



Universidad
Europea de Madrid

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

TESIS DOCTORAL

SERIE: COMUNICACIÓN

La imagen de la mujer en la poesía amorosa de Pablo Neruda

Programa de Doctorado en Comunicación

Facultad de Artes y Comunicación

Guadalupe Bohorques Marchori

Dirigida por:

Dr. D. Luis Guerra Salas

Madrid, 2012



INFORME Y AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR PARA PRESENTAR LA TESIS DOCTORAL

(Planteamiento, objetivos, medios utilizados y aportaciones originales)

La investigación propuesta por D^a Guadalupe Bohorques plantea una lectura global de la poesía amorosa de Pablo Neruda a la luz de las mujeres reales que influyeron en la vida del poeta. El objetivo general del trabajo consiste, por una parte, en determinar la imagen o imágenes de la mujer que el poeta Pablo Neruda crea en su producción amorosa fundamental (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor*) con objeto de demostrar que el universo femenino creado por Neruda es el producto de una elaboración poética cuya raíz es la experiencia con diferentes mujeres, vinculadas a él en distintos momentos históricos. Por otra parte, se pretende llevar a cabo una clasificación de la poesía amorosa de Neruda en el período comprendido entre 1923 y 1959, determinando quiénes son las principales destinatarias de su poesía amorosa más relevante y cómo se construye la imagen de la mujer y del amor en las distintas etapas de su experiencia vital.

Para alcanzar este doble objetivo, la investigación

1. Esboza el panorama sociocultural y político de América Latina en las décadas de 1920 y 1930 y, de forma particular, el panorama sociocultural chileno.
2. Expone un breve marco referencial sobre la evolución histórica de la mujer chilena y occidental.

3. Analiza la poesía amorosa de Neruda desde el punto de vista autobiográfico, para continuar con la mirada de los críticos y biógrafos en torno a la poesía amorosa más relevante del poeta chileno.

4. Realiza un recorrido por la experiencia vital del poeta y las principales mujeres de su vida, situando y relacionando esta experiencia con la creación de su poesía amorosa.

5. Esboza la cosmogonía femenina creada por Neruda, basada en la experiencia vital con las mujeres concretas de su vida.

La investigación concluye con la aportación novedosa de una clasificación de los principales tipos femeninos que Neruda establece en su poesía amorosa; así como con una visión de conjunto de la evolución de sus ideas respecto a la mujer y el amor a lo largo de su trayectoria poética y vital.

El Dr. D. Luis Guerra Salas, Director de la Tesis, de la que es autora D.^a Guadalupe Bohorques Marchori AUTORIZA la presentación de la referida Tesis para su defensa en cumplimiento del Real Decreto 1393/2007, de 29 de Octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales y de acuerdo al Reglamento de Enseñanzas Oficiales de Máster Universitario y Doctorado de la Universidad Europea de Madrid RD 1393/2007

Villaviciosa de Odón, 23 de enero de 2012

Fdo.: EL DIRECTOR

Agradecimientos:

A mis padres.

A Sergio Calvo, Luis Guerra, Elena Gómez y Aaron Rodríguez.

A la Fundación Pablo Neruda de Santiago de Chile y muy especialmente a Adriana Valenzuela.

A Hernán Loyola.

A Günter Castanedo.

A Marcia Castillo.

A Nelsi Bernal y su familia chilena.

A todas las personas que han hecho posible esta investigación.

Al recuerdo imborrable de mi madre,

María Teresa Marchori,

porque “nunca ha muerto una flor: sigue naciendo”.

A la memoria de mi padre,

quien me enseñó a amar la poesía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
Capítulo 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
Capítulo 2. METODOLOGÍA	39
Capítulo 3. CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO	63
3.1. Contexto sociocultural de Chile (1920-1930): sociedad, modernidad, cultura y feminismo.....	65
3.1.1. Modernidad, vanguardia y literatura en la década 1920-1930	72
3.1.2. Feminismo, mujer y situación social en Chile: 1900-1950	95
3.1.3. La conquista cultural: mujer moderna y literatura	102
3.2. <i>Mundus Mulier</i> : la representación histórica de la imagen de la mujer y prototipos iconográficos en torno a la imagen de la mujer en el pensamiento occidental.....	114
3.2.1. Breve historia de la representación del “eterno femenino”	114
3.2.2. Breve historia del cuerpo	128
3.2.3. Imagen y representación de la mujer chilena en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX.....	144
3.3. Autobiografía y biografía sobre la producción amorosa de Neruda: de <i>Crepusculario</i> a <i>Memorial de Isla Negra</i>	154
Capítulo 4. ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER	231
4.1. Críticos y biógrafos en la obra lírica de Neruda	231

4.1.1. Pablo Neruda y la mujer.....	254
4.1.2. <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i>	282
4.1.3. La imagen mujer en <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i>	314
4.2. Pablo Neruda y la mujer: experiencia amorosa-poesía amorosa	344
4.2.1. Albertina Azócar: amor inalcanzable.....	344
4.2.1.1. Análisis de los poemas 1, 2, 5 de <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i>	358
4.2.2. Josie Bliss: ¿erotismo salvaje?.....	378
4.2.3. María Antonia Haagenar: la esposa que no amó	410
4.2.4. Delia del Carril: la mujer que vivía volando.....	430
4.2.5. Matilde Urrutia: compañera en la tierra.....	481
4.2.5.1. Mujer, amor y autorreferencias en <i>Los versos del Capitán</i>	507
4.2.5.2. Análisis del poema “No solo el fuego”	516
4.2.5.3. La imagen de Matilde Urrutia en <i>Cien sonetos de amor</i>	523
4.2.5.4. Análisis del soneto II.....	541
4.2.6. Alicia Urrutia: compañera en el cielo	549
Capítulo 5. CONCLUSIONES	559
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	599
Obra literaria de Pablo Neruda	601
Bibliografía consultada para el capítulo 2 y 3	603
Bibliografía específica sobre la obra de Pablo Neruda	611
Obras literarias citadas.....	626
Referencias de páginas web.....	627
Documentos audiovisuales y grabaciones	631

Documentos audiovisuales	631
Grabaciones de Pablo Neruda.....	632
Poemas de Pablo Neruda musicalizados e interpretados por diversos autores.....	632
ANEXOS.....	635
Noticias.....	637
Correspondencia.....	647
Fotografías.....	654

RESUMEN

La investigación propuesta plantea una lectura global de la poesía amorosa de Pablo Neruda, con objeto de demostrar, en primer lugar, que el universo femenino creado por Neruda es el producto de una elaboración poética cuya raíz es la experiencia con diferentes mujeres, vinculadas a él en distintos momentos históricos.

