

1. Introducción

La poesía de Pablo Neruda (1904-1973), Premio Nobel de Literatura 1971 y Premio Nacional de Literatura 1945, ha sido interpretada y valorada de modos muy distintos en los numerosos países en que ha sido traducida y editada. Común denominador de la crítica es el reconocimiento de su increíble heterogeneidad y de su indudable calidad estética.

En el ámbito de la crítica chilena sobre Neruda se ha ido abriendo paso una interpretación que trata de encontrar la unidad de su poesía; se concibe el quehacer poético de Neruda como un intento de superar la muerte que está destruyendo todo lo existente, mediante la sacralización del hombre y de la materia.

El filólogo español Amado Alonso sirve de punto de partida: postula que la poesía de Pablo Neruda se funda en una terrible visión de la lenta y permanente descomposición de la realidad, disgregada por la acción del tiempo y de la muerte; se trata de una visión desintegrada (pues el hablante percibe cosas rotas, deformadas, desde una perspectiva confusa: conversaciones gastadas, olas desvencijadas) de un universo en desintegración, pues lo vivo está muriendo de modo incesante, cada movimiento de lo vivo es un paso de muerte. La desintegración es un tratamiento o modo de representación de lo existente y también un modo de ser de lo real. Frente a la muerte que impregna todo lo viviente, el poeta siente la angustia de su vida sin sentido (un "naufragio hacia adentro") y de un mundo absurdo, y lucha contra la muerte, con el anhelo desesperado de vencerla mediante el encuentro de un Fundamento, de una realidad absoluta que anule su poder y devuelva el sentido a la realidad.

Esta búsqueda, explicada por la crítica chilena, se hará en un ámbito metafísico, existencial, fuera de las categorías de una religión determinada pero imbuida de una profunda y natural religiosidad: el poeta advierte que lo único capaz de vencer a la muerte es lo sagrado. Pero, como no acepta las respuestas dadas por la revelación divina, la teología o la filosofía, su proyecto, admirable por su trágica imposibilidad, consistirá en la sacralización de la mujer primero, de la materia después y por último de la colectividad humana, del pueblo. *Sacralización*, en los términos de Mircea Eliade, consiste en atribuir a un ser animado o inanimado, concreto o abstracto, humano o no humano, los atributos propios de lo divino (omnipotencia, eternidad, omnisciencia etc.), consiste en considerar lo profano (es decir, lo relativo, lo temporal, lo histórico) como sagrado (es decir, absoluto, divino).

Examinaremos este proceso en el "Poema 6" de Neruda, sistematizando, aplicando y ampliando los postulados sobre el particular, de la crítica chilena, (especialmente de J. Concha, M. Rodríguez, C. Santander y C. Goić), apoyados en una rigurosa lectura de sus versos y algunas categorías de Clarence Finlayson, filósofo católico, Gastón Bachelard, filósofo y ensayista materialista-racionalista, y Mircea Eliade, estudioso e historiador de las religiones primitivas. Elegimos el "Poema 6" por su belleza y porque no existe ningún análisis completo de él en esta perspectiva.

2. Poema 6: El Encuentro Ilusorio con el Fundamento

POEMA 6

- 1 Te recuerdo como eras en el último otoño.
2 Eras la boina gris y el corazón en calma.
3 En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo
4 Y las hojas caían en el agua de tu alma.
- 5 Apegada a mis brazos como una enredadera,
6 las horas recogían tu voz lenta y en calma,
7 Hoguera de estupor en que mi sed ardía
8 Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.
- 9 Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
10 boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
11 hacia donde emigraban mis profundos anhelos
12 y caían mis besos alegres como brasas.
- 13 Cielo desde un navío. Campo desde los cerros:
14 Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma
15 Mas allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
16 Hojas secas de otoño giraban en tu alma.

El poeta habla con su amada para describirla, haciendo una especie de retrato poético de ella. Sin embargo, está solo. Se dirige a una mujer ausente. El "Poema 6" es la evocación nostálgica de la persona amada efectuada desde un presente marcado por la separación y la nostalgia.

El poeta está solo en el momento de hablar ("Cielo desde un navío. Campo desde los cerros": no ve personas, sino únicamente naturaleza), separado de la amada con quien estuvo unido en un lapso temporal anterior. Ello explica su temple de ánimo nostálgico y su actitud evocativa, que es lo realmente poetizado en el texto. Más que hablar de su amada, el poeta habla del recuerdo que tiene de ella, de su imagen. Por eso, no la describe de modo "fotográfico", sino como la recuerda en un momento determinado: el último otoño. Al mismo tiempo, indica que el recuerdo de esa mujer está limitado por la temporalidad de la existencia: la recuerda tal como era "en el último otoño" y no como era esencialmente.

