



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES CAMPUS ACATLAN

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR "ANALISIS, INTERPRETACION Y CRITICA DE TEXTOS LITERARIOS EN VERSO ESPAÑOL" LA POETICA DE PABLO NERUDA. ANALISIS DE VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESEPERADA



TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA: BARTOLO MAZABA XOLOT

DIRECTOR DE TRABAJO RECEPCIONAL: MTRO HENOC VALENCIA MORALES



STA. CRUZ ACATLAN EDO. DE MEXICO

1998

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

264443



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Estudios Profesionales  
Campus Acatlán

Seminario taller extracurricular "Análisis, interpretación y crítica  
de textos literarios en verso español"

La poética de Pablo Neruda. Análisis de *Veinte poemas de amor y una  
canción desesperada*

Trabajo recepcional que para optar por el título de Licenciado en  
Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta  
Bartolo Mazaba Xólot

Director de trabajo recepcional. Mtro. Henoc Valencia Morales

1998

A mis padres y hermanos.

A Ivonne y a Óscar Uziel, que sufrieron los desvelos de este trabajo.

A mis tíos Francisco, Alejandra, Cruz, Tulio y Mari, con gratitud.

A mis amigos Netzahualcóyotl, Arcelia, Enrique, David y José Luis.

A mis maestros de la ENEP-Acatlán, especialmente para Henoc, Raymundo y Rubén Darío.

Finalmente, para mi abuelita Tina, contadora de cuentos.

*Pleno de méritos, pero es poéticamente  
como el hombre habita esta tierra.*

Hölderlin

## Índice

Introducción.....	1
1. La poética.....	1
1.1 Concepto.....	2
1.2 Historia.....	3
1.3 Teorías generales.....	4
1.3.1 Aristóteles.....	5
1.3.2 Horacio.....	8
1.3.3 Carlos Bousoño.....	12
1.3.4 Roman Jakobson.....	18
2. Poética nerudiana.....	23
2.1 Poesía impura.....	25
2.2 La naturaleza.....	27
2.3 La sencillez.....	29
2.4 Técnica depurada.....	30
2.5 Poesía visceral.....	31
2.6 Humanismo.....	32
2.7 Lenguaje total.....	33
2.8 El amor ante todo.....	34

3. Análisis de Veinte poemas de amor y una canción desesperada.....	37
3.1 Los temas amorosos (el fondo).....	38
3.1.1 El amor.....	39
3.1.2 El amor lúdico.....	43
3.1.3 El amor sensual.....	46
3.1.4 El amor pasión.....	50
3.1.5 El amor: pretexto para la práctica poética...52	
4. La forma.....	55
4.1 Los recursos retóricos.....	56
4.1.1 La metáfora.....	56
4.1.2 La comparación.....	59
4.1.3 La prosopopeya.....	62
4.1.4 La aliteración.....	64
4.2 La versificación.....	65
4.2.1 Ritmo.....	65
4.2.2 El metro.....	68
4.2.3 La rima.....	70
4.2.4 El estribillo.....	72
Conclusiones.....	74
Bibliografía consultada.....	78

## INTRODUCCIÓN

En poesía ser y expresarse son una misma cosa, y su calidad no se mide ni por lo fácil ni por lo difícil que sea de comprender. Los versos de Pablo Neruda —lo sabrán los que lo han leído— resultan a veces enigmáticos, y muchos creen que una poesía que tanto esfuerzo de comprensión requiere del lector no merece leerse. Eso es falso.

Me mueve la importancia de la poesía, me mueve la voz desgarradora y los largos lamentos con laguna que suelen dejar algunos poemas en el hombre. Ella designa los valores humanos y, al mismo tiempo, logra el equilibrio emocional a través de la elaboración artística.

Nacido en 1904 en Parral, Chile, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto (Pablo Neruda) empezó a escribir desde muy temprana

edad, y sus primeros textos en verso y en prosa fueron publicados en diarios y en revistas de Santiago. Fue un poeta de muchos estilos, de muchas voces, cuya numerosa obra es fundamental para cada uno de los movimientos poéticos españoles e hispanoamericanos del siglo XX. Algunos se han referido a él como el Picasso de la poesía, aludiendo a su habilidad de transformación para estar siempre a la vanguardia.

Su desarrollo poético es un camino en el cual el único elemento constante parece ser el cambio mismo. Por esta razón, en las páginas que siguen me ocuparé del proceso dinámico de este cambio mediante el examen de diversos elementos, tal como se manifiestan en sus obras principales, y de una en particular.

Con *La poética de Pablo Neruda. Análisis de Veinte poemas de amor y una canción desesperada* pretendo poner al descubierto los recursos que hacen importante y fundamental la poética de aquél. Partiendo de esta concepción, se establecen ensambles en su poesía con formas y temas consagrados y, desde esta perspectiva, se trazan comparaciones para una mejor comprensión de la estética nerudiana y de su capacidad de evolución.

Este trabajo se dirige a todos los que gozan de la poesía y del placer emocional que ella provoca. Deseo que sirva también para dar una mínima orientación a todos aquellos que quieran conocer los procedimientos artísticos que un poeta elige, inventa o practica para su creación.

El trabajo no sigue ningún método; acaso el que mejor lo define es el ecléctico, aunque predominen algunos rasgos de carácter estructuralistas.

El cuerpo de esta investigación está concebida en cuatro apartados: El primero está dedicado a una revisión somera sobre el concepto y la ubicación de la "Poética" en la historia. Asimismo, se revisan algunas concepciones teóricas sobre la misma. Sus autores se eligieron por la importancia y la correspondencia que guardan con el autor y el texto que nos ocupa. El segundo da cuenta de la visión poética particular nerudiana y en él se revisan diversos elementos fundamentales para el ejercicio de la poesía. Estos se desglosan y examinan con algunos ejemplos con la intención de encontrar una constante en la creación artística para, finalmente, establecer, de acuerdo con lo estudiado, una poética específica.

El amor es la fuente inagotable de inspiración que mueve a Neruda en su quehacer poético; por lo tanto, a lo largo del tercer apartado se analizan los diversos temas amorosos que conforman *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. La clasificación se ha hecho de acuerdo con la actitud emocional que el poeta manifiesta con insistencia en cada uno de los poemas que conforman el libro.

El texto es tratado en el capítulo cuarto desde una óptica formal. En éste se analizan las principales figuras retóricas en que el autor incurre para hacer del sentimiento amoroso un texto

literario. Los recursos se han elegido por la frecuencia con que son utilizados y la originalidad que presentan. Sin embargo, hay que decir que, aunque sólo se presentan las más importantes, todas y cada una de ellas fueron analizadas minuciosamente; por su discreta aparición y por falta de espacio han sido soslayadas en el presente análisis.

Los libros de que me he valido para apoyar este trabajo forman un amplio repertorio de visiones o puntos de análisis sobre la poesía nerudiana, sobre la teoría poética y sobre la poesía en general.

No pretendo, entonces, que este trabajo rebase los límites de una visión global sobre la poética de Pablo Neruda apoyándome en un texto en particular; tan sólo es mi propósito poner al descubierto los recursos básicos y las concepciones que le son de interés para su creación artística.

1. LA POÉTICA

**1.1. Concepto.** La poética es una obra o tratado sobre los principios y reglas de la poesía, en cuanto a su forma y esencia. Su objeto de estudio es el lenguaje poético y, en general, literario.

El término "poética", tal como ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) toda teoría de la literatura; 2) la elección hecha por el autor entre todas las posibilidades (la temática, la composición, el estilo, etc.) literarias: "La poética de Neruda", por ejemplo; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria: conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.

"Ante todo, la poética debe responder a la pregunta: ¿Qué es la literatura? En otros términos, procurará hacer de ese fenómeno que ha sido llamado "literatura" una entidad

comprensible, o bien intentará definir el discurso literario en relación con otros tipos de discursos, descifrando un objetivo de conocimiento resultante de un trabajo de los hechos de observación".<sup>1</sup> En segundo término, la poética debe suministrar instrumentos para descifrar un texto literario: para distinguir los niveles de sentido, identificar las unidades que lo constituyen y describir las relaciones de que participan esas unidades.

**1.2.Historia.** Históricamente la definición de este término, que proviene de la *Poética* de Aristóteles, pasando por Horacio y por Quintiliano, ha estado fundada en la relación entre la forma y el contenido de la obra, y ha sufrido numerosas transformaciones a través de la Edad Media y el Renacimiento, hasta el clasicismo de los siglos XVII y XVIII que se apropia de la *elocutio*<sup>2</sup> y de la retórica.

Si bien es cierto -como dice el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*-<sup>3</sup> que la poética se ha constituido como disciplina teórica sólo en época reciente, su prehistoria es muy larga. La reflexión sobre la literatura parece inseparable de ella misma, cosa que podría explicarse por el hecho de que el texto literario tiende a tomarse como objeto. En Occidente suelen situarse los comienzos de la poética en la antigüedad griega, pero posiblemente tal reflexión había surgido simultáneamente, o aun antes, en China o en la India.

---

<sup>1</sup> Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1987, pp.98, 99.

<sup>2</sup> El repertorio descriptivo de donde se eligen las figuras.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 99.

Aristóteles planteó el primer concepto sobre poética, y aunque su influencia no es inmediata (su texto no se menciona en las obras principales de los siglos subsecuentes: la obra anónima *De lo sublime*, el *Arte poética* de Horacio, etc.), es un tratado de suma importancia, ya que aspira explícitamente a la constitución de una teoría general de la literatura.

En la Edad Media se sigue más a Horacio que a Aristóteles, pero a partir del Renacimiento este último se convierte en referencia obligatoria. El centro del resurgimiento es Italia, cuyos principales seguidores son Escalígero, Castelvetro, para luego desplazarse hacia Alemania (con Lessing y Herder), sobre todo a partir del Romanticismo: Los hermanos Schlegel, Novalis, Hölderlin, y hacia Inglaterra (Coleridge). Con lo que a veces se llama simbolismo -cuyos principios formula por primera vez Edgar Allan Poe- se pasa a Francia con Mallarmé y Valéry.<sup>4</sup>

El *Arte poética* de Horacio tiene una clara relación -no dependencia- con la obra aristotélica. Véase la teoría de cada uno de ellos.

**1.3. Teorías generales.** Se abordará primeramente la poética aristotélica. El punto de partida no puede ser arbitrario: la interpretación de la obra no es por supuesto ni ágil ni omnicomprensiva, pero aspira a demostrar la coherencia con la poética horaciana, la cual se estudiará más adelante; en esta

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

exposición me declaro deudor de las ideas expresadas por David García Bacca y Aníbal González.

**1.3.1. Aristóteles.** La teoría de Aristóteles, eje fundamental de las poéticas posteriores, pretende una depuración de los descubrimientos y los conceptos de la creación artística. Y si, como se señala,<sup>5</sup> la poética no puede ser llamada de otra manera sino técnica poética, entonces habrá que limitarse rigurosamente a las concepciones que conciernen. Interesa fundamentar, primeramente, la operación propia y característica de la poética, en cuanto a técnica.<sup>6</sup> Técnica es el sistema de actos -fórmulas, recetas, reglas, etc.- para preparar el material propio de un arte, de tal manera que para ser un gran artista es necesario, entre otras cosas, dominarla. En este mismo sentido, en el prólogo que hace Juan David García Bacca a la *Poética aristotélica*, afirma que "la poesía y los poemas se asientan, pues, necesariamente en una base artificial, sobre objeto de técnica, fabricados con un plan, invención del hombre y no según las esencias o naturalezas de las cosas. La artificialidad de la poesía consiste, en una de sus dimensiones, en trabajar un plan natural, esa materia que se denomina aire o piedras, bronce, papel o ritmo, palabras, armonía, etc., pues toda obra poética es, fundamentalmente, algo artificial. Por de pronto, es evidente que no nacen poesías o poemas como nacen árboles u hombres".<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Aristóteles. *La poética*, pról. de García Bacca. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p.21.

<sup>6</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, p.23.

<sup>7</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, p. 23.

En efecto, a partir de una clarificación de "lo artificial" se ha llegado a distinguir una interpretación -o imitación- clara en los comportamientos del artista. Esta concepción es necesaria para comprender la formación o deformación del arte y del poeta relacionada con los procesos creativos y los elementos que lo constituyen, pues sin éstos (piedra, aire, papel, ritmo, palabra, etc.) no es posible lo artístico.