El objetivo general de este trabajo es doble. Si por una parte consiste en determinar la imagen o imágenes de la mujer que el poeta Pablo Neruda crea en su producción amorosa fundamental, esto es: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Los versos del capitán* y *Cien sonetos de amor*, vinculando de forma directa la experiencia vital con la experiencia poética, por otra, se pretende llevar a cabo una clasificación de su poesía en el período comprendido entre 1923 y 1959, determinando quiénes son las principales destinatarias de su poesía amorosa más relevante y cómo se construye la imagen de la mujer y del amor en las distintas etapas de la experiencia vital del poeta.

De este modo, relacionando experiencia amorosa y creación poética, se persigue establecer las principales tipologías femeninas utilizadas por Neruda para crear su propio universo y lenguaje amoroso y, además, profundizar en la evolución del concepto de amor y de mujer a lo largo de su vida y de su trayectoria poética.

Para alcanzar este doble objetivo, la investigación sigue los siguientes pasos:

1. Esboza el panorama sociocultural y político de América Latina en las décadas de 1920 y 1930 y, de forma particular, el panorama sociocultural chileno.
2. Expone un breve marco referencial sobre la evolución histórica de la mujer chilena y occidental.
3. Analiza la poesía amorosa de Neruda desde el punto de vista autobiográfico, para continuar con la mirada de los críticos y biógrafos en torno a la poesía amorosa más relevante del poeta chileno.
4. Realiza un recorrido por la experiencia vital del poeta y las principales mujeres de su vida, situando y relacionando esta experiencia con la creación de su poesía amorosa.

RESUMEN / ABSTRACT

5. Esboza la cosmogonía femenina creada por Neruda, basada en la experiencia vital con las mujeres concretas de su vida.

La investigación concluye con la aportación novedosa de una clasificación de los principales tipos femeninos que Neruda establece en su poesía amorosa; así como con una visión de conjunto de la evolución de sus ideas respecto a la mujer, el amor y la creación de un nuevo lenguaje amoroso, a lo largo de su trayectoria poética y vital.

ABSTRACT

This research intends a global reading of Pablo Neruda's love poetry. Our main aim is to show that the feminine universe created by Neruda is the product of a poetic elaboration that finds its roots in his experiences towards different women, who were linked to him in several historical moments.

Our work has a double aim: On the one hand, it intends to determine the woman's image (or images) that Neruda creates in its fundamental love production (*Twenty Poems of Love and a Song of Despair*; *The Captain's Verses* and *One Hundred Love Sonnets*); linking in a direct way his personal life to his poetic experience. On the other hand, we intend to classify Neruda's poetry in the period of 1923-1959, focusing on who are the main recipients of his most relevant love poetry, and how the image of woman and love is developed in the different stages of the poet's living experience. In such a way, by relating love experience and poetic creation, we pursue to establish the main feminine typologies used by Neruda to develop his own universe and love language, and, also, to deepen in the understanding of the evolution of the concepts of "love" and "woman" along his life and his poetic path.

To reach this double objective, our research follows these steps:

1. An introduction of Latin-America political and socio-cultural characteristics in the decades of 1920 and 1930, and, more specifically, Chilean socio-cultural situation.
2. An overview of a frame work on historical evolution on Chilean and occidental woman.
3. An analysis of Neruda's love poetry from his autobiographic point of view, which is followed by the perspective offered by critics and biographers on the most relevant poetry of the Chilean author.
4. An approach to Neruda's life experience and the most important women in his life, linking this experience with the creation of his love poetry.
5. An overview of Neruda's feminine cosmogony, based in his experience with the real women in his life.

RESUMEN / ABSTRACT

To conclude, our research offers a new perspective by classifying the main feminine types that Neruda established in his love poetry, as well as a comprehensive overview of the evolution of his ideas along his poetic and personal path regarding woman, love and the creation of a new love language.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La elección de este tema de investigación responde a la constatación de que Pablo Neruda es el gran poeta amoroso del siglo XX y, sin embargo, no existe en la actualidad ningún estudio en profundidad relacionado con la imagen de la mujer en su poesía amorosa, exceptuando los numerosos artículos o estudios sobre su obra universal de juventud *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Esta elección es fruto de varios años de estudio y lectura de la poesía amorosa de Neruda y de las conversaciones mantenidas en Santiago de Chile con Hernán Loyola, máximo conocedor y estudioso chileno de la obra poética de Pablo Neruda en Latinoamérica.

El objetivo general de este trabajo es doble. Por una parte, consiste en determinar la imagen o imágenes de la mujer que el poeta Pablo Neruda crea en su producción amorosa fundamental, esto es, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Los versos del capitán* y *Cien sonetos de amor*, con objeto de demostrar que el universo femenino creado por Neruda es el producto de una elaboración poética cuya raíz es la experiencia con diferentes mujeres, vinculadas a él en distintos momentos históricos.

Por otra parte, se pretende llevar a cabo una clasificación de la poesía amorosa de Neruda en el período comprendido entre 1923 y 1959, determinando quiénes son las principales destinatarias de su poesía amorosa más relevante y cómo se construye la imagen de la mujer y del

INTRODUCCIÓN

amor en las distintas etapas de su experiencia vital. De este modo, relacionando experiencia amorosa y creación poética, se persigue establecer los principales tipos femeninos utilizados por Neruda para crear su propio universo amoroso y, además, profundizar en la evolución del concepto de amor y de mujer a lo largo de su vida y de su trayectoria poética.

Para conseguir este doble objetivo, comenzaremos por esbozar el panorama sociocultural y político de América Latina en las décadas de 1920 y de 1930 y, de forma particular, el panorama sociocultural chileno, con objeto de conocer los factores y circunstancias que determinan el surgimiento de las vanguardias artísticas en Latinoamérica y el nacimiento de la obra de juventud de Pablo Neruda.

