir» escribió: «... los primeros años de mi vida los pasé en el Sur de Chile, donde no solamente no había campanas, sino que ni casas había, ni iglesias, ni escuelas. Entonces para mí el símbolo de toda la vida que comenzaba a nacer, de todas las ciudades que se construían en la selva abatiendo los árboles, el símbolo de todo ello, era la iglesia del pueblo que se construía ante nosotros, donde trabajaban mi padre y mis tíos. Cuando se elevaba el sonido de las campanas era que había vida, y esto es lo que no podía comprender Ehrenburg». Las campanas son ahora, en el umbral de la muerte, símbolo de continuidad; el vivir del hombre, un hombre que se siente morir, en esa continuidad es dolor. Pero ahora, también ahora, cuando el poeta va a enfrentarse con su muerte, con la suya propia, la angustia se resuelve en amor, un amor jubiloso vencedor de la muerte. Desde su «Inicial» hasta su «Final» circula por el libro un erotismo que es, como siempre en Neruda, afirmación de vida. «Inicial» se entona con melódica profética, casi dogmática.

Hora por hora no es el día,
es dolor por dolor;
el tiempo no se arruga,
no se gasta;
5 mar, dice el mar,
sin tregua, tierra, dice la tierra;
el hombre espera.
Y sólo

- 10 su campana
 allí está entre las otras
 guardando en su vacío
 un silencio implacable
 que se repartirá cuando levante
- 15 su lengua de metal ola tras ola.
 De tantas cosas que tuve,
 andando de rodillas por el mundo,
 aquí, desnudo,
 no tengo más que el duro mediodía
- 20 del mar, y una campana.
 Me dan ellos su voz para sufrir
 y su advertencia para detenerme.
 Esto sucede para todo el mundo;
 continúa el espacio.
- 25 Y vive el mar.
 Existen las campanas.

Del primer segmento (1-15), los ocho primeros versos enuncian sus verdades categóricas en redobles acordados que empiezan transformando la frase hecha del v.l. para acabar trasladando el efecto del paso del tiempo sobre el hombre al tiempo mismo. Los siete versos siguientes, por el contrario, se amontonan sin solución de continuidad, enlazando en el v. 15 las dos únicas verdades que dan título al libro, enlazándolas precisamente por el valor de continuidad que ambas comportan. Enseguida, aparece en el poema el yo de Neruda que se incardina en la comunidad representada en el primer fragmento y los cuatro últimos versos (tan lentos, tan morosos, que su lentitud obligatoria se refleja incluso a través de la distribución pausada de su materia gráfica) se ordenan en gradación ascendente por medio de cuatro presentes que van desde *sucede* a *existen*, pasando por *continúa* y *vive*.

El libro se cierra con un «Final» que, desde su primer término, *Matilde*, manifiesta una clara voluntad concreta. El amor inunda al poeta de una ternura permanente, ternura con voluntad y razón propias, que aspiran a una posesión perfecta.

Matilde, años o días
 dormidos, afebrados,

- aquí o allá,
clavando
- 5 rompiendo el espinazo,
sangrando sangre verdadera,
despertando tal vez
o perdido, dormido;
camas clínicas, ventanas extranjeras,
- 10 vestidos blancos de las sigilosas,
la torpeza en los pies.
Luego estos viajes
y el mío mar de nuevo;
tu cabeza en la cabecera,
- 15 tus manos voladoras
en la luz, en mi luz,
sobre mi tierra.
Fue tan bello vivir
cuando vivías!
- 20 El mundo es más azul y más terrestre
de noche, cuando duermo
enorme, adentro de tus breves manos.

Diecisiete versos sin verbo en forma personal, y así el poema se estructura entre el *fue* de la entrega total a otro ser y el *es* en que esa entrega ha convertido al mundo. En tono discursivo y monótono, sustantivos, participios y gerundios (alusivos a la más cotidiana realidad del poeta) van descolgándose lentamente del nombre femenino. A partir del verso 12 el juego alternante entre tú y yo, que va hundiéndose más y más en el yo del poeta: *el mío mar*, «en la luz, en *mi* luz», «*mi* tierra». Estalla en la función emotiva de los v. 18-19, para hundirse en la corporeidad misma del individuo Neruda reflejada en la antítesis final.