El tiempo limita la existencia humana; por lo tanto, no permite al poeta expresar la imagen de su amada, sino únicamente decir de ella lo que el tiempo le permite concebir. Este es un aspecto muy importante en la poesía nerudiana: la percepción del tiempo que destruye toda la realidad. Es la historicidad que caracteriza la evolución de su lírica. Neruda comprende al tiempo como factor que va haciendo envejecer y morir a todos los seres y fenómenos de la vida; la realidad es un proceso permanente de desintegración. De esta intuición básica surgen las connotaciones negativas de los símbolos de movimiento (el día, el tiempo, las estaciones, la luz, el agua fluyente. . .) y las connotaciones positivas de las imágenes de la inmovilidad que representan el Fundamento en su lírica (la noche, las piedras, lo negro, lo oscuro . . . (Cf. J. Concha).

El poeta recuerda a la amada en el otoño, es decir, en el tiempo de la nostalgia y la melancolía, de la vida limitada, el tiempo en que la naturaleza existe de modo precario, insuficiente. Es el tiempo del reposo, de la tranquilidad, de la paz. Por ello, el poeta la añora identificada a esta estación, que le ayuda a superar el movimiento destructor del tiempo que conduce a la muerte a todos los seres que caen bajo su dominio. En otoño la vida descansa, se inmoviliza; por lo tanto, de algún modo evade a la muerte al refugiarse en su calma, que es la fuerza contraria al movimiento destructor del tiempo. El otoño, aunque para la mayoría de los hombres recuerda a la muerte (las hojas secas que caen, etc.), paradójicamente, para el poeta representa la vida: la realidad que existe fuera de los límites de la influencia del tiempo.

Esto explica la imagen estática de la amada, detenida en el tiempo, al modo de un retrato. No se trata de una idealización que la abstraiga de la realidad, sino del afán de inmovilizar un momento temporal determinado para sustraer a la mujer de la acción corrosiva del devenir y tornarla en Fundamento. Por ello mismo, busca identificarla con la Naturaleza, que está más cerca de las leyes inmutables que parecen no sufrir la acción destructora de la temporalidad.

Esta actitud básica condiciona el temple sosegado, evocativo y sereno del hablante. El poeta se ubica en la permanencia, en su desesperado intento de superar a la muerte que momento a momento va envejeciendo y aniquilando las cosas y los seres.

En este "Poema 6" lo ha logrado, en gran medida, y por eso la paz invade su alma al recordar a su amada. Su voz se vuelve tierna, cariñosa, sustentada en el goce interior de estar viviendo en lo permanente, de estar venciendo a la muerte a través de la amada ("Dulce jacinto azul...").

En el verso 2, define subjetivamente a la mujer: "Eras la boina gris y el corazón en calma".

Boina gris: parece aludir a un tipo de mujer serena, reconcentrada, definida simbólicamente por una prenda bastante usada a comienzos de siglo por las damas de nuestra sociedad. La boina tiene una forma redonda, desde cierta perspectiva. La redondez simboliza la existencia plena, lograda, la unidad, lo que se basta a sí mismo (Cf. Gastón Bachelard). Además, lo redondo incita a la caricia, a la expresión del cariño, lo cual está de acuerdo con el estado de ánimo del poeta y al carácter de amada de la mujer.

Boina gris. ¿Por qué gris? Por su relación con la naturaleza otoñal; la mujer está conectada íntimamente con la naturaleza, es una parte de ella. Por eso tiene voz de pájaro, es un jacinto azul, las hojas caen en su alma y recogen su voz. Y la naturaleza está fuera del tiempo, en cierto sentido; subsiste con mayor facilidad que los objetos hechos por el hombre. Además, la naturaleza es bella por sí misma y, por lo tanto, incita al goce sensorial.

La amada tiene "el corazón en calma"; su voz también es "lenta". Esta característica la relaciona directamente con la permanencia esencial de la vida (el Fundamento) que busca el poeta. "Corazón en calma" no es sólo una característica psicológica (serenidad), sino también y, sobre todo, una categoría existencial: un modo de vida opuesto al devenir mortal de todo lo existente.