En segundo lugar, y puesto que se estudia la representación de la imagen de la mujer de un poeta chileno, expondremos un breve marco referencial sobre la evolución histórica de la mujer chilena y occidental, seguido de una exposición de los prototipos iconográficos en torno a la imagen de la mujer en el pensamiento occidental, más concretamente en el pensamiento occidental desde el siglo XVIII hasta nuestros días, con objeto de analizar si el mundo femenino propuesto por Neruda transgrede los cánones clásicos respecto a la representación de la mujer en la poesía lírica de su tiempo.

En tercer lugar, se va a proceder al análisis de la poesía amorosa de Neruda desde el punto de vista autobiográfico, para continuar con la mirada de los críticos y biógrafos en torno a la poesía amorosa más relevante del poeta chileno. En este punto se concederá especial importancia a la opinión de críticos y biógrafos respecto a la relación de Neruda con la mujer y a la

imagen creada en su libro más conocido y estudiado, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, llevando a cabo una aproximación personal a la imagen de la mujer en esta obra.

En cuarto lugar, se va a realizar un recorrido por la experiencia vital del poeta y las principales mujeres de su vida, situando y relacionando esta experiencia con la creación de su poesía amorosa, y extrayendo los poemas de amor más significativos dedicados a cada una de ellas.

Finalmente, y a modo de conclusión, vamos a corroborar las principales hipótesis de esta investigación:

Primera: el universo poético femenino creado por Neruda en su obra amorosa fundamental es el producto de una elaboración poética cuya raíz es la experiencia con diferentes mujeres, reales y determinadas, vinculadas a él en un momento histórico concreto.

Segunda: cada una de las mujeres que el poeta amó cumple una doble función en la vida de Neruda, una función emocional y una poética. Las cuatro mujeres más importantes de su vida: Albertina Azócar, Josie Bliss, Delia del Carril y Matilde Urrutia, marcaron la evolución respecto al concepto de amor y de imagen de la mujer en Neruda, y, en el caso de Josie Bliss, la experiencia de la relación de ambos significó además un giro destacable respecto al arte poético de Neruda.

Tercera: la mujer y la poesía son las protagonistas principales en la vida y en la obra de Neruda, y a su vez, el concepto de mujer y la imagen de la mujer están íntimamente relacionados con el concepto de poesía en toda su obra amorosa.

INTRODUCCIÓN

Cuarta: existen fundamentalmente seis imágenes construidas o tipologías femeninas que conforman la poesía amorosa fundamental de Neruda, teniendo en cuenta que, en ocasiones, la representación de una imagen femenina aparece entremezclada sin poder ser objeto de separación.

Quinta: la evolución del concepto de amor en Neruda desde su primer libro (*Crepusculario*) hasta la última parábola amorosa (*La espada encendida*) sigue una trayectoria que se inicia en la tristeza y desemboca en la esperanza, donde solo la idea del amor igualitario puede salvar al ser humano y establecer las bases de la felicidad.

Sexta: en la poesía amatoria de Neruda predomina como recurso estilístico el uso del símil y la “metáfora insólita”. Este nuevo lenguaje metafórico tiene como consecuencia la creación de un nuevo concepto del amor y de una nueva imagen de la mujer en la poesía latinoamericana posterior a Neruda.

El marco referencial de este trabajo va a quedar acotado principalmente al análisis de los poemas seleccionados en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor*, por considerarse estos poemarios los fundamentales para el conocimiento de la producción lírica de Neruda en el período de tiempo comprendido entre 1923 y 1959.

Del mismo modo, se va a hacer referencia a poemas amorosos dispersos en los poemarios *Crepusculario*, *Tentativa del hombre infinito*, *El habitante y su esperanza*, *El hondero entusiasta*, *Residencia en la tierra*, *Las uvas y el viento*, *Estravagario*, *Memorial de Isla Negra*, *La Barcarola*, *La espada encendida* y *El fin del viaje*, por considerar estos libros de gran relevancia

a la hora de clarificar la obra amorosa de Neruda y relacionarla con la experiencia del poeta con sus destinatarias reales. El criterio de selección de todos estos poemas líricos se llevará a cabo tratando de elegir aquellos que con mayor claridad establezcan un arquetipo o tipo de la mujer, junto a una visión esclarecedora de la evolución, a través del tiempo, de los conceptos de “amor” y de “mujer” en el universo lírico creado por Neruda.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Capítulo 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es considerable el número de estudiosos y críticos literarios que, desde diversos puntos de vista, han analizado en su conjunto o separadamente la obra del poeta Pablo Neruda. La mayoría de los críticos y estudiosos de Neruda han centrado sus análisis y sus estudios en su obra fundamental de juventud, esto es, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En primer lugar situamos a Hernán Loyola, máximo investigador de la poesía nerudiana en Chile, quien sostiene que la poesía de Neruda es ante todo “la historia de una conciencia humana”, en un proceso de crecimiento hacia la plenitud del ser humano¹, tesis que encuentra apoyo en este trabajo de investigación. Se comparte también la opinión de Eduardo Camacho² y Emir Rodríguez Monegal³, respecto a la clasificación de la obra poética nerudiana en cinco etapas, divididas por distintos tonos vitales. De este modo, el primer ciclo estaría formado por *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), y *El hondero entusiasta* (1933); en el segundo, llamado el ciclo “Residenciario”, se ubican *Residencia en la tierra I y II*; un tercer ciclo está integrado por la poesía social: *Tercera residencia* (1938), *Canto general* (1950), *Las uvas y el viento* (1954); el cuarto ciclo, llamado “de las

¹ HERNÁN LOYOLA, “Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda”, *AURORA* núms. 3 y 4 (Santiago de Chile, 1961), pág. 1.

² EDUARDO CAMACHO, *Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética*, SGEL, Madrid, 1978.

³ EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, Monte Ávila editores, Caracas, 1977.

Odas”(que incluye además *Navegaciones y regresos*); y el último ciclo, constituido por su producción “otoñal”: *Los versos del Capitán* (1952), *Cien sonetos de amor* (1959) y *Memorial de Isla Negra* (1964), que se prolonga en otros libros menores.

En relación con el tema concreto de “Neruda y la mujer” apoyo las tesis sostenidas por Volodia Teitelboim, amigo del poeta y uno de sus mejores biógrafos, para quien, entre los poetas en lengua castellana, Neruda es “el enamorado por antonomasia” y su obra lírica refleja un “memorión de sus pasiones”⁴; y por Gloria Cepeda que, en la misma línea, identifica a Neruda como “el juglar más impenitente que ha conocido la lengua española de la vanguardia, en lo que atañe a la divulgación y ardimiento amoroso”⁵, siendo la mujer en Neruda un complemento erótico, sensual, sexual y maternal en una “extrapolación continua”⁶.