Conciencia de tiempo que transcurre y anhelo de soledad para habitar en él recorren todo el libro. El tiempo se alimenta de todo lo anterior, porque el hombre no puede negar lo que fue: «Desde que amaneció con cuantos hoy / se alimentó este día?». Neruda en un anhelo de devolver al tiempo muerto su transparencia toma como unidad de vida la hora

- Hoy cuántas horas van cayendo
 en el pozo, en la red, en el tiempo;
 son lentas pero no se diéron tregua,
 siguen cayendo, uniéndose
- 5 primero como peces,
 luego como pedradas o bótellas.
 Allá abajo se entienden
 las horas con los días,
 con los meses,
- 10 con borrosos recuerdos,
 noches deshabitadas,
 ropas, mujeres, trenes y provincias,
 el tiempo se acumula
 y cada hora
- 15 se disuelve en silencio,
 se desmenuza y cae
 al ácido de todos los vestigios,
 al agua negra
 de la noche inversa.

El poema adopta un desarrollo lentísimo. Los v. 1-6 describen el paso de las horas que *van cayendo, siguen cayendo* en un cúmulo de símbolos: *pozo* (que exige *pedradas* o *botellas*), *red* (que justifica *peces*, empleado otras veces como símbolo del hacinamiento humano). Siguen otros seis versos (7-12) en que un solo verbo, de rasgos sémicos personales, sostiene una serie de sustantivos, algunos incrementados que pretenden reflejar la vida del hombre. El v. 13 resume todo lo anterior y la hora, unidad de tiempo, se individualiza para así anegarse en dos símbolos, *ácido*, *agua negra*, cuyo sustituido está tan desdibujado que *negra*, ofrece una dualidad bisémica, es negra por la noche, pero a la vez por su significado de angustia e irreal tristeza.

En «Cada día, Matilde» es el paso del tiempo, por el contrario, afirmación de vida: «Y así cada mañana / me regalas la vida». Pero, generalmente, el tema del tiempo juega con símbolos de nostalgia y romanticismo; como en este poema que pone en antítesis la lluvia (lágrimas) y la primavera (esperanza):

Lluve sobre la arena, sobre el techo
 el tema
 de la lluvia;
 5 las largas eses de la lluvia lenta
 caen sobre las páginas
 de mi amor sempiterno,
 la sal de cada día;
 regresa lluvia a tu nido anterior,
 10 vuelve con tus agujas al pasado;
 hoy quiero el espacio blanco,
 el tiempo de papel para una rama
 de rosal verde y de rosas doradas;
 algo de la infinita primavera
 15 que hoy esperaba,
 cuando volvió la lluvia
 a tocar tristemente
 la ventana,
 luego a bailar con furia desmedida
 20 sobre mi corazón y sobre el techo,
 reclamando
 su sitio,
 pidiéndome una copa
 para llenarla una vez más de agujas,
 25 de tiempo transparente,
 de lágrimas.

Describe Neruda el acto de alumbrar el poema. Los versos 1-8 dibujan el acto de la lluvia de forma exquisitamente plástica que se resume en el v. 5, en que la aliteración de fonemas laterales intensifica fónicamente la alusión significativa al nombre del fonema. El v. 9 introduce la expresión apelativa, conativa, y la aliteración del fonema /r/ (*rama, rosa, dorada*) coincide con el vuelco a la espera, a la esperanza de la primavera. Pero a partir del v. 17 el poema, en logro de simetría, devuelve a la lluvia sus derechos, una lluvia que ya no es lenta porque es ahora ella la que exige, la que reclama, al mostrarse, hecha *lágrimas*, como símbolo inamovible del vivir humano.