Debe considerarse, entonces, que la poética es un campo marcado por una técnica, un recinto que muestra los instrumentos necesarios para hacer arte. En este sentido, Aristóteles habla del poeta como imitador de las acciones de los buenos y de los malos: "Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone producir por imitación a hombres peores que los normales, y a aquélla a mejores."<sup>8</sup> Es decir, se imitan acciones morales; "así Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón a los iguales, mientras que Hegemenón de Taso, primer poeta de parodias y Nicóxares a los peores".<sup>9</sup> Así considerada, la esencia poética se filtra a través de la imitación repetitiva. Actividad no susceptible de considerarse por las leyes que justifican su necesidad cuanto por las que desarrollan o fijan su función en la práctica.

Desde esta perspectiva es posible encontrar una efectiva relación entre obra de arte y artista, éste como artífice y

---

<sup>8</sup> Tómese en cuenta la interpretación que hace Juan David García Bacca en el prólogo de la *Poética* de Aristóteles, al hablar de lo natural y lo artificial.

<sup>9</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, p. 133.

aquella como producto de un trabajo de naturaleza particular, en el que triunfa el genio creador y en el que se concreta la transformación de la naturaleza en *cultural*ez: un momento de la creación. Para Aristóteles resulta claro no ser oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible con verosimilitud o necesidad...<sup>10</sup> El poeta es intérprete de deseos y creador de paraísos más deseables. Y por ser el poeta genio creador reproduce en material de palabra, discursos o series de pensamientos; la creación consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma.<sup>11</sup> Por otra parte, resulta necesario que la búsqueda de "palabras deleitosas" y de conocimientos sea apoyada con recursos propios de la concepción poética:

Es con todo grandemente importante saber usar convenientemente de cada una de las cosas dichas: palabras dobles y peregrinas, pero lo es mucho más y sobre todo el saber servirse de las metáforas, que, en verdad, esto sólo no se puede aprender de otro y es índice de natural bien nacido, porque la bella y buena metáfora es contemplación de semejanzas.<sup>12</sup>

Es decir, los intereses, la estructuración artística tiene mayor eficacia en cuanto se utilizan los recursos adecuadamente y con novedad, pues "hay nombres que convienen a aspectos genéricos; de consiguiente son movibles y transportables de una especie a otra por la misma vaguedad y generalidad de su significado... y la metáfora que transporta, pues, un nombre específico a un aspecto genérico es empresa más esforzada, y

---

<sup>10</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, pp. 143 y 144.

<sup>11</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, pp. 89 y 90.

<sup>12</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, p. 97.

por tanto metáfora mejor."<sup>13</sup> En ella existe toda una gama de posibilidades novedosas, pero "la medida es necesaria en todas las partes de la elocución, pues el que se sirve inadecuadamente de metáforas, palabras raras y otras figuras caerá a propósito en el ridículo lo mismo que si lo buscara."<sup>14</sup>

La considerable importancia que tienen los recursos retóricos en la creación literaria encuentra una de sus explicaciones básicas en la *Poética* de Aristóteles, además de las consideraciones que para el poeta son necesarias: la palabra correcta para expresar los conceptos, el modo de elegir y distribuir las palabras y el pensamiento en la obra de arte.

**1.3.2 Horacio.** En la obra de Horacio, al igual que en la de Aristóteles se da una clara primacía al teatro frente a otros géneros.

Desde el punto de vista teórico, Horacio plantea el duro quehacer que realiza el poeta preocupado por las exigencias del arte. Éste debe actuar en un campo donde trabajar, crear y procurar que su espíritu creador tenga oportunidad y libertad para expresarse con claridad y de acuerdo con las normas que lo rigen para lograr la buena obra de arte. También es necesario "hacer una crítica rigurosa de su propia producción a fin de encontrar la expresión adecuada y trabajada, pero sin forzamiento, surgida de manera fácil e inmediata."<sup>15</sup> El principio de Horacio es que la obra de arte tenga coherencia,

---

<sup>13</sup> Aristóteles. *Op. cit.*, pp. 101 y 102.

<sup>14</sup> *Artes poéticas*. México, Taurus universitaria, p. 83.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24.

pues ella está necesariamente sometida a la ley de la unidad temática y de la armonía de sus partes:

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podría, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, pisonos, que ese cuadro será muy semejante a un libro cuyas imágenes se presentan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan como una forma única. Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé, y tal licencia reclamo y concedo alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se aparezcan serpientes con aves, corderos con tigres.<sup>16</sup>

La preocupación por una efectiva integración de las partes es patente. El proceso se acentúa más como acción vital en la creación misma. Palabras dignas de aprecio: Que el poeta escriba lo que quiera. No se le prohíbe tema alguno; al contrario, pero que lo haga coherentemente. Debe apropiarse el tema con adecuación a las fuerzas del poeta. Así, la facilidad de la expresión y el orden aparecerán en la obra: clara conexión entre la invención, el orden y la elocución:

Emprended los que escribís un tema adecuado a vuestras fuerzas y reflexionado largo tiempo acerca de qué rechazan o qué aceptan llevar nuestros hombros. Al que haya elegido el tema a la medida de sus fuerzas no le abandonarán ni la facilidad expresiva ni el orden claro.<sup>17</sup>

Este es también un derecho del poeta que pasa a ser obligación, pues marca los límites para la total expresión artística y la tolerancia neta respecto a la misma. Estos son

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 130.

artificios para el producto literario, sin dejar a un lado la forma de decirlo, que debe ser delicada y prudente

Es misión del poeta encontrar en cada coyuntura y en cada contexto la manera como su obra pueda inscribirse en el ámbito artístico. No puede olvidar, sin embargo, los límites de su acción, ni dejar a un lado todos los elementos útiles que toquen su emoción, su temperamento, pues no "es suficiente que los poemas sean hermosos, sino que deben llevar el ánimo del oyente donde quieran, dirigiéndose a su corazón, para que ría si hay que reír o llore si ve dolor representado."<sup>18</sup> Es decir, el poema debe cumplir una comunicación. De este modo se establecen las bases de una intercomunicación poeta-lector, fines propios de la literatura (y de otras artes).

La práctica de cada género poético debe poseer su propia norma, de tal manera que "...un tema cómico no gusta de ser tratado en versos trágicos; exactamente como el festín de Tiestos se indigna de ser narrado en versos propios de una pequeña reunión...; que cada género mantenga el lugar que le haya correspondido por sorteo del poeta."<sup>19</sup> Así pues, lo que impresiona en la obra de arte es el contenido y la forma. A Horacio le interesa la autenticidad del arte y expone las condiciones en que pueda darse esta unidad: fondo y forma.

Pasa en seguida a hablar sobre el poeta --artífice lo llama Aristóteles--. En esta fase plantea qué alimenta y forma a aquél, qué conviene y qué no, a dónde lleva la virtud y a dónde

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 132.

el error.<sup>20</sup> Para escribir bien —dice—, razonar es el principio y la fuente. Es decir, se necesita una preparación general de tipo filosófico, como indican claramente las fuentes socráticas. El modelo lo proporcionan la vida y las costumbres, de donde se pueden extraer palabras vivas; además es necesario alcanzar una cierta altura, pues la mediocridad, que puede ser tolerada en otras artes, no se le puede consentir al poeta en manera alguna.<sup>21</sup> Esta condena de la mediocridad parece especialmente oportuna, porque se podía tener la impresión, a partir de los datos mencionados anteriormente, de que cualquiera podría ser poeta a fuerza de trabajo y estudio, cuando no es así: el que quiera dedicarse a la poesía --dice Aníbal González-- deberá poseer, al menos, las más elementales cualidades para ello: inicialmente sentir en sí mismo la inspiración natural y, además, dedicarse al estudio... Debe considerarse, entonces, que no es suficiente con los dones naturales para que una obra de arte sea perfecta.

Aristóteles y Horacio parten de una experiencia personal que les sirve para estudiar y analizar con qué medios se puede producir una obra de arte bella y, en consecuencia, útil. Se puede decir que en las dos teorías hay coherencia no sólo en cuanto al género tratado, sino también en cuanto al universo y condiciones que el poeta elige para hacer obra de arte. Baste recordar las sentencias aristotélicas de que las obras de arte "no deben ser arbitrarias". Esto lo encontramos con mayor claridad en las primeras líneas de la *Poética* horaciana, o

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 139 y 145.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 142.

cuando se habla de la universalidad de la poesía y la naturaleza de la actividad del poeta, etc., elementos que deben ser tomados en cuenta en la práctica de la poesía.

**1.3.3 Carlos Bousoño.** En este apartado se expondrán algunas de las tendencias más significativas de las actuales teorías sobre la " Poética". Los autores se han escogido por la importancia que alcanzan dentro del proceso teórico acerca de ésta. Se hacen, pues, algunas consideraciones previas como punto de partida a este apartado.

El arte es una forma de trabajo y también de conocimiento; no es sólo un reflejo o un reflejo de la naturaleza, sino ante todo una creación del hombre. La materia prima del trabajo artístico del siglo XX es la obra industrial del hombre, una creación suya. Y si toda auténtica obra de arte es una forma de la presencia del hombre en el mundo, entonces la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismos, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la

música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y popular, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quién afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío; ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!<sup>22</sup>

Toda creación, tanto para la naturaleza como para el artista, ayuda a construir un mundo ilimitado.

La representación de los signos de la creación hace más valorable la condición humana, porque al inventar lo nuevo se puede establecer la belleza y el sentimiento eternos.

Los esfuerzos por retener la belleza de la naturaleza son infructuosos y lo son por la simple razón de que aspira a partir lo más rápidamente posible para transformar el mundo visible. La naturaleza no quiere belleza eterna, por eso cambia las formas y deduce a partir de lo creado, lo nuevo. En la poesía se debe construir una nueva forma poética sin imitar las formas ya hechas; en consecuencia se debe buscar la ruta sin intermediarios de la creación, de la comunicación poética, pues "poesía es la comunicación establecida con meras palabras de un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis única de lo conceptual-sensorial-afectivo... La poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su contemplación. Los

---

<sup>22</sup> Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Bogotá, Oveja Negra, 1985, p. 9.

contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica lo que siente, sino la contemplación de lo que siente."<sup>23</sup> La poesía no puede consistir solamente en conceptos. La poesía, por ser un arte temporal a diferencia de las artes plásticas, resulta más fiel que estas últimas a un aspecto esencial de la vida y, por consiguiente, sólo en éste sentido, es superior a ellas.

El punto de partida de la teoría de Carlos Bousoño está situado en la tesis general de que la poesía es comunicación. Nada más acertado que tal aseveración. Y sobre esta cadena habla del poeta y del poema: el poeta es libre de expresar lo que guste -dice- e inmediatamente: "el poema interviene, pues, en la obra bajo la forma de una evocación muy enérgica. Y lo mismo diríamos, en diverso grado, de otras realidades con las que el poeta tiene que contar. El género literario utilizado a los gustos del público al que el escritor se dirige con factores esenciales. Y también lo es el concreto lenguaje que se use (francés, español, chino), pues este determina, aunque más vagamente, lo que digamos".<sup>24</sup> El poema en su desenvolvimiento ordena en proporción cada vez mayor el esquema general de su desarrollo, y el poeta lo único que hace es particularizar ese esquema, elegir una carta de la baraja, a cada momento menos gruesa, que se le ofrece.

El poeta no es más que un caso particular del genérico creador que, en el instante de intuir una realidad nueva, sea

---

<sup>23</sup> Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos, 1962, pp. 18 y 19.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 28 y 29

lo que fuere, se ve constreñido y alentado a la vez por resistencias de toda índole que ha de tener en cuenta y desde las cuales actúa. El arquitecto se atiene para idear su trabajo a los materiales de que pueda disponer (piedra, ladrillo, mármol, cemento), materiales que toleran ciertas concepciones y son intolerantes para otras. La invención artística tiene libertad, pero dentro de un espacio acotado que no es lícito sobrepasar. Alienta en su país relativamente vasto, mas con vigiladísimas fronteras que a nadie le es dado trasponer. "El poeta sólo imagina y comunica aquello que las palabras y las más diversas constricciones le permiten imaginar y comunicar."<sup>25</sup>

Reduciendo la tesis a su más simple forma: el poeta que en un momento determinado sea incapaz de decirnos las ideas que hay en un poema suyo, por lo menos debe conocer con precisión máxima la emoción que sus versos suscitan, pues de lo contrario el autor no sentirá su propia obra.