Todos los autores citados coinciden en que Neruda fue un “monógamo sucesivo” y en que la mujer representa en su poesía y en su vida un dique o un ancla a la que aferrarse, probablemente a causa de la temprana muerte de su madre, razón por la cual Neruda sublima la imagen de la mujer.

Sin embargo, dos de los autores que mejor conocieron a Neruda y su poesía, divergen en sus opiniones acerca de la clase de mujer que atraía a Neruda. Si por una parte Teitelboim afirma que “en esencia no le interesaba

⁴ VOLODIA TEITELBOIM, *Pablo Neruda. Biografía*, Losada, Buenos Aires, 1996, pág. 20.

⁵ GLORIA CEPEDA, “Pablo Neruda y la mujer”, *Convergencia*, enero-abril, año/ vol. 12, número 037. Universidad Autónoma del Estado de México (México, 2005), págs. 331-343.

⁶ *Ibid.*

la mujer objeto”⁷, Hernán Loyola opina que a Neruda “le fascinaban las mujeres vistosas, las muñecas atractivas y coquetas, aunque fueran huecas, pero no se casaba con ellas”⁸.

En este trabajo, sostengo, entre otras hipótesis ya enumeradas, que las mujeres que compartieron la vida con el poeta Neruda fueron mujeres situadas en la vanguardia de su época, es decir, mujeres intelectualmente preparadas e independientes, como fueron dos de las mujeres fundamentales de su vida: Delia del Carril y Matilde Urrutia. La elección amorosa de Neruda demuestra en su trayectoria lírica y en su lucha política que la mujer se va convirtiendo es una compañera inseparable para el poeta y que el concepto de amor y de mujer va evolucionado hasta el final de su obra hacia la igualdad de los géneros. Neruda no está interesado por la mujer objeto, sino en la mujer que pueda acompañarle en su camino vital.

En cuanto a los amores fugaces, Neruda llega a sentirse avergonzado de haber podido utilizar a la mujer exclusivamente como objeto de sus deseos⁹ y la evolución de su lírica avanza hacia la idea de la igualdad entre los sexos.

En su primer libro de poemas conocido, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, coinciden la mayoría de críticos y biógrafos en que Neruda se encuentra en una etapa adolescente de búsqueda en la que aún no ha encontrado a la mujer real, concreta y única. La figura femenina es

⁷ VOLODIA TEITELBOIM, *Neruda, “Cuadernos”*, Fundación Pablo Neruda, nº 20 (Santiago de Chile, 1995), págs. 5-11.

⁸ ALFONSO ALCALDE, “Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas”, *La bicicleta*, serie especial Pablo Neruda, (Santiago de Chile, 1983), pág. 54.

⁹ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pág. 127.

forjada por el poeta, de ahí que la primera imagen de mujer, a la que se atribuyen los rasgos propios de la naturaleza, sea ausente, lejana, silenciosa.

Eduardo Camacho ha unido la búsqueda angustiada del otro con la indeterminación erótica¹⁰. Por su parte Keith Ellis sitúa la inestabilidad del poeta en la representación del deseo, lo que origina un drama conceptual¹¹. Amado Alonso habla de una hermosa tristeza¹², Raúl Castro observa un nuevo rasgo en la poesía amorosa de Chile que es la celebración del amor carnal, mientras Roberto Salama¹³ y Mario Rodríguez¹⁴ mencionan la importancia del aspecto carnal del amor en su fallido intento que termina en tristeza y soledad.

Jaime Concha, por su parte, intenta analizar la razón del éxito de los *Veinte poemas de amor* desde un punto de vista sociológico. Lo que aquí nos interesa es que, por primera vez, uno de sus críticos intenta llevar a cabo una clasificación de los distintos tipos de relación amorosa que aparecen en estos primeros poemas adolescentes. Así, Concha divide a la mujer de los *Veinte poemas* en tres etapas:

¹⁰ EDUARDO CAMACHO, *Pablo Neruda: naturaleza, historia y poética*, op.cit., pág. 59.

¹¹ KEITH ELLIS, *La búsqueda infructuosa en Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, págs. 53-62.

¹² AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda, Ensayo e interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940, pág. 16.

¹³ ROBERTO SALAMA, *Para una crítica a Pablo Neruda*, Cartago, Buenos Aires, 1957.

¹⁴ MARIO RODRÍGUEZ "Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda", *Anales de la Universidad de Chile*, CXX (Chile, 1962), págs. 74-79.

- a) La mujer ideal, imagen subjetiva creada por las fuerzas del deseo.
- b) La enamorada juvenil, objeto de sus encuentros en la ciudad.
- 3) La mujer poseída y evocada en sus silencios.

Para Concha lo que unifica estas tres variedades de la amada es el deseo. No se distinguirían tipos de mujer, sino formas diferentes forjadas por la realidad básica del deseo¹⁵.

Aun coincidiendo con este autor en que estas imágenes de mujer se encuentran en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y en que lo importante de este libro es que acerca el amor a la clase media, es decir, poetiza una experiencia amorosa con una mujer real (lejos de las heroínas modernistas), en un momento en que las capas medias de la sociedad en el continente están en pleno ascenso, la clasificación de las imágenes de mujer aparecidas en esta obra parece insuficiente. La propuesta de este trabajo, como veremos en sus conclusiones, va más allá de esta clasificación: no parte del deseo del poeta, sino de la imagen poetizada por el autor. De este modo, añadiría la mujer como potencia cósmica (“vastedad de pinos”, “caracola terrestre”, “crepúsculo cayendo en tus ojos”), la mujer salvadora (ancla, escudo), la mujer como cuerpo y la mujer tierra, a la que me referiré más adelante.

La imagen de la mujer, desde el inicio de la obra amorosa nerudiana, aparece en una fusión constante entre erotismo y naturaleza, de ahí que la mujer tenga características propias de un ser cósmico. Es esta la línea de

¹⁵ JAIME CONCHA, “Pablo Neruda, sexo y pobreza”, *Revista Iberoamericana*, págs. 82-83 (Santiago de Chile, 1973), págs. 135-178.

investigación que propone, entre otros estudiosos, Selena Miralles, quien afirma que la naturaleza y el papel mágico que la mujer representa en la obra de Darío está vinculado a la poesía de Neruda de los *Veinte poemas* no solo mediante la poesía simbolista, sino a través de la “poderosa, vasta y exuberante naturaleza de América”¹⁶.