Es cierto que en los ojos de ella "peleaban las llamas del crepúsculo", lo cual podría interpretarse como una imagen de la violencia, de la inquietud, que destruiría la armonía lograda; pero, son las llamas del crepúsculo, o sea, del momento en que todo empieza a aquietarse, a reposar bajo el influjo de la inminencia de la noche, reino del Fundamento, de lo absoluto, de la vida, según la concepción nerudiana.

También la imagen del agua (v. 4) adquiere en este poema un sentido muy especial. No es el agua fluyente, sino el agua detenida, inmóvil, no es el agua símbolo de la vida humana que va hacia la muerte, como en Jorge Manrique ("Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir..."), sino el agua reunida en un espacio determinado, liberada del movimiento destructor, mortal.

También el poeta recuerda a su amada como una enredadera apegada a sus brazos, vale decir, inmóvil, sosegada, unida firmemente a un tronco para no desdibujarse, dispersarse ni perder el sentido de su ser, fijada por sus raíces a la tierra, el Fundamento originario de la vida.

El verso 7 es clave para la comprensión del poema. La hermosa metáfora que da a conocer la significación de la mujer para el poeta ("Hoguera de estupor en que mi sed ardía"), nos permite captar con claridad la importancia de la amada, insistiendo en las notas básicas de estaticidad en lucha con el movimiento destructor que la caracterizan. La mujer es una "hoguera", pero no una hoguera pasional que despierte la sensualidad del hombre, sino una hoguera de "estupor", es decir, alude a un estado de contemplación del alma que se mantiene inmóvil ante el misterio del amor vivificante que los une. Al mismo tiempo, la hoguera quema, destruye la sed del poeta, que es una ansia de absoluto, de permanencia en la vida. La mujer, a través del amor, permite al poeta superar a la muerte, por medio de la realidad absoluta, que ella representa. En este sentido debe comprenderse la "divinización" o "sacralización" de la mujer que la crítica ha señalado en la lírica de Pablo Neruda (Cf. Mario Rodríguez y Carlos Santander).

El verso siguiente, también otra bella metáfora, completa el sentido del verso precedente: la amada es un dulce jacinto. Una vez realizada la unión amorosa, la dulzura invade el alma de los amantes y permanecen relacionados íntimamente por la ternura del sentimiento erótico compartido y gozado. El epíteto "azul" conlleva la idea de infinito, de absoluto, logrado por medio del amor.

Sin embargo, de nuevo el paso del tiempo hace presente la imperfección de la vida humana, la limitación del ser histórico vencido por el tiempo inevitable, la victoria de la temporalidad sobre el anhelo del hombre por mantener sus experiencias vitales, por inmovilizar los momentos de éxtasis y revivirlos de modo auténtico y vigorizador.

El poema sigue: "Siento viajar tus ojos y es distante el otoño": se ha roto el estado de perfección alcanzado; la amada ya no está sustraída del tiempo aniquilador; también se ha integrado al acontecer cotidiano. Sus ojos viajan, es decir, existen en la sucesión de los días que tarde o temprano los destruirán. Por ello, el espacio mágico del otoño en que ellos se amaron se ha esfumado, ha vuelto a convertirse en anhelo, dejando de ser una realidad sacralizada, absoluta: "es distante el otoño".

Debido a esto, la triple denominación metafórica de la mujer (expresada estilísticamente en la trimembración del verso 10) contrasta dramáticamente con el verso 9, que indica que todo eso se ha perdido. La boina gris, la voz de pájaro (símbolo de belleza y al mismo tiempo de elevación por sobre las limitaciones del tiempo y del espacio real) ya no existen. Tampoco su corazón de casa puede ser nada más que una ilusión. Frente a la seguridad, el ensueño, la paz, que alberga el espacio cerrado, íntimo, personal, de la casa, refugio contra el tiempo y el espacio hostiles (Cf. Bachelard) ha surgido en violento contraste la inmensidad del mundo profano donde el hombre no tiene protección contra la vida ni contra la muerte.

Por estas razones, el poeta ahora se encuentra solitario en un mundo impersonal, que ha perdido el calor de la intimidad que le daba el pequeño espacio mágico del otoño compartido y vivido a través del amor. De nuevo el poeta se encuentra en un mundo ajeno, despersonalizado. Esta situación la expresa el v. 13, donde el hablante adopta una actitud impersonal para mencionar el mundo ("Cielo desde un navío...").