Los tipos y formas del reflejo literario responden a una variedad estilística infinita, pero la selección posible, el salto dialéctico que pasa de la esencia subjetiva a la esencia objetiva de la realidad histórico-social de la época, es la tarea del creador. El escritor, el poeta, cumple el papel de observador de la realidad y selector de aquello que resulte importante para representar.

Para Carlos Bousoño el vocablo "poesía" induce al concepto "comunicación"; este último sugiere a aquél. Ambos términos

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31.

-dice- son intercambiables por completo, tanto en extensión como en profundidad.

Conviene, sin embargo, subrayar que a la palabra "comunicación" se le impone una restricción importante: comunicación, pero "a través de meras palabras", esto es, valiéndose sólo de recursos puramente léxicos y sintácticos. Pues es evidente que en el lenguaje ordinario la comunicación se establece, con gran frecuencia, por medio de otros elementos, como el mismo Bousoño señala con precisión máxima: la comunicación se halla en ocasiones motivada por la "situación", por la realidad extralingüística en que se sumerge el discurso.<sup>26</sup>

Una fuerte emoción estética se puede expresar con palabras sin calor, pero basta con que el objeto de nuestra admiración esté presente para cambiar el sentido: "Esta iglesia es muy hermosa" es un giro perfectamente neutro, pero pronunciada ante la Catedral de México, tal frase pude traducir y comunicar una fuerte vibración emotiva.

Cuando la expresividad del diario lenguaje --dice Carlos Bousoño-- se debe sólo a su sintaxis o a su léxico, el habla es poética: que habla y poesía son dos aspectos, dos grados de un mismo hecho esencial: el hecho estético. La labor poética --continúa diciendo-- consiste en modificar la lengua: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la lengua porque esa modificación es condición necesaria de la poesía.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 50.

La lengua no puede alzarse a poesía. La "poesía" ha de sorprender nuestros contenidos anímicos tal como son: únicos en la intensidad de sus elementos afectivos y en la nitidez de sus elementos sensoriales; perceptibles sintéticamente en su complicación. Pero la "lengua" no puede transmitir esa unicidad por ser genérica, ni sintéticamente esa complejidad por ser analítica.

Para convertir la lengua en un instrumento poético es preciso hacerle sufrir una transformación. Valiéndose de procedimientos, el poeta ha de someterla a una serie sucesiva de cambios: a las sustituciones. Sin procedimientos, es decir, sin sustitución, no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas maneras y parezcan no existir. Sin embargo, "sustitución" y "poesía" no pueden ser términos intercambiables: han de discrepar en algo, aunque se relacionen en algo también. En efecto: siempre que hay poesía hay sustitución, pero no siempre que hay sustitución encontramos poesía. La poesía implica la sustitución como el melocotón implica el hueso; en cambio, la sustitución no implica necesariamente poesía, porque a veces da lugar a otros fenómenos: al chiste y al absurdo. Una de las intuiciones previas que acaso lleguemos a probar es la de que el chiste utiliza todos los medios de que la poesía se vale: no sólo la genérica sustitución, sino cada uno de los procedimientos específicos que sirven a la lírica: la metáfora, la reiteración, el contraste, etc.

La metáfora es el procedimiento más estudiado entre todos los que constituyen el repertorio de que el poeta dispone.

Incluso ha habido y hay gentes que hablan de ella como el recurso más importante de la poesía. Acontece esto por una razón muy simple: la metáfora es —de eso no hay duda— el artificio más objetivamente discernible de cuantos revela la lectura rápida de unos versos. Otros instrumentos de expresión —no menos frecuentes que la metáfora— son más trabajosamente detectables, porque para percibirlos ha de entrar en juego, en muchos casos, esa rara condición del hombre que llamamos sensibilidad.

La concepción poética de Carlos Bousoño tiene, pues, como premisa comprender por qué ocurren los acontecimientos artísticos (la poesía, en este caso) y no únicamente cómo ocurren. Establece que para que exista la poesía es menester que además de conceptos se comuniquen, por medios puramente verbales, percepciones sensoriales o sentimientos (o ambas realidades anímicas). Uno de los procedimientos para lograrlo es hacer que la sintaxis, el ritmo o la materia fónica de las expresiones, se adapten rigurosamente a la representación lírica correspondiente, porque en tales casos, es esa materia fónica, ese ritmo o esa sintaxis los que obligan a una percepción sensorial.

Es evidente que a Bousoño lo que le interesa no es describir, sino entender, examinar por qué los recursos retóricos se acompañan de lírica emoción; es decir, dar con el motivo de que la poesía los use.

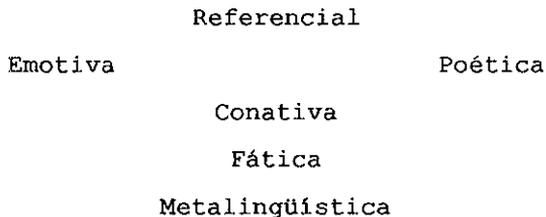
**1.3.4 Roman Jakobson.** Toda vez que el objeto principal de la poética es *diferentia specifica* del arte verbal en relación

con las demás artes y otros tipos de conducta verbal. El primer planteamiento de Jakobson es: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?

La poética se interesa —dice Jakobson— por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.<sup>27</sup>

Es cierto que muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, esto es, a la semiótica general. Sin embargo, el mantener la poética aislada de la lingüística sólo se justifica cuando el campo de ésta se restringe más de lo debido, por ejemplo, cuando algunos lingüistas consideran la oración como la construcción analizable suprema o cuando el objetivo de aquélla se confina simplemente a la gramática, o sólo a los problemas no semánticos de forma exterior, o al inventario de los recursos denotativos sin referencia alguna a las variaciones libres.

Jakobson analiza al lenguaje en sus diversas funciones y las esquematiza así:




---

<sup>27</sup> Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*, p. 348.

Luego describe así sus relaciones: el hablante o emisor envía un mensaje al oyente o receptor. Para que sea operativo, el mensaje requiere un contexto. Es ejemplo puro de función emotiva el uso de las interjecciones.

La función conativa o apelativa se orienta hacia la segunda persona, el oyente o receptor. Constituye una exhortación para el que escucha a efecto de influir en su comportamiento. La más pura expresión gramatical de esta función, se halla en el empleo del vocativo y del imperativo.

La función referencial es la que cumple el lenguaje al referirse a la realidad extralingüística, que suele ser el principal objeto de la comunicación. Está orientada hacia el referente y consiste en procesar informaciones acerca de las personas, los objetos o los acontecimientos.

La función fática de la lengua se cumple cuando el emisor establece, interrumpe, restablece o prolonga la comunicación con el receptor. Se orienta hacia el contacto. Son ejemplos las expresiones mediante las cuales se comprueba dicho contacto en conversaciones telefónicas: Bueno. Hola. Sí. Diga. ¿Estás ahí? ¿Me escuchas?, etc.

La función metalingüística se realiza cuando se emplea el lenguaje para decir algo acerca de él; cuando el emisor y el receptor verifican si están usando el mismo código; el mensaje se orienta entonces hacia el código. Son expresiones metalingüísticas las que parafrasean, glosan, describen o definen términos, o bien contienen o solicitan información acerca del código léxico.

La función poética es "la tendencia hacia el mensaje como tal," pues en ella el signo artístico se refiere a sí mismo; dice Jakobson: no es la única (función) que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio; la función poética sobrepasa los límites de la poesía, y por ello el análisis lingüístico no puede limitarse al estudio de su función poética.

Para contestar su pregunta acerca de la naturaleza de los rasgos inherentes a la poesía, es decir, acerca de la literariedad, Jakobson afirma que es necesario recurrir a los modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal: la selección y la combinación, y agrega que la selección tiene lugar en la equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad, de donde desprende su fórmula: "La función poética de la lengua proyecta el principio de selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia."<sup>28</sup> En otras palabras: se elige en el paradigma, a partir de asociaciones por semejanza u oposición; se construye en el sintagma, a partir de la asociación por contigüidad.

La función poética consiste, pues, en utilizar la estructura de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la norma estándar que le atañe, y también la norma

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 360.

del lenguaje literario instituido. Así en el lenguaje poético, la reaparición de un elemento recurrente, como la figura fónica del ritmo en el verso, presenta paralelismo con otras repeticiones como los fonemas --en aliteraciones, rimas, etc.-- o los miembros de construcción gramatical similar, o de similitud o disimilitud semántica. Tales paralelismos están, pues, constituidos por equivalencias dadas en diferentes niveles pero simultáneas, es decir, en el mismo segmento, por lo que permiten que los niveles interactúen a través de correspondencias (por analogía u oposición), que se suman a la significación del lenguaje poético y revelan en su interior una acumulación de elementos estructurales, una construcción compleja, un discurso sobreelaborado.

En conclusión, la poética se puede definir como la parte de la lingüística que trata de la función estética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje. En el sentido estricto del término, se ocupa no sólo de la poesía, en donde esta función se sobrepone a las demás, sino también fuera de ésta, cuando una que otra se sobrepone a la poética.

## 2. POÉTICA NERUDIANA

Se ha centrado la atención en la obra poética como tal, en el texto integrado por materia y forma que constituyen el alma y la carne de toda poesía. Las designaciones poética y poesía se han venido utilizando a lo largo de este trabajo con la intención de estudiar la obra nerudiana, estructurada según una estética determinada: primero, de factura postmodernista; después, de parentesco vanguardista; luego, plegándose a la poesía combativa, llamada social en la jerga literaria, para finalmente seguir direcciones que son creación del propio Neruda. Configurada en esta o aquella poética, vaciada en este o aquel molde, la poesía de Pablo Neruda conserva siempre un sabor original, nuevo en la poesía hispanoamericana. Esta originalidad ha permitido a Pedro Henríquez Ureña definir a Neruda como el poeta de mayor influencia en toda la América Hispana.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En *Poética y poesía de Pablo Neruda*, Jaime Alazraki hace constante alusión a

Las reflexiones sobre la razón y el objetivo de la poesía --jamás sobre el procedimiento-- emergen con intermitencia en los escritos de Neruda, cuyo propósito poético, manifestado una y otra vez, se cifra en incrementar la conciencia de solidaridad humana, alzándose de continuo contra la enajenación de los poetas hechizados por los artilugios del arte por el arte. Sus manifiestos, que prácticamente parafrasean toda su creación, culminan en el discurso de recepción del Premio Nobel, en 1971.

**2.1 Poesía impura.** En la revista española *Caballo Verde para la Poesía*, fundada por Manuel Altolaguirre y dirigida por Neruda, publicó éste, en 1935, cuatro poemas en prosa: "Conducta y poesía", "Los temas", "Gustavo Adolfo Bécquer(1839-1936)" y "Sobre una poesía sin purezas". De todos ellos, el más significativo es, definitivamente, el último. En él opta, en marcado contraste de referencia implícita a Juan Ramón Jiménez, por una poesía deliberadamente "impura", "gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y por el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley".<sup>2</sup>

Neruda se dilata describiendo los arreos de la pretendida impureza, lo cual revela que antes de la Guerra Civil Española (1936-1939), evento que según algunos críticos originó su conversión poética, era ya dueño consciente de una voluntad de diferenciación provocadora y de arraigo sociopolítico.

---

la cualidad que Pedro Henríquez Ureña atribuye a Pablo Neruda.

<sup>2</sup> Pablo Neruda. *Para nacer he nacido*, p. 150.

Declaraba que su deber como poeta —compromiso político— no consistía más que en defender a los pobres. Aquí sus palabras:

Tengo ya 53 años y nunca he sabido qué es la poesía, ni como definir lo que no conozco. No he podido tampoco aconsejar a nadie sobre esta substancia oscura y a la vez deslumbrante. De niño y de grande anduve mucho más entre ríos y pájaros que entre bibliotecas y escritores. También asumí el antiguo deber de los poetas: La defensa del pueblo, de la pobre gente explotada.<sup>3</sup>

La poesía, pues, emana del compromiso con el pueblo. Debe ser orientadora, guía, transmisora de mensajes organizativos, combate. El contacto de la poesía con el pueblo se hace real, en efecto, en diversos textos nerudianos: "Hermano de las tierras desoladas:/ aquí tenéis como un montón de espadas/ mi corazón dispuesto a la batalla" declara el poeta en el soneto "Salitre" (Cfr. Viajes, Nascimento, 1955).