La mayoría de los críticos y biógrafos citados ha centrado su análisis en el libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y, en concreto, se ha puesto la atención en la vehemencia del sentimiento erótico y la exacerbación del amor carnal, mostrando la ruptura que supone esta obra con la poesía amorosa anterior escrita en lengua española. Sin embargo, otros autores, como Perriam y Costa, no comparten esta aproximación.

Perriam sugiere que la fascinación del texto debe mucho a la particular representación de la mujer y a la aparente unidad del poeta con la amante construida a lo largo de cada poema, así como a las contradicciones del sujeto que habla. Para Perriam las descripciones abstractas y vagas nos llevan a un desarrollo de la incertidumbre respecto a la identidad de la mujer que, no obstante, es siempre la receptora del deseo masculino¹⁷.

Costa, por su parte, da por sentada la dependencia de Neruda de los modelos europeos y se cuestiona la novedad del tratamiento amoroso acudiendo a las fuentes de poesía lírica latinoamericana anteriores a

¹⁶ SELENA MIRALLES, “El concepto de lo erótico en Darío y Neruda”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 17 (Madrid, 1988), págs. 219-229.

¹⁷ CHRISTOPHER PERRIAM, “Re-reading Neruda’s *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 75/1: (1998) págs. 93-108.

Neruda, esto es: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Julio Herrera y Reissig e incluso Rubén Darío¹⁸.

Ciertamente, si acudimos a textos de poesía erótica anteriores a Neruda podemos conocer las fuentes de las que Neruda bebió antes de escribir sus *Veinte poemas*, entre las que se incluyen las de las poetas del Río de la Plata, en concreto Delmira Agustini, Alfonsina Storni (“Tú me quieres blanca”, 1918) y Juana de Ibarbourou, por lo que atribuirle la novedad del escándalo erótico no nos parecería justo.

Respecto a la experiencia vital del amor en Neruda en relación directa con su producción lírica, así como al significado que cada mujer tuvo en su vida, las opiniones de sus críticos difieren en algunos aspectos. Mi principal línea argumental se vincula a los estudios de Hernán Loyola en su *Biografía* de Neruda.

La mayoría de los críticos mencionados con anterioridad (salvo contadas excepciones, como la de Inés María Cardone), coincide en afirmar que son dos las mujeres destinatarias de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, a saber, Teresa Vázquez y Albertina Azócar (Marisol y Marisombra). Mi argumento, basado en las palabras del propio Neruda¹⁹ y en esta investigación, es contrario a la afirmación mayoritaria de críticos y biógrafos, ya que sostengo que, al menos, son tres las destinatarias de tales poemas, puesto que hay que añadir a las ya conocidas figuras de Marisol y Marisombra, la presencia de María Parodi, a la que corresponde el poema

¹⁸ RENÉ DE COSTA, *The poetry of Pablo Neruda*, Harvard U.P., Cambridge, 1979, pág. 32.

¹⁹ PABLO NERUDA, *Para nacer he nacido*, edición preparada por Matilde Urrutia y Miguel Otero Silva, Seix Barral, Biblioteca breve, Barcelona, 1977, pág. 25.

diecinueve del libro. Además, Inés María Cardone afirma que en la época en la que Neruda escribió los *Veinte poemas*, sostenía también un romance con Laura Arrué²⁰, romance que no puede quedar probado. No obstante, e independientemente del número de mujeres que inspiraron este libro, todos los estudiosos coinciden en que existe la representación de un solo objeto de deseo y de una sola figura femenina, que reflejan dos aspectos básicos del concepto de amor: el sol y la sombra.

Del mismo modo, todos los autores mencionados (a los que hay que añadir, Hugo Montés²¹, Carlos Santander²², Alain Sicard²³, Guillermo Araya²⁴, Quintana Tejera²⁵, Rodríguez Fer²⁶, y Margarita Aguirre²⁷ (quien especifica los poemas destinados a cada una de las dos mujeres representadas), coinciden en afirmar que hay una concepción dual de la mujer en la representación de un modelo femenino unitario creado por el autor, y que esta representación sitúa a la mujer en una zona incierta y ambivalente de ausencia y presencia. Neruda consigue esta imagen a través del empleo de

²⁰ INÉS MARIA CARDONE, *Los amores de Neruda*, Plaza y Janés, Santiago de Chile, 2003.

²¹ HUGO MONTÉS, *Para leer a Neruda*, Editorial Francisco Aguirre, Buenos Aires, 1975.

²² CARLOS SANTANDER, "Amor y temporalidad en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Anales de la Universidad de Chile*, nº 157 (Santiago de Chile, 1971), págs. 91-105.

²³ ALAIN SICARD, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Gredos, Madrid, 1981

²⁴ GUILLERMO ARAYA, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", *Bulletin Hispanique (BH)*, enero-junio (Francia, 1982), págs. 145-188.

²⁵ LUIS QUINTANA, "Estudio parcial de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. El otro ante la mirada del amor: La palabra al servicio de la comunicación"; *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense (Madrid, 2004), pág. 3.

²⁶ CLAUDIO RODRIGUEZ, "Neruda o cantos e as amantes", *Moenia*, Universidad de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela, 1996), Vol. 2, págs. 65-108.

²⁷ MARGARITA AGUIRRE, *Las vidas de Pablo Neruda*, Grijalbo, Barcelona, 1973, pág.112-1123.

epítetos (tales como *ausente, ajena, extraña*, etc.) y de la utilización de la “metáfora irracional” (término utilizado en el sentido en que lo emplea Carlos Bousoño), como recurso estilístico, separado del concepto de metáfora tradicional, para explicar las imágenes visionarias, visiones o símbolos de una irracionalidad tal, que cuesta llegar a la significación escondida²⁸.

En relación con la poesía inmediatamente posterior a los *Veinte poemas de amor*, encontramos la figura de Jossie Bliss. La importancia de Jossie Bliss, la “esposa Birmana” como el propio Neruda la llamó, en la poesía y en la vida de Neruda, ha sido estudiada fundamentalmente por Hernán Loyola²⁹, Cristian Barrós³⁰, Viviana Plotnick³¹, Aida Figueroa y Edmundo Olivares³². Estos autores refuerzan la idea de la enorme importancia que tuvo la presencia de Josie Bliss en la vida y obra del poeta, y llegan a afirmar que la ruptura con ella provocó un cambio de dirección en el arte poético de Neruda; cuestión ésta que no se ha estudiado de forma suficiente.