En este intento de recuperar el tiempo transcurrido, de devolverle toda su transparencia, el deseo de soledad ya no es de una situación pasiva, sino que provoca una ruptura que de algún modo proyecta al ser y lo restituye a la continuidad. La soledad pasa a ser un movimiento de superación dialéctica, una recuperación del movimiento del mundo material:

Se vuelve a yo como a una casa vieja
 con clavos y ranuras, es así
 que uno mismo cansado de uno mismo,
 como de un traje lleno de agujeros,
 5 trata de andar desnudo porque llueve,
 quiere el hombre mojarse en agua pura,
 en viento elemental, y no consigue
 sino volver al pozo de sí mismo,
 a la minúscula preocupación
 10 de sí existió, de si supo expresar
 o pagar o deber o descubrir,
 como si yo fuera tan importante
 que tenga que aceptarme o no aceptarme
 la tierra con su hombre vegetal,
 15 en su teatro de paredes negras.

Todo el poema gira alrededor de las diversas alusiones a la persona. Primero es *yo*, tan esencial que ni siquiera se incrementa con artículo; después es *uno mismo*, para generalizarse en *el hombre* (el hombre que vuelve al «pozo de *sí mismo*») y culminar en el *yo* totalmente personalizado que se intensifica en el complemento del verbo aceptar. Hay siempre una relación entre la situación de soledad y el mito de la búsqueda como hecho fundamental en la historia del hombre. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro: «El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión». Así la soledad es punto de llegada en «Buscar»:

Del ditirambo a la raíz del mar
 se extiende un nuevo tipo de vacío;
 no quiero más, dice la ola,
 que no sigan hablando,
 5 que no siga creciendo
 la barba del cemento

- en la ciudad;
 estamos solos,
 queremos gritar por fin,
 10 orinar frente al mar,
 ver siete pájaros del mismo color,
 tres mil gaviotas verdes,
 buscar el amor en la arena,
 ensuciar los zapatos,
 15 los libros, el sombrero, el pensamiento,
 hasta encontrarte, nada,
 hasta besarte, nada,
 hasta cantarte, nada,
 nada sin nada, sin hacer
 20 nada, sin terminar
 lo verdadero.

Hasta el v. 8, eje del poema, toda la naturaleza grita desacompasadamente. Se mezclan diversos campos semánticos y el ser humano no aparece. Pero tras «estamos solos», todo se ordena, el desprecio a todo lo normal se refleja en una gama de acciones en infinitivo (*gritar, orinar, ver, buscar, ensuciar*) que dependen del verbo *querer* y, tras la ambivalencia del v. 15, con sus tres sustantivos quizá complementos del verbo *ensuciar* (como *zapatos*), quizá apoyo de lo que viene detrás, todo se funde en el amor individual, único que da sentido a la vida del poeta. Fijémonos en la estructura interna, rítmico significativa de los v. 15-21. Los tres sintagmas del v. 15 son de 3-4-5- sílabas, con acento en la penúltima sílaba. Siguen tres versos de idéntica estructura en que la perfecta gradación ascendente de los infinitivos incrementados (*encontrarte, besarte, cantarte*) se arroja con los aldabonazos repetitivos de su principio y su final, ofreciendo un esquema, de coincidencia verso-sintaxis, en que todos los acentos coinciden con la apertura del fonema /a/; los tres últimos versos retoman el *nada* anterior, se concatenan encabalgándose y se enriquecen sustituyendo la frase hecha «nada de nada», para enlazar así los tres sintagmas por medio del privativo *sin*. Sigue predominando el fonema /a/, el más frecuente en español, y la sustancia fónica se distribuye en cláusulas rít-

micas de idéntica andadura: nada sin náda / sin hacer náda / sin terminar / lo verdadero. El fonema /e/, que conlleva el último acento, se justifica por su identidad con hacer, destacando e individualizando así a los dos componentes del encabalgamiento.

En este bañarse en soledad, la poesía de Neruda se llena de símbolos que no podemos estudiar ahora, como ese navío por todos esperado

Parece que un navío diferente
pasará por el mar, a cierta hora

navío que puede ser la muerte, el misterio, la fantasía, el navío de toda poesía tradicional; o el bisémico de «Declaro cuatro perros», uno de los cuales

Sólo ladra muy tarde por la noche
para ciertos fantasmas,
para que solo ciertos ausentes escogidos
la oigan en los caminos
o en otros sitios oscuros

o por fin ese animal pequeño, símbolo de la soledad del hombre:

Un animal pequeño,
cerdo, pájaro o perro
desvalido,
hirsuto entre plumas o pelo,
5 oí toda la noche,
afebrado, gimiendo.
Era una noche extensa
y en Isla Negra, el mar,
todos sus truenos, su ferretería,
10 sus toneles de sal, sus vidrios rotos
contra la roca inmóvil, sacudía.
El silencio era abierto y agresivo
después de cada golpe o catarata.
Mi sueño se cosía
15 como hilando la noche interrumpida
y entonces el pequeño ser peludo,
oso pequeño o niño enfermo,

sufría asfixia o fiebre,
 pequeña hoguera de dolor, gemido
 20 contra la noche inmensa del océano,
 contra la torre negra del silencio,
 un animal herido,
 pequeñito,
 apenas susurrante
 25 bajo el vacío de la noche,
 solo.

Crea el poeta una atmósfera adecuada para desarrollar la invalidez del hombre, en que se mezclan constantemente los atributos del niño ser-humano y los de su juguete. Al mismo tiempo la irrealidad del ambiente se refleja en la ambigüedad lingüística y así no sabemos si el *afiebrado* del v. 6. se refiere al sujeto yo de *oí*, justificando así el poema como visión o sueño, o se identifica con el ser sujeto de ese sueño. Los versos 7-11 describen la noche propicia a la pesadilla, al sueño: desplaza Neruda los calificativos (la noche es *extensa*, que más bien correspondería a mar), *los vidrios rotos*, con su tesitura anquilosada alude muy directamente al discurrir humano, y el verbo deberá buscarse en el último lugar del párrafo. Siguen dos endecasílabos, 12-13, en que, serenamente, el silencio se enuncia en un imperfecto *era*, igual que todo el segmento anterior, amplió pasado que permite abrazar el pretérito de *oí* y situar la acción en ese período favorito de las narraciones infantiles. Los 13 versos finales ofrecen aún más claramente la identificación sueño/realidad, mundo infantil/mundo real. El léxico *cosí*, *hilando*, *ser peludo*) nos traslada a los cuentos infantiles, voluntad explícita en el v. 17. «oso pequeño o niño enfermo», y se afana el poeta por destacar (*pequeño*, *apenas*, diminutivos) el contraste entre la pequeñez del ser que ama y sufre (*hoguera de dolor*) y la inmensidad del mundo que le rodea, todo ello para conducir a las sílabas finales que informan y justifican el poema: *solo*.

Parece que Neruda ha querido recoger en sus últimos versos todas las instancias que hicieron su vida: el hombre, naciendo siempre y en cualquier parte, dispuesto a un trabajo interminable; la seguridad de que la insistencia en el queha-

cer humano nunca es inútil; la poesía como fusión de jardín y batalla. Insistir en sus temas sería repetir todo el libro. Basten como resumen de todo lo dicho, de todo lo pensado, las palabras de Pablo Neruda:

Perdón si por mis ojos no llegó
 más claridad que la espuma marina,
 perdón porque mi espacio
 se extiende sin amparo
 y no termina;
 monótono es mi canto,
 mi palabra es un pájaro sombrío,
 fauna de piedra y mar, el desconsuelo
 de un planeta invernal, incorruptible.
 Perdón por esta sucesión del agua,
 de la roca, la espuma, el desvarío
 de la marea: así es mi soledad;
 bruscos saltos de sal contra los muros
 de mi secreto ser, de tal manera
 que yo soy una parte
 del invierno,
 de la misma extensión que se repite
 de campana en campana en tantas olas
 y de un silencio como cabellera,
 silencio de alga, canto sumergido.

Final. Desde que Neruda cerraba su canción desesperada con una frase, «Es hora de partir», hasta hoy, en que la frase ha cobrado su tremendo y real significado, Neruda, igual que todos los poetas, nos *ha dicho* siempre lo mismo, pero como explica el profesor Alarcos, nos *«ha cantado* algo diferente». Con un peculiar impulso de invención, el poeta busca la creación y fijación de una situación irrepetible sí, pero evocable. Analizar su lengua nos hará recorrer un camino inverso al que hubo de recorrer Neruda para convertir sus preocupaciones (conceptuales o afectivas) en un proceso artístico.