La dimensión de la poesía comprometida propuesta por Neruda, determina un viaje hacia el pueblo, y a la vez un viaje hacia el conocimiento, indispensable para la legitimación de la poesía y de su voz combativa:

Es muy conveniente a ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: Las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos, y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 152.

atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.<sup>4</sup>

Este es el camino de la poesía que prefiere Neruda: una multitud de elementos y circunstancias que se correspondan; la poesía salida del contacto, del roce cotidiano.

**2.2 La naturaleza.** Muchos años después, en 1957, Pablo Neruda hizo el prólogo a una edición portuguesa de sus obras. En él, bajo el epígrafe "Me niego a masticar teorías", formula juicios sobre su quehacer literario y expone tres ideas, fundamentales, todas de interés máximo. En la primera, un tanto irónica, advertía que ignoraba qué fuese poesía. En la segunda, significativamente profunda, afirmaba que sus grandes maestros habían sido los ríos y los pájaros. La tercera se refiere a la sencillez y se tratará posteriormente.

Neruda quiere ser un poeta ligado a la naturaleza, con la que de hecho vive en comunión simbiótica. Con la naturaleza y los objetos. Un pedazo de lona protector en las noches australes, unos calcetines o unas coles rojas tienen más repercusión en él que todos los conceptos e imágenes abstractas. Esto nos indica que su semántica y sus intuiciones son, preferentemente emocionales. Unas palabras suyas lo confirman:

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 150 y 151.

Tengo hasta cierto desprecio por la cultura; como interpretación de las cosas me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo.<sup>5</sup>

Como prefiere Aristóteles, Pablo Neruda convierte la naturaleza en culturaleza. La poesía nace de la observación y de la comunión con lo natural, de la absorción física del mundo:

Ah, vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose,  
lento juego de luces, campana solitaria.

(Poema III)

o también:

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

(Poema IV)

Veinte poemas certifica esta atención al escenario (a la absorción del mundo) de la naturaleza:

En los oscuros pinos se desenreda el viento,  
fosforece la luna sobre las aguas errantes.

(Poema XVIII)

o bien:

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.  
El río anuda al mar su lamento obstinado.

(La canción desesperada)

y otro texto de él corrobora lo citado:

En la soledad, mi vida se enriqueció con la batalla del oleaje en el litoral chileno. Me intrigaron y me apasionaron las aguas combatientes y los peñascos combatidos, la multiplicación de la vida oceánica, la impecable formación de los pájaros errantes, el esplendor de la espuma marina.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Pablo Neruda. *Confieso que he vivido*, p. 420.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 422.

Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño.<sup>8</sup>

**2.4 Técnica depurada.** El punto de vista sobre la sencillez poética no significa que Neruda improvisara o desatendiera los aspectos técnicos. Antes bien, como puntualizó Luis Rosales, que lo vio trabajar muchas veces, su aparente naturalidad provenía y era fruto de "una técnica meticulosa que no aventura nada".<sup>9</sup>

Si bien deliberadamente ingenua, la poesía no carecía de cierta sofisticación. Por ejemplo, en la "Oda a la sencillez", Neruda utiliza el trazo grueso del caricaturista para ridiculizar a los que criticarían lo simple de la poesía:

El mundo,  
mientras nos encontrábamos  
y nos reconocíamos,  
se llenaba de tontos  
tenebrosos,  
de hijos de fruta tan repletos  
de palabras  
como los diccionarios,  
tan llenos de viento  
como una tripa que nos quiere hacer  
una mala jugada,  
y ahora que llegamos  
después de tantos viajes  
desentonamos  
en la poesía.

(Oda a la sencillez)

Neruda es un conocedor de las reglas para hacer versos, aun en su aparente sencillez. El poeta anunció en alguna ocasión la depuración de su quehacer literario:

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 330

<sup>9</sup> Comentado por Ruiz Rosales en prólogo hecho a *Residencia en la tierra* en septiembre de 1993.

...soy meticulouso  
 como un ingeniero en este extraño oficio

(Carta a Miguel Otero Silva)

El poeta estuvo siempre a la vanguardia de los cambios. Él mismo aludía a menudo a su lucha personal con su propia tradición, a su constante necesidad de búsqueda de un nuevo sistema expresivo en cada libro.

**2.5 Poesía visceral.** La poesía que escribe el poeta no empieza donde acaba el hombre, sino que se integra y confunde con él, para dar vida a su obra desde la raíz y la savia de su propia sangre, porque, como él mismo profetizaba hacia 1935, "en la casa de la poesía no permanece nada, sino lo que fue escrito con sangre, para ser escuchado por la sangre".<sup>10</sup>

García Lorca lo intuyó también así cuando, por aquellos mismos días, lo describía como un poeta que vivía más cerca de la sangre que de la tinta o, lo que es lo mismo, más cerca de la vida que de la cultura. Recuérdese, por ejemplo, el poema de *España en el corazón*. El poeta deja frente al lector la desnuda y terrible presencia de la sangre por las calles:

¡Venid a ver la sangre por las calles,  
 venid a ver  
 la sangre por las calles,  
 venid a ver la sangre  
 por las calles!

La naturaleza de la sangre en estos cinco versos corre de acuerdo con la naturaleza de la escritura del propio Neruda. La poesía visceral, sin embargo, no existe solamente en la poesía comprometida, combativa, sino en toda la obra poética nerudiana.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 147.

El poeta deja salir a flote su emoción para que emane de ella lo existencial, lo triste, lo doloroso, según las circunstancias:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche,  
 escribir, por ejemplo: la noche está estrellada,  
 y tiritan, azules, los astros, a lo lejos.

(...)

Aunque este sea el último dolor que ella me causa,  
 y estos sean los últimos versos que yo le escribo.

(Poema XX)

y luego dice:

Otros miden los renglones de mis versos probando que yo los divido en pequeños fragmentos o los alargo demasiado. No tiene ninguna importancia. Quién instituye, los versos más cortos o más largos, más delgados o más anchos, más amarillos o más rojos? El poeta que los escribe es quien lo determina. Lo determina con su respiración y con su sangre, con su sabiduría y su ignorancia, porque todo ello entra en el pan de la poesía.<sup>11</sup>

**2.6 Humanismo.** Como el personaje de Terencio en *El atormentador de sí mismo*, Pablo Neruda parece decir: "Hombre soy; nada de lo humano me es ajeno":

Yo me llamo como ellos, como los que murieron.  
 Yo soy también Ramírez, Muñoz, Pérez, Fernández.  
 Mellamo Álvarez, Núñez, Tapia, López, Contreras.  
 Soy pariente de todos los que mueren, soy pueblo.

(Canto general)

La poesía de Neruda se caracteriza por la inherencia y la injerencia, la identidad y la simpatía del poeta y del hombre. A Neruda sólo se le puede leer dentro de su contexto socio-histórico. Es un poeta esencial y existencialmente referencial. Un poeta con ciencia que testimonia sobre las condiciones deshumanizantes de la vida. Para él la poesía no se limita a ser

---

<sup>11</sup> Pablo Neruda. *Confieso que he vivido*, p. 336.

estética, sino conciencia e iluminación, actividad y cambio. No le interesa tanto cantar o interpretar el mundo cuanto redimirlo y modificarlo. El alma del poeta no se une con la naturaleza o con la mujer amada, sino con la lucha del hombre y su historia. Es evidente la búsqueda personal de Neruda por el significado de la vida y del pueblo. La gente es su propia gente. Esta postura le permite exhortar al hombre:

Sube a nacer conmigo, hermano  
 (...)
 Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.  
 A través de la tierra juntad todos  
 los silenciosos labios derramados  
 y desde el fondo habládme toda esta larga noche,  
 como si yo estuviese con vosotros anclado  
 (...)

(Canto general)

Hay aquí una preocupación de Neruda por crear una atmósfera placentera para todos. El deseo por dejar una historia social del pueblo marca su concepción poética. Unas palabras suyas lo confirman:

...la poesía...tiene que caminar en la obscuridad y encontrarse con el corazón del hombre, con los ojos de la mujer, con los desconocidos de las calles, de los que a cierta hora crepuscular o en plena noche estrellada, necesitan aunque sea no más que un verso.<sup>12</sup>

**2.7 Lenguaje total.** En este inciso se encuentra una actitud de entrega y de consorcio profundo con la tierra. Una especie de embriaguez o de mística de la materia y del lenguaje.

Lo que interesa es poner de relieve su repudio, tanto de la abstracción como del intelectualismo culturalizante. Neruda quiso ser y fue un poeta plástico y próximo a las cosas, visual y

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 330.

táctil a la vez; un poeta que absorbe, no conceptual sino físicamente, la realidad o la savia del mundo; esto es, que la succiona, no librescamente, sino vitalmente y como por ósmosis directa con las cosas; por vivencias individualizadas: "Cada vez veo menos ideas en torno mío y más cuerpos, sol y sudor", declara en sus memorias.

En la poesía de Neruda hay cosas, muchas cosas. Cada poemario suyo se parece a un almacén de cosas. El repertorio de su onomástica exhibe todo tipo de nombres sustantivos: domésticos, humildes, utilitarios... por encima y con menosprecio de todo preciosismo y de toda selección atildada.

La poesía de Neruda —decía Miguel Ángel Asturias— es la que más objetos contiene y que más cosas canta. Más todavía, es una poesía de todo lo que existe. En éste sentido, se convierte en el gran educador de nuestra mirada, por cuanto nos ayuda a descubrir como un numismático de oficio, la imagen desgastada de las cosas.

**2.8. El amor ante todo.** El amor aflora poema tras poema, verso tras verso, vocablo tras vocablo. Acaso la palabra que mejor compendia su identidad personal es la de amante. Todo esto en una triple dimensión: amante del mundo, del hombre en general y de la mujer en particular

Todos los labios del amor  
 fueron haciendo mi ropaje  
 desde que me sentí desnudo:  
 ella se llamaba María,  
 (tal vez Teresa se llamaba),  
 y me acostumbré a caminar  
 consumido por mis pasiones.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Pablo Neruda. *Jardín de invierno*, pp. 22 y 23.

El reconocimiento del amor se halla vinculado con la realidad conocida y por lo mismo, cuanto más próxima sea ésta, tanto más logrado resulta aquél. En este caso, el único conocimiento que se aproxima a la verdad objetiva, es el concreto y específico de la realidad individual: el amoroso. El poeta afirma en reiteradas ocasiones:

Conservo mi tono propio que se fue robusteciendo por su propia naturaleza, como crecen todas las cosas vivas. Es indudable que las emociones forman parte principal de mis primeros libros, y ay del poeta que no responda con su canto a los tiernos o furiosos llamados del corazón.<sup>14</sup>

y luego agrega:

Los cantos sin consulta, las manifestaciones del corazón corren con ansiedad a su dominio... El sitio del corazón nos pertenece. Sólo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño, desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón.<sup>15</sup>

Y basten como ejemplos cada uno de sus textos a lo largo de su producción poética; cada uno de ellos es escrito por fuerza y gracia del amor en sus diversas manifestaciones.

El quehacer poético nerudiano, como ya se ha visto líneas arriba, fluctúa de continuo entre lo autobiográfico y la solidaridad socio-política; entre los dictados de la razón sentimental y los de la razón social; entre la fuga y la participación; entre el ser y el hacer; entre el manifiesto terrenal y la confesión amorosa. Neruda oscila constantemente entre la poesía del hacer y del cambiar, propagandística y pública, y la del ser y el existir, de carácter íntimo y recatado. Este proceso oscilatorio abarca desde *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) hasta *Incitación al*

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 337 y 338.

<sup>15</sup> Pablo Neruda. *Para nacer he nacido*, p. 148.

nixonicidio (1973); desde *España en el corazón* (1938), hasta el *Memorial de Isla Negra* (1964).

El ser y el existir, el hambre de contacto y la sed que se abreva en el pozo interior del poeta definen lo autobiográfico, lo íntimo y lo combativo que se vislumbra en toda su producción poética.