Además de los poemas destinados a Josie Bliss que encontramos en *Residencia en la tierra I* (1925-1932) y *Residencia en la Tierra II* (1933-1935), a saber, “Tango del viudo” y “Josie Bliss”; de los otros dos que aparecen en *Estravagario* (1957-1958): “Regreso a una ciudad” y “La desdichada”; y de los dos últimos poemas escritos sobre ella, “Amores: Josie Bliss I y II” que

²⁸ CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, vol. I, Gredos, 7ª edición, Madrid, 1985, págs. 137 a 230.

²⁹ HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, Seix Barral, Santiago de Chile, 2006.

³⁰ CRISTIAN BARRÓS, *Tango del viudo*, Seix Barral, Santiago de Chile, 2003.

³¹ VIVIANA PLOTNICK, “La figura de Josie Bliss en la obra de Neruda”, *Revista de estudios Hispánicos (REH)*, nº 22, Río Piedras (Puerto Rico, 1995), págs. 147-164.

³² AÍDA FIGUEROA y EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, Norma, Santiago de Chile, 2003.

forman parte de *Memorial de Isla Negra* (1962-1964), Hernán Loyola sostiene que “El joven Monarca”, “La noche de soldado”, “Juntos nosotros” y “Diurno doliente”, que forman parte de *Residencia en la tierra I*, también están destinados a Josie Bliss. Por lo tanto, si seguimos el criterio de Hernán Loyola, no serían seis los poemas destinados a Josie Bliss, como afirma la mayoría de los estudiosos de Neruda, sino diez, incluidos en su mayoría en *Residencia en la tierra I*.

Delia del Carril aparece por primera vez en la “Oda a Federico García Lorca” del *Canto general*, y, más tarde, en “El cazador de raíces”, sección IV del libro *Memorial de Isla negra*. Hernán Loyola sostiene que algunos poemas del *Canto General* y de *Tercera Residencia* podrían estar destinados a ella, sin que existan actualmente pruebas que demuestren tal relación. No tomo partido ni a favor ni en contra de esta afirmación, no obstante, la relación es posible pues coincide cronológicamente con la convivencia entre Delia del Carril y Pablo Neruda. Por otra parte, fueron muchos los amigos de la pareja formada por Neruda y Delia del Carril que dedicaron capítulos de sus libros, artículos u homenajes a su figura, ya que, sin duda, Delia fue la compañera más querida para los amigos del poeta, hasta el punto de que amigos y críticos quedaron divididos tras su separación. De este modo, y entre otros, Aída Figueroa, Edmundo Olivares³³, Rafael Alberti³⁴ y su esposa María Teresa León³⁵, Miguel Hernández³⁶, Rodríguez Fer³⁷, Volodia

³³ AÍDA FIGUEROA Y EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op.cit.

³⁴ RAFAEL ALBERTI, *Poesías completas*, edición de Jorge Horacio Becco, Colección Cumbre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

³⁵ MARIA TERESA LEÓN, *Memoria de la Melancolía*, Castalia, Madrid, 1989

³⁶ Citado por VIRGINIA VIDAL, *Hormiga pinta caballos, Delia del Carril y su mundo*, Ril, Santiago de Chile, 2006, pág. 59.

³⁷ CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantos e as amantes”, art. cit., págs. 65-108

Teitelboim³⁸, Fernando Sáez³⁹, Inés María Cardone⁴⁰, Virginia Vidal⁴¹ y Roser Brú⁴² le dedican a Delia comentarios escritos, homenajes y poemas.

Rafael Alberti y Miguel Hernández, en concreto, dedicaron a Delia dos conocidos poemas, reproducidos en este trabajo. Además fueron muchos los homenajes dedicados en vida a la artista y a la mujer política, a los que también me referiré en el capítulo dedicado a su relación con Neruda, ya que Delia del Carril fue considerada en su época una de las mejores pintoras y grabadoras argentinas del siglo XX.

Respecto a Matilde Urrutia, ella misma se ocupó de narrar su experiencia vital con Neruda en *Mi vida junto a Pablo Neruda*⁴³, así como de completar las memorias del poeta con *Para Nacer he nacido*⁴⁴. Neruda, por su parte, además de dedicarle varios capítulos en sus memorias *Confieso que he vivido*⁴⁵, escribe para ella por primera vez de forma exclusiva dos libros de poemas de contenido amoroso que constituyen, junto a los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, la piedra angular de la poesía amorosa nerudiana: *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor*.

³⁸ VOLODIA TEITELBOIM, *Neruda, op. cit.*, pág. 371.

³⁹ FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, *Estudios Públicos* 94, Otoño 2004 (Santiago de Chile, 2004), pág. 251.

⁴⁰ INÉS MARÍA CARDONE, *Los amores de Neruda, op. cit.*, págs. 143 y ss.

⁴¹ VIRGINIA VIDAL, *Hormiga pinta caballos, Delia del carril y su mundo (1885-1989)*, ed. Ril, Santiago de Chile, 2006.

⁴² ROSER BRÚ, “Homenaje a Delia del Carril”, (Santiago de Chile, 1991).

⁴³ MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Seix Barral, Santiago de Chile, 1987.

⁴⁴ PABLO NERUDA, *Para nacer he nacido*, edición preparada por Matilde Urrutia y Miguel Otero Silva, Seix Barral, Biblioteca breve, Barcelona, 1977.

⁴⁵ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido, op. cit.*, págs. 273-426.

Por otra parte, en el año 2008 se encontraron en Santiago de Chile unos poemas y cartas escritos en tinta verde destinados a Alicia Urrutia, sobrina carnal de Matilde Urrutia. La reacción y declaraciones en los medios de comunicación de los estudiosos de Neruda fue dispar. Algunos consideraron que era una noticia que carecía de importancia, aunque la mayoría sostuvo que ésta era la última aventura amorosa y clandestina de Neruda y, posiblemente, su último amor⁴⁶. Así lo admite Hernán Loyola, quien afirma que Alicia Urrutia sería la destinataria de *La espada encendida* (1970) y de los poemas descubiertos en el llamado *Álbum de Isla negra*. Por último, Alain Sicard, en línea con este trabajo de investigación, afirma que “El interés de *La espada encendida* está en que muestra, mejor que ningún otro libro de Neruda, cómo las certezas de la historia emprenden los difíciles caminos de la experiencia personal, manteniendo con ésta un constante intercambio dialéctico en medio del cual está situada la concepción nerudiana del amor”⁴⁷.