Ahora, separado de su amada por el tiempo y la distancia, el poeta sólo puede evocarla ("Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma"). El poeta evoca a su amada como "luz", pero luego precisa su imagen diciendo que es "humo" y finalmente "estanque en calma". Al comienzo se le presenta como algo fugaz y al mismo tiempo brillante, por lo tanto, relacionado con el día y la mortalidad. Pero, al hablante esta expresión no le parece precisa y trata de evocar mejor a la mujer y dice que su recuerdo es de "humo", también signo de lo transitorio y perecedero, además de lo borroso y esfumado de los hechos que sólo viven en el recuerdo distante y sólo permanecen gracias a él. Como

esta amada es un anhelo más que una realidad, termina la serie comparándola con un estanque en calma, reiterando la imagen detenida, depositaria del Fundamento, para definir a la mujer.

Al final del poema, el hablante muestra una actitud obsesiva que insiste en volver al pasado, lo cual se expresa por medio de la reiteración de elementos y situaciones que se refieren a la inmovilidad y al reposo que habían aparecido en los primeros momentos del texto. El poeta sólo puede recobrar a su amada en el pasado. Para lograrlo, intenta detener el curso del tiempo mediante la evocación que trata de precisar una imagen fija de ella: "más allá de tus ojos ardían los crepúsculos"; o sea, más allá de ella está el movimiento, la acción destructora de la muerte, la temporalidad pues ella, en cambio, es la estaticidad, la quietud, el silencio de lo sagrado.

Pero, a pesar de su desesperado esfuerzo por conseguirlo, el verso final sugiere que no podrá escapar a la acción inevitable de la mortalidad: las hojas secas giran *en su alma*. Es decir el movimiento anunciador de la influencia mortal del tiempo está en ella misma: la muerte está en la persona, en el hombre mismo, en la existencia diaria. Y es posible escapar de ella.

El poeta ha vivido un momento de absoluto al concebir el amor y a la mujer como elementos sagrados que la apartarían del transcurso temporal. Pero, la historicidad de la existencia se impone y el tiempo lo ha separado de ella y no le permite seguir concibiéndola como un ente superior a la muerte. El tiempo ha desacralizado finalmente a la mujer en la conciencia del poeta y la ha transformado en lo que realmente es: un ser hermoso, dador de embrujo, amor y ensueño, pero humano y perecible, como toda la realidad.

En el contexto de los "Veinte poemas de amor..." el "Poema 6" representa el encuentro ilusorio del Fundamento logrado mediante la sacralización de la amada, y su pérdida, al descubrir la naturaleza mortal de la mujer.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. 3ª. edición. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, constituye el primer estudio estilístico de *Residencia en la tierra* y plantea la tesis sobre la desintegración del mundo en esta lírica que desarrollarán, criticarán y ampliarán estudiosos posteriores.

CONCHA, Jaime. "Intepretación de *Residencia en la tierra*", *Mapocho* 2, 1963, pp.5-39, critica la tesis de Alonso y utilizando algunos elementos de C. Finlayson y otros pensadores interpreta la poesía nerudiana como la búsqueda de un Fundamento inmanente, identificado con la materia y expresado con las imágenes de lo oscuro, nocturno y subterráneo.

RODRIGUEZ, Mario. en "Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda", *A. U. CH* 125, 1962, 74-79, plantea la sacralización de la mujer y el amor en la primera poesía nerudiana; en "Neruda, Parra y Cardenal" y "Pablo Neruda. No hay olvido". en Hugo MONTES y M. R., *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1970, pp. 49 - 51, 57 - 64, 88 - 101, estudia la asunción de algunos mitos en la obra de Neruda y la caracteriza en el ámbito de la lírica superrealista, de acuerdo a la concepción histórica generacional de Cedomil Goić.

SANTANDER, Carlos. "Amor y temporalidad en Veinte poemas de amor. . ." *AUCH*. 157-160, 1971, pp. 91 - 105, aplica la interpretación de J. Concha a la lectura sistemática de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1967, analiza las concepciones de lo sagrado y lo profano en las religiones primitivas y en el mundo moderno; sirve de base a los trabajos de Mario Rodríguez.

BACHELARD, Gastón. *Poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, Braviarios, 1965, estudia las imágenes del espacio en la poesía universal; sirve de fundamento a Mario Rodríguez, J. Concha y C. Santander.