Los diversos recursos poéticos utilizados en este o aquel poema, vaciados en esta o aquella estructura poética, son definitivamente diferentes. Sin embargo, en cada una de sus manifestaciones, como ya se señaló, el estado de ánimo del poeta se caracteriza por una conmoción orgánica determinada por las impresiones de los sentidos, ideas o recuerdos, la cual produce fenómenos viscerales que hacen a éste susceptible de todos los eventos y cosas terrenales. Esta susceptibilidad es traducida por el poeta en creación artística.

Cabe, pues, definir a la poética nerudiana, una vez señalados los rasgos preponderantes en su poesía, como la poética de la emoción o la comunicación por la emoción.

**3. ANÁLISIS DE VEINTE POEMAS DE AMOR Y  
UNA CANCIÓN DESESPERADA**

**3.1 Los temas amorosos (el fondo).** En *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* Pablo Neruda transmite los sentimientos que algunos han llamado elementales: el dolor, la angustia, la soledad, la melancolía por los tiempos y las personas idas; sobre todo por la ausencia de la mujer amada. El amor es uno de los grandes temas de la literatura y no son pocos quienes, en el curso de los siglos, le han dedicado páginas y más páginas en busca de su esencia o de algo que explique y justifique nuestros actos provocados por él. Neruda no entra en este tipo de sutilezas y simplemente lo exalta.

El valor, la originalidad y el atractivo de los *Veinte poemas* se deben a la sabiduría humana sobre el amor.

Mucho se ha hablado sobre las épocas de Pablo Neruda. Se ha clasificado su mundo sustantivamente amoroso de acuerdo con concepciones cósmicas o telúricas, claras u oscuras. Sin

embargo, lo que aquí se expone corresponde a algunas variantes del tema amoroso manifiesto a lo largo de todos los poemas que integran el libro.

Acaso la clasificación más acertada del amor en los *Veinte poemas* sea la que tome en cuenta la existencia de un amor lúdico, sensual, pasional y un amor como pretexto para la práctica poética.

En *Veinte poemas* Neruda hace sentir su dolor juvenil al lector, pero no en la superficie, sino yendo a lo más hondo de su amor por una mujer siempre presente. La sucesión de sus versos agudiza la melancolía, esa conciencia de la pérdida de algo bello sin esperanza de recuperarlo; situación que poco a poco se convierte en angustia. De manera imperceptible, el poeta transmite un estado emocional: la pérdida dolorosa, pero que tiene una enorme significación por haber vivido esos momentos de dicha inmarcesible:

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.  
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

(Poema XX)

**3.1.1 El amor.** El fondo, el meollo de la poesía de Pablo Neruda, permanece en torno al amor hacia sus semejantes, en una gran variedad: El amor a la mujer, el amor a la patria, el amor a América, el amor al orbe en su totalidad.

En el libro el sentimiento amoroso tiene sólo una causa: la mujer. Amar para Neruda es simplemente estar alegre y triste al mismo tiempo; alegre, porque proviene de ese alguien amado;

triste, porque ese alguien está ausente. En *Veinte poemas* hallamos confundido el amor con sus posibles consecuencias:

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

(Poema VIII)

o bien:

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

(Poema X)

luego:

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

(Poema XV)

El enamorado percibe tristeza de lo amado, pero también alegría. El amor es a veces triste, como la muerte, tormento grande y mortal. El verdadero amor se percibe más plenamente en el sufrimiento. Más que a la insoportable indiferencia Pablo Neruda prefiere, en los *Veinte poemas*, las angustias o las tristezas que la mujer amada le ocasiona:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

(Poema XX)

o bien:

Para que tú me oigas  
mis palabras  
se adelgazan a veces  
como las huellas de las gaviotas en las playas.  
(...)  
El viento de la angustia aún las suele arrastrar.  
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.

escuchas otras voces en mi voz dolorida.  
 Llanto de viejas bocas, sangre de viejas súplicas.  
 Ámame compañera. No me abandones. Sígueme.  
 Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.

(Poema V)

Todos estos actos —hasta el de la creación poética— nacen, ciertamente, como efectos del amor. En el amor abandonamos la quietud y la calma dentro de nosotros, y emigramos virtualmente hacia el objeto amado. En *Veinte poemas* el amor se prolonga en el tiempo y en el espacio; se está amando lo amado con continuidad. El amor es fluencia, río de materia anímica, fluido que emana con continuidad como de una sola fuente: la amada y el poeta.

En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye  
 como tú lo deseas y hacia donde tú quieras.

(Poema III)

El amor es una emanación continua, una corriente que conduce al poeta hacia acciones contemplativas o sentimentales. Es, además, una especie de obsesión en que Neruda satisface su actitud poética:

Aunque este sea el dolor que ella me causa,  
 y estos sean los últimos versos que yo le escribo.

(Poema XX)

El amor se afana en torno a lo amado. Vive simbólicamente por medio de la palabra. La voz del poeta parece dilatarse fabulosamente, salvar distancias; y esté donde esté la mujer amada, se siente en unión con ella:

Era lo que iba formando el viento con hojas iluminadas.  
 Detrás de las montañas nocturnas blanco lirio de incendio,  
 ah, nada puedo decir! era hecha de todas las cosas.

(Poema XI)

El amor fluye en cálida corroboración con todos los objetos que representan a la amada. Es vivificación perenne, creación y conservación intencional de lo amado. El amor es todo en su derredor. El poeta ama al amor. El amor es voz íntima que emerge de lo más subterráneo de la persona de Neruda y al llegar al borde de la sensibilidad, al fuego visible de la vida, anuncia en mares, vientos, árboles, gaviotas, barcos, etc., su quehacer amoroso. Todo el libro certifica esta atención al escenario (al mundo) mas allá de la persona amada. En el poema IV no se ve siquiera el amor, sino sólo su marco, el entorno de los enamorados: la tempestad, el verano y, sobre todo, el viento que circula con su amenaza por el libro.

La figura femenina se despliega en imagen diversificada: es cuerpo en el poema I, guía en el poema III, invasora total del mundo y del canto en el poema V ("Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas"); en el poema VIII es la "última rosa" de consolación en el desierto, anclaje cotidiano en el poema XII y en el XIV aparece potenciada por el amante ("Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos). En el poema XII el canto del poeta presta voz y alas "a lo que estaba dormido sobre tu alma" y en el XV el amante participa en la construcción de la amada ("Como todas las cosas están llenas de mi alma / emerges de las cosas llenas del alma mía"). Estos últimos versos manifiestan la nueva relación entre el poeta, la amada y el mundo. Las cosas están impregnadas del alma, del amor, de la mujer.

Entre las soledades iniciales y final de *Veinte poemas de amor* hay una experiencia que se resuelve, de modo decisivamente diverso.

3.1.2 El amor lúdico. Es el amor de juego, aquel que hace saltar las emociones juveniles sin atadura alguna; el que se complace en el pensamiento y en el libérrimo tacto sensorial. Es el más común de todos los amores. Lo sentimos en nuestros primeros años de relación con el sexo opuesto.

*Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es un libro escrito y publicado en 1924; fue el segundo de Pablo Neruda. El primero, *Crepusculario*, había visto la luz el año anterior.

*La canción de la fiesta*, *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor* corresponden cabalmente a la etapa del amor lúdico, el amor de juego. Así, veinte años de edad se convierten en veinte poemas. "La canción desesperada" es el resultado de la melancolía natural de quien no ha visto realizados -ni pretende- sus ideales forjados en el sentimiento a lo largo de los años.

Es posible ver en este libro una especie de relato lírico de los amores juveniles del poeta que, tal vez sin habérselo propuesto, elevó y sublimó su sentimiento hasta donde todos los elementos poéticos -forma, fondo, idea, musicalidad y vocabulario- se funden en una sola realización casi mágica, capaz de conmover al mundo.

Esbozado el manantial de cuya fuente aflora el amor, véase el trayecto que recorre el amor lúdico en la poesía nerudiana:

Sus poemas III, V, XIII, XIV y XIX son un intento de poetizar la vida aireada del juego amoroso; a través del primero llega la imagen de un "lento juego de luces" que será un camino para salir de la soledad y del dolor, pues en la poesía de Neruda el amor aparece sin remilgos románticos. En "Farewell" de *Crepusculario*, por ejemplo, se proclama un amor de marineros "que

besan y se van"; es decir, un amor que huye de lo permanente y se complace en un constante echar y levantar ancla. Esta concepción del amor "juego", sin compromisos, está un poco más patente en *Veinte poemas*.

En éste encontramos el amor que corre entre "blancas colinas", y cuando alcanza su desembocadura pareciera que todas sus aguas se agotaran y el cauce seco no tuviera ya nada que ofrecer sino un "crepúsculo cayendo en tus ojos". Hay un momento en que el amor parece llenarlo todo, como si el poeta hubiera alcanzado la plenitud del amor:

como todas las cosas están llenas de mi alma  
 emerges de las cosas, llenas del alma mía.  
 mariposa de sueño, te pareces a mi alma,  
 y te pareces a la palabra melancolía.

(Poema XV)

pero luego:

Ellas trepan así por las paredes húmedas.  
 Eres tú la culpable de este juego sangriento

(Poema V)

La presencia de este "juego sangriento" nutre al amor. Es, de alguna manera, un amor justificado por el dolor y la desesperanza que "van trepando... como las hiedras" en un ensimismamiento de tristezas. Esta presencia desnuda del juego del amor, del galope frenético por la mujer, no podía ser reflejada a través de la imaginación consagrada que se complace en una impresión visual del ser amado, sino por la efímera y eterna ausencia de lo que se ama y de lo que se pretende. Aquí el amor perdura, porque perdura el sueño hacia la mujer a través de imágenes que recuerdan el juego amoroso:

Juegas todos los días con la luz del universo.  
 Sutil visitadora, llegas en la flor y en el agua.  
 Eres más que esta blanca cabecita que aprieto  
 como un racimo entre mis manos cada día.

(Poema XIV)

Este carácter de hallarse tan íntimamente en el juego de cada día, el estar continuamente marchando íntimamente al juego del poeta con ella es esencial al amor de pareja. El acto del juego y el acto del amor acontecen en un abrir y cerrar de ojos para acrecentar lo sentido: son actos puntuales. El amor y el juego se prolongan en un tiempo. El poeta ama en una serie de instantes súbitos en todos los poemas; hay puntos en que se enciende más la llama del amor y otros en que se apaga. Hay versos en que el poeta sufre y se entristece y otros en que "juega" sintiendo la convivencia de la amada. Esto determina una nueva nota del sentimiento amoroso; el amor es un juego, un chorro de materia anímica y "mientras el viento triste galopa matando mariposas / yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela" (poema XIV).

Sus imágenes sugieren ahora el juego y la alegría. La causa de estar alegre es de las más sutiles que se pueden dar: una tristeza que está en marcha y una presencia de mujer que reivindica la amargura y los tormentos de antaño. La mujer amada se convierte en "niña morena y ágil" que juega "con el sol como con un estero", que le "deja en los ojos dos oscuros remansos".

De esta manera amor y juego se complementan, mezclándose en repetidas ocasiones. En los giros del lenguaje amoroso hay un espacio más en que el poeta se complace para descansar de la melancolía y de la tristeza que lo agobian. El poeta enamorado se concentra hacia su propio interior y renace con ánimos de vivir

los vínculos del amor con carácter anímico, creador, jugueteón. Así, el "verso cae al alma como al pasto el rocío".

**3.1.3. El amor sensual.** La expresión directa, sin rodeos, cargada de eficientes recursos del lenguaje logran el impacto somático de la sensualidad

El poeta se ha definido a sí mismo por su privilegiada agudeza para la captación de lo sensible. El ojo advierte en él, curiosamente, tal vez por su visión del universo como conciencia totalizadora, colores que no lo son, sino luces y sombras, brillos y opacidades, el verde en la vastedad de los pinos y las estrellas en el cielo; por eso no es raro que la amada resplandezca en todas las cosas, mientras la soledad y la frustración se hacen noche, ceguera, oscuridad, sombra, ocaso. Tampoco faltan olores. El oído del poeta captará clamores y silencios en las voces calladas. El gusto, aunque en proporción más pequeña, relame lo dulce y el sabor de los cuerpos de mujer. Sin embargo, es el tacto el que se destapa y sorprende por su acervo semántico, primeramente, en tanto captación de movimientos y, luego, en la percepción de lo térmico, Neruda despliega hasta el infinito innumerables tonos y matices táctiles que a través de su genio podremos descubrir como lectores su más honda representación vital: socavar, amar, saltar, arder, pelear, pegar, tocar, temblar, marcar, jugar, cuajar, embriagar, acercar, etc. Y no podía faltar aquí -ya que hablamos del amor sensual- la sinestesia que confunde en la poesía (y también en la realidad) las percepciones sensoriales, sintetizándolas y plasmándolas en fastuosos objetos unitarios, como clamores que

destellan, imágenes visibles por medio del cuerpo de la mujer, y sombras que se palpan.