⁴⁶ *El Mercurio*, “Álbum de Isla Negra. Disparas reacciones ante poemas inéditos de Neruda” (Santiago de Chile, 7 de Julio de 2008). Consultado en 3 de septiembre de 2008.

⁴⁷ *Revista de libros El Mercurio*, “A 104 años del nacimiento de Neruda, *Álbum de Isla Negra*”, Santiago de Chile, 6 de julio de 2008. Consultado el 3 de septiembre de 2008.

2. METODOLOGÍA

Capítulo 2. METODOLOGÍA

Dado que la pretensión de esta investigación es verificar, entre otras hipótesis, que la concepción nerudiana del amor y la mujer, de principio a fin de su obra, está en relación directa con las experiencias personales vividas por el autor y con un momento histórico concreto de la realidad latinoamericana, es preciso aplicar una metodología de investigación coherente con este objetivo.

Con el fin de conseguir esta coherencia, se ha elegido como método de investigación una aproximación historicista en la primera parte del trabajo, en tanto y cuanto contextualiza al autor en un momento histórico, social y literario determinado, e indaga en el espíritu de la época y la obra estudiada. Para ello se expone, en primer lugar, el contexto sociocultural de Chile en la década 1920-1930, la situación social de la mujer en la primera mitad del siglo XX y su conquista cultural, los prototipos iconográficos en torno a la imagen de la mujer en el pensamiento occidental y la imagen y representación de la mujer chilena en el cine mexicano en las primeras décadas del siglo XX.

Este modo de aproximación ha sido elegido por considerar que el contexto histórico y social donde surgen las obras que se analizan es determinante en la expresión individual y característica del autor, esto es, la obra poética de Pablo Neruda debe comprenderse y analizarse dentro de un momento histórico determinado, que va desde el surgimiento de las vanguardias en Latinoamérica y la publicación de *Veinte poemas de amor y una canción*

desesperada, hasta la publicación de su obra *Los versos del Capitán* en 1952.

De otra parte, se ha considerado necesaria una aproximación al objeto de investigación que tenga en cuenta las aportaciones de la crítica autobiográfica y biográfica, con objeto de profundizar en la relación existente entre la producción del autor y su experiencia vital. Esta segunda parte se inicia con la autobiografía lírica del propio autor (lo que él dice), y continúa con los estudios críticos y biográficos de su obra (lo que dicen sus críticos de él). En esta segunda parte del trabajo, se revisan de forma exhaustiva los estudios críticos de su obra inicial *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, punto de partida del objeto de nuestro estudio.

Finalmente, se ha incluido un capítulo en el que se investigan y determinan las relaciones del poeta con las que he considerado las mujeres más importantes de su vida, y he tratado de relacionar la poesía amorosa con la experiencia vital del autor, con objeto de demostrar las razones vitales que justifican su obra amorosa. Además, he tratado de clarificar las destinatarias de buena parte de la obra amorosa de Neruda y de demostrar cómo cada una de las mujeres importantes de su vida influyó de forma definitiva en su arte poética, considerando en este sentido que su relación con Josie Bliss fue la más significativa.

En esta última parte del trabajo se analizan los poemas 1, 2 y 5 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, por considerar estos poemas representativos de la imagen de la mujer que se pretende esbozar, y se omite el análisis de poemas diseccionados hasta la saciedad por los

estudiosos y críticos de Neruda en numerosos trabajos y ensayos (poemas 6, 15 y 20).

Más adelante, se lleva a cabo el análisis del poema “Tango del viudo” con la intención de demostrar la importancia que tuvo la relación de Neruda con Josie Bliss en el cambio de arte poética del autor y en su propia vida.

Por último, se estudiará el poema “No solo el fuego” perteneciente a *Los versos del Capitán*, y el soneto II de *Cien sonetos de amor*, dedicados enteramente a Matilde Urrutia, para terminar con el cuestionamiento de si Neruda escribió su último libro amoroso, *La espada encendida*, a una mujer distinta de Matilde Urrutia, legándonos una visión esperanzada de la misión humana a través del amor.

Es preciso añadir que, en el análisis de los textos poéticos seleccionados, se ha pretendido adoptar una perspectiva diferente a las conocidas, por virtud de la cual, basándonos en la “imagen irracional” (tal como la concibe Carlos Bousoño⁴⁸) y en el adjetivo como unidad de análisis (que sería al texto poético lo que la pincelada al cuadro), se lleguen a conformar los diversos tipos femeninos o imágenes de la mujer en los poemas seleccionados. Así, tomando como unidad el adjetivo y la metáfora, se pretende contestar a las preguntas: ¿de qué adjetivos se sirve el autor para la descripción del sentimiento amoroso?, ¿qué imágenes metafóricas utiliza para describir a la mujer y el amor?, ¿con qué recursos estilísticos crea Neruda su universo femenino?, ¿de qué medios dispone el español

⁴⁸ CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética, vol. I*, Gredos, 1ª ed. 1952, Madrid, 1998, pág. 195.

hablado en América para la expresión de afecto?, ¿cómo evoluciona Neruda en la idea del amor y la mujer?

A propósito del análisis de los poemas anteriormente mencionados, cabe puntualizar que la metodología utilizada en esta tesis, así como la aproximación al texto poético concreto, entroncan con la corriente de la estilística idealista, en tanto en cuanto el análisis de la forma busca las razones vitales que justifican la obra amorosa de Neruda, considerando tanto esta aproximación como la aproximación historicista de la primera parte del trabajo, compatibles y coherentes con el fin pretendido.

Concretamente, y tras haber procedido a la contextualización general, el método de aproximación al texto poético se encuentra en la línea de la estilística idealista (crítica idealista) de Leo Spitzer⁴⁹, Dámaso Alonso⁵⁰ y, de modo particular, con la forma de aproximación contenida en el libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*⁵¹, de Amado Alonso, en cuanto tiene en consideración cómo está constituida la obra, la disposición emocional del autor y el efecto que produce en el lector, al ser Neruda un poeta intuitivo. La figura de Leo Spitzer, y su forma de enfrentarse a los textos literarios, han recibido en los últimos años la

⁴⁹ LEO SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Gredos, Madrid, 1955.