Pero dicha sensualidad adquiere en Neruda connotaciones originales y específicas que la definen para siempre: en el poeta, este tipo de amor se instituye en efímera entrega y representa sólo lo instantáneo. Mundo de los cinco sentidos que establece una realidad cuyo reverso es el amor frustrado, no llevado a cabo como totalidad de comunión; pueden verse al respecto textos tan aclaratorios como los poemas I, II, VIII, XVI y XIX. *Veinte poemas* fue una aportación no sólo para la poesía chilena sino también para las letras hispanoamericanas. La novedad no residía en la forma; aún predomina el alejandrino, las estrofas de cuatro versos y de dos, ya usadas en *Crepusculario*. La imaginación aparece atada a la imagen de la mujer y estos nudos confieren lógica y claridad a todos los poemas. Lo nuevo consiste más bien en un entusiasmo desbordante por lo sensual, el amor carnal sin remilgos y sin coqueteos.<sup>1</sup>

Cuando la soledad y la tristeza ahogan al poeta el amor es el barco que lo salva del naufragio. Amar sin remilgos derramándose de gozo sobre la carne sedienta que se abre en "flor nocturna", "en pañuelo blanco", "en leche ávida y firme" "en incendio":

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

(Poema IX)

---

<sup>1</sup> Jaime Alazraki. *Poética y poesía de Pablo Neruda*, p. 74.

El amor es intenso, naufraga en el mar de la piel "suave como las uvas"; vive en el estrépito y la fuerza incontenible de todas las mareas en aquellas aguas de "leche ávida y firme", y cuando se hace la calma, el amor se ahoga irremediabilmente, sin que nada pueda salvarlo:

Ese fue mi destino y en él viajó mi anhelo,  
y en él cayó mi anhelo, todo en ti fue naufragio.  
(Poema XXI)

Veinte poemas es el amor realizado "la fruta mordida". Es el amor que corre entre "blancas colinas", "muslos blancos", y cuando alcanza su desembocadura pareciera que todas sus aguas se agotaran y el cauce seco no tiene nada que ofrecer:

Triste ternura mía, ¿qué te haces de repente?  
Cuando he llegado al vértice más atrevido y frío  
mi corazón se cierra como una flor nocturna.  
(Poema XIII)

El poeta va hacia el amor en absoluta actitud de entrega, huye de la soledad y de la tristeza; antes "sólo palabras tristes poblaban su guarida oscura", pero ahora: "todo lo llenas tú, todo lo llenas".

Sin embargo, el amor presenta mil rostros (sobre todo cuando se tienen veinte años). El juego se torna sensualidad, erotismo. La fragua del espíritu forja y modela los sueños, las inquietudes, y los templea en el agua del deseo, en el tacto de la piel. El Eros eterno se desborda y la metáfora, la semejanza, la sinécdoque, se materializan en versos sublimes:

He ido marcando con cruces de fuego  
el atlas blanco de tu cuerpo.

(Poema XIII)

y también:

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

(...)

¡Ah, los versos del pecho! ¡Ah, los ojos de ausencia!  
¡Ah, las rosas del pubis! ¡Ah, tu voz lenta y triste!

(Poema I)

El amor cobra intensidad. El poeta y la amada son dos seres fundiéndose en uno. El instante supremo, la realización llega con toda pureza de deseos de selva donde las lianas se enroscan al tronco y al mismo tiempo sobreviven, se nutren con su calor:

Apegada a mis brazos como una enredadera  
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.

(Poema VI)

Las imágenes táctiles desbordan la realidad. El poeta siente a la mujer amada como parte esencial de la naturaleza. Se regocija en un torrente de tropos donde la movilidad de los brazos abarca la totalidad, y la quietud del regazo es lo particular:

Frescos brazos de flor y regazo de rosa.  
Se parecen tus senos a los caracoles blancos.  
Ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa de sombra.

(Poema XVIII)

En el poema XV Neruda ofrece la visión de la mujer cósmica en la que el cielo, por distante, y los objetos comunes, por cercanos, se conjugan en un ser silencioso, nacido del alma. En sólo cinco cuartetos quedan concentrados las cosas y el poeta. La mujer se extiende en "la rosa de los vientos" y marca el micro y el macrocosmos.

La exaltación del amor se aviva con el acto de la humildad:

La lámpara de mi alma te sonrosa los pies,  
el agrio vino mío es más dulce en tus labios...

(Poema XVI)

para luego levantar la figura femenina en nuevas imágenes, retornando el tema, y haciéndonos volar con las alas de sus gaviotas de plata en el recuerdo de la mujer, ubicada en un momento sin tiempo:

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,  
(...) hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos  
y tu boca que tiene la sonrisa del agua.

(Poema XIX)

**3.1.4 El amor pasión.** *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* no trata solamente del amor sensual, del combate cuerpo a cuerpo en que batallan los sexos, por lo menos, como las almas, sino del proceso psicológico y sobre todo las etapas precursoras del encuentro con la mujer amada. Al poeta le interesan las reconciliaciones, las citas, los paseos solitarios, los suspiros que cambian los enamorados y, sobre todo, los recuerdos con que alimenta su pasión; ve en la naturaleza formas que le evocan la ternura de la mujer; el poeta viste la vida con el color de su esperanza o desesperanza; así, el amor es un camino para salir de la soledad; lo busca para obtener de él una satisfacción. Va a su encuentro con el alma en tensión, ansioso de sufrir, de ver desgarradas sus ilusiones y de lamentar en la lejanía la ruptura, el olvido, la soledad y la experiencia siempre renovada. El poeta va hacia el amor, hacia la mujer, en una absoluta actitud de entrega, huyendo de la soledad y la tristeza; de tal manera que "se tiñen con el amor las palabras".

Hay un momento en que el amor parece llenarlo todo, es como si el poeta hubiera alcanzado la plenitud:

Como todas las cosas están llenas de mi alma  
emerges de las cosas llena del alma mía

(Poema XV)

Parece haber una identidad de plenitud, pero siempre nadando en un mar de melancólica tristeza; por eso

Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes  
a tus ojos oceánicos.  
Allí se estira y arde en la más alta hoguera  
mi soledad que da vueltas los brazos como náufragos.

(Poema VII)

Y, a veces, sobre un "estanco en calma" caen momentos de angustia provocando sobresaltos:

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

(Poema XI)

La soledad deriva en un ensimismamiento total, en que el poeta pierde todo contacto con el mundo de las realidades objetivas; todo se subjetiviza en función de la soledad que lo ahoga: se presenta así un amor construido según las leyes de su propia fantasía, de su propio sentimiento o de su propia pasión:

Cómo sabría amarte, mujer, cómo sabría  
amarte, amarte, como nadie supo jamás.

Y también:

Última amarra, cruje en ti mi ansiedad última.  
En mi tierra desierta eres la única rosa.

(Poema VIII)

En el poema XVII la presencia de la mujer amada es ajena, extraña al poeta, y aquel amor tan pródigo inicia su partida y se aleja; al final del poema esa extrañez se hace pregunta: "¿quién eres tú, quién eres?" Sin embargo, el poeta continúa recorriendo el camino del amor: "Te estoy amando aún entre estas frías cosas."

Otra vez entre los escombros de la soledad, entre las ruinas de la tristeza el poeta ha llegado al amor, y muy pronto se sublima en él para luego volver a la soledad.

**3.1.5 El amor: pretexto para la práctica poética.** En la absorción de la amada por el amante hay un efecto de encantamiento. Un ser encanta al poeta, y este encanto lo siente —de manera distinta— en forma continua. El poeta lo siente y en el fondo de este sentimiento amoroso encuentra una raíz reflexiva: la creación poética. Esta succión del poeta por el amor ejerce una fuerza vital en todo el poemario. Merced a la mujer amada y merced a la creación poética el poeta vive enamorado.

Bajo estas condiciones Pablo Neruda parece elegir entre todos los acontecimientos del mundo un solo evento que le sirva para su práctica poética: el amor. El poeta espera a que decante el amor o el desamor; no elige el momento cumbre de la felicidad o el sufrimiento. Tiene el talento tanto para enamorarse, tanto como para hacer versos: amar y versificar son elementos totalmente indisolubles:

Enamorarse es un talento maravilloso que algunas criaturas poseen, como el don de hacer versos, como el espíritu de sacrificio, como la inspiración melódica, como la valentía personal. No se enamora cualquiera ni de cualquiera se enamora el capaz. El divino suceso se origina (amar y

versificar) cuando se dan ciertas rigurosas condiciones en el sujeto y en el objeto.<sup>2</sup>

En *Veinte poemas* existe la insistencia del poeta por el viaje amoroso para intuir la práctica poética. Se palpa una inmersión tajante entre el amor y la creación. Para Neruda amar es crear, crear es reconciliarse consigo mismo; a través de la creación encuentra la congruencia de los amantes. La poesía es posible únicamente por medio del amor:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Escribir, por ejemplo: "la noche está estrellada,  
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos."

El viento de la noche gira en el cielo y canta.  
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Yo la quise y a veces ella también me quiso.

(Poema XX)

El poeta se autorrevisa, se autorreconoce en su propia creación. Para él es fundamental que las dos acciones —amar y crear— evolucionen diacrónicamente con el fin de que ambas se complementen. Este desarrollo es patente en la creación poética nerudiana.<sup>3</sup>

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

(Poema XX)

El amado-amante vive una tensión y una atención: el perderse solo en la noche, el arte de hacer versos. A pesar del sufrimiento, de su realidad aislada del mundo, de su inmersión en la noche vacía, al poeta le queda una esperanza:

<sup>2</sup> José Ortega y Gasset. *Estudio sobre el amor*. Salvat, Barcelona, 1971, p. 21.

<sup>3</sup> Pablo Neruda cambia de corazón a lo largo de toda su creación poética; sin embargo siempre es movido por esta misma concepción: el amor al hombre, el amor a la patria, el amor a la mujer.

Porque en noches como esta la tuve entre mis brazos.  
Mi alma no se contenta con haberla perdido.  
Aunque este sea el último dolor que ella me causa,  
y estos sean los últimos versos que yo le escribo.

(Poema XX)

El poeta (que siente y piensa) tiene un serio problema: la sumisión a su propio destino. Y sólo queda, como único recurso, el recuerdo, la añoranza y el arte de hacer versos.

4 . LA FORMA

**4.1. Los recursos retóricos.** Éstos permiten que el poeta incurra en una desviación respecto a la norma gramatical, con el fin de aplicar, en cualquiera de los niveles de la lengua, estrategias literarias que provoquen en el lector un hecho estético, un acto de admiración. La expresión del poeta se aparta del uso común del lenguaje apoyada en figuras cuyo propósito es lograr un efecto estilístico y emotivo.

Se revisan en este apartado las figuras literarias más sobresalientes de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, haciendo caso omiso de aquellas que no se consideran relevantes para este trabajo.

**4.1.1. La metáfora.** La metáfora es una comparación abreviada. Es —como otras figuras retóricas— una desviación del lenguaje recto. Esta figura literaria resulta del traslado de un nombre que

habitualmente conlleva una cosa a que designe otra. Los términos de la comparación *-como, tal como, etc.-* en la metáfora quedan ausentes.

En el lenguaje poético la metáfora original es muy valorada. El poeta interpreta el mundo a través de ella, de su visión contemplativa.

En *Veinte poemas* Pablo Neruda se sirve de este recurso para ofrecer la realidad vestida con el sentimiento que le genera la mujer amada. La metáfora anuncia el quehacer del hombre enamorado:

*Mí cuerpo de labriego salvaje te socava  
y haces saltar el hijo del fondo de la tierra.*

(Poema I)

El poeta labra, cultiva su inquebrantable sentimiento, pero esta vez de manera salvaje; saca de la corteza natural y amorosa los sentimientos frustrados y se convierte, al mismo tiempo, en labrador de esperanzas. Sin embargo:

*Sola en lo solitario de esta hora de muertes  
y llena de las vidas del fuego,  
pura heredera del día destruido*

(Poema II)

persiste la soledad en "la hora de muertes", y el "día destruido" es heredado por la mujer y aquél acontece sobre la amante, irremediablemente, y la descarga emocional se sucede en una serie de imágenes:

*Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro.  
De la noche las grandes raíces  
crecen de súbito desde tu alma,  
y a lo exterior regresan las cosas en ti ocultas,  
de modo que un pueblo pálido y azul*

*de ti recién nacido se alimenta*

(Poema II)

La mujer sigue siendo la distancia representada por la noche; en ésta se manifiesta, en armonía pasajera: la felicidad que el poeta no puede conquistar. Por ello, de manera directa, convoca a que la mujer indique el camino que se debe tomar en la comunión amorosa:

*Márcame mi camino en tu arco de esperanza*

(Poema III)

La mujer es la luz que el poeta ha seguido siempre; a veces esta luz, apagada por la ausencia, se torna cegadora y el poeta no encuentra el camino. Entonces, el "arco de esperanza" es la única oportunidad para el poeta:

*Y soltaré en delirio mi bandada de flechas*

(Poema III)

*Y entonces declina su emoción hacia la correspondencia:*

*En torno a mí estoy viendo tu cintura de niebla  
y eres tú con tus brazos de piedra transparente  
donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida.*

(Poema III)

El sentido último de estas metáforas revela la aparente reconciliación del amor, pero luego:

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

(Poema IV)

Posteriormente hay un ensimismamiento en este mismo sentido; la mujer sigue siendo la portadora de ilusiones, el lugar donde

el poeta "extiende sus sentidos en la hora viva", donde "ancla sus besos"; no obstante:

El viento de la angustia aún las suele arrastrar.  
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.

(Poema V)

El contenido de estas metáforas demuestra el principio de la desesperanza, el sentimiento no correspondido. Entonces el poeta se encuentra "torcido hacia la muerte del delgado día / cimentado en el sólido frenesí marino" (cfr. poema IX), que termina en una reconciliación con la naturaleza:

Te traeré de las montañas flores alegres, copihues,  
avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos.

(Poema XIV)

Pero luego todo tiene un trágico final.

En la infancia de niebla mi alma alada y herida.  
Descubridor perdido, ¡todo en ti fue naufragio!

(La canción desesperada)

**4.1.2 La comparación.** El procedimiento de las comparaciones es simple. "Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (**como** o sus equivalentes), la relación de homología".<sup>1</sup>

En el texto que se analiza permean en todos los poemas comparaciones que tienen relación clara con la mujer. Muestran el contacto del poeta con el mundo que representa a la mujer:

Te pareces al mundo en tu actitud de entrega

(Poema I)

---

<sup>1</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 99.

El sentimiento poético de Pablo Neruda exige una relación mundo-mujer, mujer-mundo. La comparación equivale al deseo incesante de percibir una totalidad: la mujer es el universo que rodea al poeta, está en todas las cosas que él mira y toca; la mujer no puede escapar a la mirada ni al tacto del hombre enamorado. Alguna vez se tornó ausencia; entonces el poeta que estaba "solo como un túnel" declaró:

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

(Poema I)

El único sentido valioso de la vida y del mundo es el amor. El poeta se agita cuando no lo tiene y a momentos se detiene a describir la lenta labor corrosiva de la desventura.

Hay otras comparaciones en que el poeta se recrea con la contemplación del universo; la suavidad del viento da una sutil armonía al poeta:

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

(Poema IV)

Pero luego el viento toca los latidos del corazón y éste se agita hasta confundirse con aquél:

Innumerable corazón del viento  
latiendo sobre nuestro silencio enamorado.  
Zumbando entre los árboles, orquestal y divino,  
como una lengua llena de guerras y de cantos.

(Poema IV)

El viento, al ser respirado por el poeta, transforma su calma. La continua lucha por el amor se manifiesta en la comparación antes

dicha, pero en las siguientes hay una búsqueda sutil e ingeniosa para la conquista:

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

(Poema V)

o bien:

Collar, cascabel ebrio  
para tus manos suaves como las uvas.

(Poema V)

y luego:

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

(Poema VII)

y prosigue conectado con los elementos de la naturaleza en versos posteriores:

Los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas  
que centellean como mi alma cuando te amo.

(Poema VII)

Las sinéresis (picotean, centellean) y la sinalefa (te amo) violentas, muestran un toque de atención, una avidez del amante por ser escuchado. Ocurre, entonces, que la atmósfera de la melancolía sensibiliza al poeta, y éste recurre gustosamente al ímpetu del escenario terrenal para patentar su amor o desamor, su desesperación o emoción:

Mi corazón da vueltas como un volante loco

(Poema XI)

o bien:

Socavas el horizonte con tu ausencia.  
Eternamente en fuga como la ola.

(Poema XII)

y luego la nostalgia:

Acogedora como un viejo camino.  
Te pueblan ecos y voces nostálgicas.

(Poema XII)

Se establece un diverso vínculo con la amada. La figura femenina está hondamente vinculada con el mundo. Así representadas, las comparaciones adquieren un matiz peculiar: el pensamiento y el sentimiento del poeta asimilando los impulsos de la vida y el amor:

Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose.  
En ti, detrás de ti, temerosa, sedienta.

(Poema XIII).

O bien

Eres como la noche, callada y constelada.  
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.

(Poema XV).

Y el fin último a que lo condena la ausencia amorosa:

Ya me veo olvidado con estas viejas ámpulas.  
Son más tristes los muelles cuando atraca la tarde

(Poema XVIII).

**4.1.3 La prosopopeya.** La prosopopeya es un recurso literario que consiste en la personificación, en virtud de que lo no humano se humaniza y lo inanimado se anima. En *Veinte poemas de amor* la recurrencia de estas figuras es frecuente. El poeta la utiliza para dar vitalidad a los objetos, a las cosas, que lo rodean como ser enamorado. Los sentimientos que el poeta experimenta son

trastocados por los objetos y cobran el sentimiento que el poeta va dejando a su paso:

En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye.  
Como tú lo desees y hacia donde tú quieras.

(Poema III).

La mujer adquiere la dimensión del río que agiliza con su cuerpo la sangre del poeta; el alma de éste se deja llevar por el manantial sentimental. En el mismo poema III la prosopopeya adquiere otra dimensión: la personificación del amor anunciada en el ejemplo anterior. En ésta el amor está declarado y adquiere la voz de la mujer amada:

Ah, tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla  
en el atardecer resonante y muriendo.

El amor hace que la voz de la mujer aparezca —como las aguas del río— cambiante, con un toque de misterio que se acrecienta en los atardeceres.

En el poema V las palabras del enamorado pertenecen a la mujer. Sólo en este sentido las palabras vivifican:

Y las miro lejanas mis palabras.  
Más que mías son tuyas.  
Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.  
Ellas trepan así por las paredes húmedas.  
[...]  
Ellas están huyendo de mi guarida oscura.  
Todo lo llenas tú, todo lo llenas.  
Antes que tú poblaron la soledad que ocupas,  
y están acostumbradas más que tú a mi tristeza.

Las palabras van en busca de la luz y del lleno total que proporciona la mujer. Y sin embargo, la pasión —infructuosa— sigue recorriendo los caminos por donde ella ha pasado. Así, en el poema VI el poeta declara:

Las hojas recogían tu voz lenta y en calma.

Y en el poema VII, la prosopopeya patentiza más la soledad del poeta:.

Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes  
a tus ojos oceánicos.  
Allí se estira y arde en la más alta hoguera  
mi soledad que da vueltas los brazos como un náufrago.

Y a orillas de esta declinante soledad suelta otra serie de imágenes personificadas:

He aquí la soledad de donde estás ausente.  
Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas.  
El agua anda descalza por las calles mojadas.  
De aquel árbol se quejan, como enfermos, las hojas.  
(Poema VIII).

de la cual sobresale la prosopopeya que representa el dolor humano del poeta por la mujer ausente: las hojas del árbol son seres enfermos que, sintiendo un dolor, físico o no, se quejan. Luego:

El temporal arremolina las hojas oscuras  
y suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo.  
(Poema XIV)

para luego soltar el fin último del quehacer del poeta:

Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote.  
(Poema XIV).

**4.1.4 La aliteración.** Esta figura, que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas, no es tan común en el texto analizado. Sobresalen, sin embargo, algunas que por su carácter novedoso y por aportar aspectos rítmicos, merecen ser mencionadas. En el poema I, por ejemplo, el poeta juega con

la dimensión de la soledad al conjuntar dos palabras con significados aparentes y sílabas iniciales de sonidos iguales:

Sola en lo solitario de esta hora de muertes  
y llena de las vidas del fuego.

Semánticamente, "sola" y "solitario" adquieren igualdad; la palabra "muerte" reafirma esta concepción. Esta imagen es constatada más adelante en el poema XVI:

Cómo te sienten mía mis sueños solitarios.

**4.2. La versificación.** La versificación de Neruda ha perdido casi todos sus apoyos de rima, pero algo queda que hace de cada línea una unidad, un verso. No se puede desconocer la voluntad del poeta de que sus poemas sean unidades versales: en la poesía nerudiana el verso libre no tiene tanta libertad, así como en el tradicional no todo es sujeción.

**4.2.1. Ritmo.** El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura periódica, "efecto resultante de la repetición a intervalos regulares de un fenómeno".<sup>2</sup> En la poesía española, la recurrencia periódica del acento pronunciado con mayor fuerza en ciertas sílabas de toda la línea versal constituye el esquema o patrón rítmico del verso.

La combinación de versos de diferentes medidas en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* produce gran variedad de ritmos. El esquema acentual, dentro del verso, unas veces es uniforme y otras no; y esto, desde luego, voluntariamente, como

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 429.

un modo de esquivar lo mecánico, según las ideas estéticas nerudianas.<sup>3</sup> Sin embargo, el acento impone al poema una sistemática periodicidad en la que intervienen ritmos diversos: el yambo, el troqueo, el dáctilo y el anfibraco. Por ejemplo, en el poema II el poeta hace uso de una serie de versos de este último tipo:

De la noche las grandes raíces.

De acuerdo con la teoría de Andrés Bello el esquema métrico rítmico sería:

OOÓ OOÓ OOÓ O (Anapesto)

pero según Navarro Tomás hay un tiempo de silencio al inicio del verso y el esquema sería

● O Ó O O Ó O O Ó O (Anfibraco)

También

Oh, grandiosa y fecunda y magnética esclava.

De igual manera, según Andrés Bello, el esquema sería:

O O Ó O O Ó O O Ó O O Ó (Anapesto).

Pero según Navarro Tomás:

● O Ó O O Ó O O Ó O O Ó O (Anfibraco)

y luego,

...que el negro y dorado sucede  
O Ó O O Ó O O Ó O

Según Bello el ritmo es anapesto:

O Ó O O Ó O O Ó O

---

<sup>3</sup> La tendencia a lo no mecanizado, a lo natural, a lo no culturizante fue expresado constantemente por Pablo Neruda.

y según Navarro Tomás es un verso con ritmo anfibraco:

● ó o o ó o o ó o

Los versos que se mencionan son de distintas medidas: la unidad rítmica puede coincidir o no con la métrica.

En el poema III el poeta inserta en un conjunto de versos polirrítmicos un ritmo trocaico (según la teoría de Navarro Tomás):

Crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,  
caracola terrestre, ¡en ti la tierra canta!  
En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye

● ó o ó o ó o o ó o ó o ó o

o yámbico según Bello:

o ó o ó o ó o ó o ó o ó o ó o

Y en el poema V un ritmo anapesto, en la concepción de Bello:

Van trepando en mi viejo dolor.  
o o ó o o ó o o ó

y dáctilo según Navarro:

● ● ó o o ó o o ó

En los poemas VII, VIII, XII y XVIII hay unos con ritmo anfibraco, después de un conjunto de comparaciones, metáforas y prosopopeyas:

Galopa la noche en su yegua sombría  
o ó o o ó o o ó o o ó o (Anfibraco)

(Poema VII).

El viento del mar caza errantes gaviotas  
o ó o o ó o o ó o o ó o o ó o (Anfibraco)  
(Poema VIII).

He ido marcando con cruces de fuego.  
o ó o o ó o o ó o o ó o (Anfibraco)

(Poema XIII).

e inserta posteriormente un ritmo yámbico:

En ti, detrás de ti...  
 O Ó O Ó O Ó

(Poema XIII).

y, finalmente, otro anfíbraco:

Se desciñe la niebla en danzantes figuras.  
 ● O Ó O O Ó O O Ó O O Ó O

(Poema XVIII).

Hay una constante variación rítmica en todo el texto, sobre todo en las estrofas anisométricas. Pablo Neruda renuncia en cierto grado a la tradición del ritmo; a lo largo de su ocupación como poeta, y no sólo en *Veinte poemas*, recorre un camino de innovaciones y búsquedas, no exentas de valor y calidad poética.

**4.2.2. El metro.** El metro es la medida silábica a que se sujeta el poema al ser organizado en unidades rítmicas o versos.

Por la forma de la mayoría de los poemas (versos alejandrinos, pareados, etc.) *Veinte poemas* pertenece a una tendencia literaria que ha sido clasificada como postmodernista; esta etapa del modernismo influye en la poesía de Neruda.<sup>4</sup> El texto sigue una tradición poética respetando los moldes establecidos por el modernismo y rechazando las tendencias de vanguardia. La gran mayoría de los versos están medidos con los metros tradicionales, predominando el alejandrino y el endecasílabo. En el poema XV, por ejemplo, el poeta hace uso de cinco cuartetos alejandrinos con hemistiquio tradicional de 7:

---

<sup>4</sup> Cfr. *infra*.

Me gustas cuando callas / porque estás como ausente (14)  
 y me oyes desde lejos, / y mi voz no te toca. (14)  
 Parece que los ojos / se te hubieran volado (14)  
 y parece que un beso / te cerrara la boca. (14)

y hay versos endecasílabos en el poema XII, con variantes en los versos 7, 13 y 16:

Para mi corazón basta tu pecho (11)  
 para tu libertad bastan mis alas. (11)  
 Desde mi boca llegará hasta el cielo (11)  
 lo que estaba dormido sobre tu alma (11)

El alejandrino en el poema XVI con hemistiquio de 7:

En mi cielo al crepúsculo / eres como una nube (14)  
 y tu calor y forma / son como yo los quiero. (14)  
 Eres mía, eres mía, / mujer de labios dulces (14)  
 y viven en tu vida / mis infinitos sueños. (14)

y luego el endecasílabo en el segundo verso del siguiente ejemplo:

...  
 de modo que un pueblo pálido y azul  
 de ti recién nacido se alimenta.  
 (Poema II).

Lo expuesto sólo corrobora lo que el propio Neruda dijo refiriéndose a Rubén Darío:

Las influencias nos vienen a veces, con toda una época de por medio, en el estilo de escritores a los que suponemos que no debemos nada. Muchos creerán que no tiene nada que ver con Darío y sin embargo, si escriben como lo hacen, lo deben a aquel fulgor de Rubén que modificó de modo tan trascendental la lengua castellana.<sup>5</sup>

La poesía nerudiana está llena de combinación de versos de diferentes medidas. Como en muchos poemas de la primitiva poesía española,<sup>6</sup> *Veinte poemas de amor, salvo los casos arriba citados,*

<sup>5</sup> Jaime, Alazraki. *Poética y poesía de Pablo Neruda*, p. 45.

<sup>6</sup> El *Mío Cid*, por ejemplo.

experimenta una serie de versos heterométricos y, por lo mismo, variedad rítmica.

**4.2.3. La rima.** La rima es un recurso retórico que afecta principalmente a los elementos morfológicos de las palabras. Resulta de la igualdad o semejanza de sonidos a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos o de los hemistiquios. En español hay rima asonante y consonante. En la primera, la semejanza de sonido se oye sólo entre las vocales, a partir de la tónica: **fiesta, enmienda (e-a; e-a)**. En la segunda, coinciden todos los fonemas, también a partir de la vocal acentuada: **perfecto, dialecto (ecto-ecto)**.

La rima en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* se manifiesta en forma regular en once de ellos (veánse poemas I, III, IV, VI, VIII, XII, XV, XVI, XIX, XX y XXI): alejandrinos ordenados en cuartetos o pareados, con rima asonante abcb, con excepción de los poemas XV y XVI en los versos pares ABCB (rima consonante). Por ejemplo:

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube (a)  
 y tu color y forma son como yo los quiero. (b)  
 Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces, (a)  
 y viven en tu vida mis infinitos sueños (b)

o bien:

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas, (x)  
 el que cuaja los trigos, el que tuerce las algas, (a)  
 hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos (x)  
 y tu boca que tiene la sonrisa del agua (a)

Declara el poeta en los poemas XVI y XIX, como haciendo un recordatorio visual y versístico al lector de que ésta es una composición poética, una construcción literaria: utiliza simples

mecanismos de repetición y variación vocálica (ú-e, é-o; á-a), para destacar por resonancia, los temas básicos del quehacer sentimental.

En los textos I, III, IV, XII, XIII, XVI y XIX las variaciones vocálicas para la rima asonante en los versos pares fluctúan: á-a; á-o; í-e; ú-o; í-a; é-a, etc. En el poema XX y "la canción desesperada" permanece de principio a fin la rima asonantada en los versos pares: í-o en el primero, á-o en el segundo:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche. (x)  
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.....(a)

En las noches como esta la tuve entre mis brazos. (x)  
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.....(a)

Ella me quiso, a veces yo también la quería. (x)  
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos. (a)

Puedo escribir los versos más tristes esta noche. (x)  
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido. (a)

(Poema XX)

Y en "La canción desesperada" la rima á-o:

En ti se acumularon las guerras y los vuelos. (x)  
De ti alzaron las alas los pájaros del canto. (a)

Todo te lo tragaste, como la lejanía. (x)  
Como el mar, como el tiempo. ;Todo en ti fue naufragio! (a)

...Hice retroceder la muralla de sombras,  
anduve más allá del deseo y del acto. (x)  
(a)

Oh, carne, carne mía, mujer que amé y perdí, (x)  
a ti en esta hora húmeda evoco y hago canto. (a)

La inesperada sustitución de otras vocales por í-o, á-o en la rima de estos dos últimos poemas aumenta la gama metafórica

y en la "Canción desesperada":

Como el mar, como el tiempo. ¡Todo en ti fue naufragio!  
 Turbia embriaguez de amor, ¡todo en ti fue naufragio!  
 Descubridor perdido, ¡todo en ti fue naufragio!  
 Te tumbó la tristeza, ¡todo en ti fue naufragio!

Estas repeticiones manifiestan la parte más noble y más humana del poeta: la identidad hombre-mujer que encierra un sentimiento personal, a veces placentero, a veces doloroso.

Como puede verse en este apartado, la forma en la poesía nerudiana concretamente en *Veinte poemas*, no dista tanto de la poesía modernista. La razón puede encontrarse en las influencias que Neruda recibió de Rubén Darío -no se olvide que en 1924, cuando se publicó el texto, todavía se encontraba vigente el modernismo-. Hay, sin embargo, una transformación peculiar en algunos poemas: los juegos rítmicos, versos de diferentes medidas, novedosa actitud erótica, etc.

**CONCLUSIONES**

Una vez realizado el estudio pertinente a la obra de Neruda y señalado sus concepciones poéticas, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. La disposición sentimental o temple emocional es el punto de partida para la creación artística de Pablo Neruda. Para él la importancia de la comunión y de la comunicación con el universo obedece a dos factores fundamentales: el amor en sus distintas manifestaciones y la creación artística.

2. En cada obra, Neruda explora una comunión humana y sugestiva, conjuntamente con un modo valioso de intuición para expresar lo verdaderamente poético.

3. En el principio de la experiencia poética nerudiana hay una carga eléctrica de sentimientos que el poeta organiza en corriente y fuerza motriz y en juegos de sensaciones y sonidos.

4. El sentimiento busca, elige y conforma, finalmente, una experiencia artística; pero sus construcciones pasan por un filtro y guardan en sí un orden racional: el poema.

5. El lector descubre que el poeta, a lo largo de la creación poética, está en constante transformación del sentimiento amoroso y que éste experimenta múltiples deberes para su poesía en constante cambio, que va de acuerdo con la circunstancia que lo rodea.

6. El secreto de la impresionante evolución poética nerudiana reside, precisamente, en un crecimiento orgánico, en la evolución permanente de su sensibilidad que, con cada verso, renueva la forma, el vehículo poético que la contiene.

7. En su concepción postmodernista *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* tiene en su haber una serie continua de poemas con versos alejandrinos. En los inicios la poesía de Rubén Darío influye en la poesía de Neruda. Basten como ejemplos su primera obra, *Crepusculario*, y la citada líneas arriba.

8. La poética nerudiana une emoción y reflexión personal en sus textos.

9. En *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* se cumple la teoría de una poética particular, la cual puede ser apreciada mediante las herramientas puestas al descubierto a lo largo esta investigación.

10. La evolución poética de Neruda, el encuentro constante con la unidad en su experiencia personal, la exaltación erótica de su juventud y el hondo sentimiento de compromiso social, no conforman etapas plenamente diferenciadas; más bien son parte de un continuo nacer en el que el autor, desde una perspectiva en

constante desplazamiento, hace evolucionar su sistema expresivo de acuerdo con su entorno.

11. Para Neruda resulta de fundamental importancia estar conectado con la naturaleza y vivir con ella en comunión simbiótica. La creación poética nace de la observación y de la convivencia con los elementos naturales.

12. Si Horacio, en su *Arte poética* afirma que "para ganar el aplauso de todos hay que saber mezclar lo útil con lo agradable", Pablo Neruda, en el texto estudiado, plantea (como en toda buena obra) dos planos de impacto: el estético y el cultural: la experiencia del corazón y la del pensamiento, es decir, una identificación totalizadora sobre una conducta amorosa (abrumadora o no), pero al mismo tiempo, una reflexión que va más allá de la lectura ingenua sobre una parte de la condición humana: a veces somos amados, a veces no.

13. Las funciones de la lengua son para Neruda de fundamental importancia, ya que por medio de ellas consigue trastocar la relación entre contenido y expresión, entre significado y significante, para individualizar conceptos genéricos mediante el uso denotativo y connotativo de ciertos giros verbales para, finalmente, comunicarnos una emoción.

14. Los elementos básicos que llenan la creación artística del poeta son: el compromiso social, el amor, el humanismo, lo visceral, la técnica depurada, la sencillez, la naturaleza...

15. Neruda concibe, a través de la emoción personal, una conducta artística: la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

## Directa

- NERUDA, Pablo. *Antología poética I*, 2ª ed., pról. de Hernán Loyola. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- *Antología poética II*, 2ª ed., pról. de Hernán Loyola. Madrid, Alianza Editorial, 1983 (El libro de bolsillo).
- *Canto general*, 5ª ed. Madrid, Bruguera, 1986 (Libro amigo).
- *Confieso que he vivido*. México, Origen-Planeta, 1984 (Colección Literatura Contemporánea).
- *Jardín de invierno*. Madrid, Bruguera, 1985 (Libro amigo).
- *Odas elementales*, 6ª ed. Madrid, Bruguera, 1986 (Libro Amigo).
- *Para nacer he nacido*, 4ª ed. Madrid, Bruguera, 1985 (Libro amigo).
- *Residencia en la tierra*, 4ª ed., pról. de Luis Rosales. Madrid, Bruguera, 1985 (Libro amigo).
- *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Cien sonetos de amor. Madrid, Altaya, 1995 (Biblioteca de Premios Nobel).

## Indirecta

- AGUIRRE, Margarita. *Las vidas de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Grijalbo, 1973 (Biografías grandeza).
- ALAZRAKI, Jaime. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York, Las Americas Publishing Company, 1965.

- ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 4ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- ARISTÓTELES. *La poética*, versión de David García Bacca. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- ARISTÓTELES y Horacio. *Arte poética*, 3ª ed., pról. de Aníbal González. Madrid, Taurus, 1992.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed. México, Porrúa, 1985.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos, 1962.
- COSTA, René de. *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago, Ed. Andrés Bello, 1993.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 18ª ed., tr. de E. Pezzont. México, Siglo XXI, 1996 (Lingüística).
- FLORES, Ángel. *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México, FCE, 1987 (Colección Tierra Firme).
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid, Gredos, 1962.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, 4ª ed. México, Málaga, 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Barcelona, Salvat, 1971.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá, Oveja Negra, 1985.