⁵⁰ DÁMASO ALONSO, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, 1º ed. 1950, Madrid, 2008.

⁵¹ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Editorial Sudamericana, 1º ed. 1950, Buenos Aires, 1977.

atención de críticos como Edward Said, que reivindican la figura del filólogo alemán⁵².

Además, nuestra metodología de análisis se apoya también en el trabajo de Kayser⁵³ para el análisis de los poemas seleccionados en la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; en la obra de Hernán Loyola *La biografía Literaria I*⁵⁴; en la ya citada crítica estilística de Amado Alonso para aquellos poemas extractados de *Residencia en la Tierra* (“Tango del viudo” y “No solo el fuego”) y en algunas de las consideraciones sobre el macrotexto poético de Arcadio López Casanova⁵⁵, para el análisis de los poemas seleccionados en los *Cien sonetos de amor* y *Los versos del Capitán*.

Por ello, parece adecuado clarificar con precisión lo que se entiende en este trabajo por una aproximación estilística al texto, partiendo de las ideas de Leo Spitzer, y comprender de qué modo ha repercutido esta forma de acercamiento al texto en la escuela de filología española, especialmente en el método de aproximación al texto poético aplicado por Amado Alonso.

A grandes rasgos, la estilística, como escuela de principios del siglo XX dedicada al estudio del texto literario, intenta encontrar el rasgo que

⁵² Cfr. al respecto EDWARD SAID, *Humanismo y crítica democrática*, Debate, Barcelona, 2006.

⁵³ WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (4ª edición), Gredos, Madrid, 1970.

⁵⁴ HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, Editorial Planeta Chilena, Seix Barral, Santiago de Chile, 2006.

⁵⁵ ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *Macrotexto poético y estructuras de sentido, Análisis de modelos líricos modernos*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2007.

convierta en artístico una clase de lenguaje, analizando el estilo de un autor y definiendo sus peculiaridades en el uso de aquel. La corriente estilística idealista considera la literatura como expresión de la individualidad del autor y se centra en el estudio de los hechos del habla y en la crítica de las obras dentro de su contexto. Considera el lenguaje como el principal medio de conocimiento y comprensión del autor, y es este el punto de partida de cualquier análisis.

Los representantes de esta corriente (Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso, principalmente) sostienen que no hay distinción entre el uso individual de la lengua y el sistema lingüístico abstracto, y suscriben la idea de que existe una auténtica identificación entre intuición y poesía, descartando la idea de la total racionalización del texto, ya que la creación poética es producto de una especial energía creadora (*energeia*), que es la que verdaderamente se manifiesta en la práctica. La estilística idealista considera que cualquier manifestación lingüística individual, por ser creadora, es estética. De ahí la asimilación de Croce entre lingüística y estética, y que afirme la unidad de la percepción, la intuición y la expresión.

Leo Spitzer, en *Lingüística e historia literaria* (1948), sugiere ya desde el comienzo la idea de unidad esencial entre la lingüística y la historia de la literatura. En esta obra defiende la importancia de la estilística y, siguiendo la asimilación que estableció Croce entre lenguaje y estética, afirma que el lenguaje literario, al ser el más creativo, sería el más representativo del espíritu de una época. Spitzer cree que a cada nuevo clima cultural le corresponde un nuevo estilo lingüístico, y la estilística le sirve para establecer una relación entre la lingüística y la historia literaria.

De la misma manera, por medio del lenguaje es posible llegar al alma del escritor; el lingüista y el crítico literario han de encontrar la “causa latente” de los recursos literarios y artísticos que utiliza el creador, y para ello el crítico se ha de servir de las desviaciones respecto a la norma que hay en el texto, es decir, de los detalles estilísticos.

Spitzer propone un método (o “procedimiento habitual de la mente”) para el análisis estilístico de carácter inductivo, al que llama “círculo filológico” (1955), que va desde la superficie al fondo interno de la obra de arte, y cuyo objetivo es revelar la unidad interna de la obra. En primer lugar, estudia el “alma” del escritor, al que se aproxima analizando el lenguaje que utiliza. Según el idealismo de Spitzer, la lengua es una cristalización externa de la forma interna⁵⁶, y el punto de partida en el estudio del autor es el lenguaje que utiliza; será a partir de la utilización de este lenguaje como se podrá llegar al “centro vital interno” de la obra de arte.

Más tarde, Spitzer estudia el sentir general o memoria colectiva de la nación a la que pertenece el autor, al que considera portavoz de un época, para indagar posteriormente en la explicación psicológica y tratar finalmente de comprobar lo que él llama “motivación pseudo-objetiva”, esto es, por qué razón el autor utiliza unas expresiones y no otras, ya que estas expresiones revelan una actitud o posicionamiento ideológico del escritor hacia lo que describe. En este sentido, y aplicando este método, el pensamiento de Neruda reflejaría la mentalidad chilena de la primera mitad del siglo XX en un sector determinado de la población.

⁵⁶ LEO SPITZER, *Lingüística e historia literaria* (2ª edición), Gredos, Madrid, 1974, pág. 20.

En *Lingüística e historia literaria*, Spitzer inicia sus observaciones con un esbozo autobiográfico de sus primeras experiencias académicas, afirmando que “las vivencias fundamentales de todo hombre de letras [...] son las que determinan su método.”⁵⁷. El autor afirma que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura y puesto que la literatura está fundada en el idioma, sugiere que el espíritu de un pueblo o nación puede llegar a comprenderse en el lenguaje de sus obras emblemáticas. Esta afirmación encuentra apoyo en los historiadores de la literatura, en tanto y cuanto se ha dicho repetidamente que “el estilo es el hombre”. Spitzer va más allá del estilo, pretendiendo llenar el hueco entre lingüística e historia de la literatura con la estilística, a través de la cual, agrupando ciertas expresiones casuales, se puede pasar del lenguaje o del estilo del autor al alma misma de una época y del propio autor.

Por su parte, la literatura hispana, a principios del siglo XX había heredado la concepción historicista centrada en la crítica, sin pretensión de constituir la literatura como una ciencia, sino entendiéndola como arte, como técnica y creación (Centro de Estudios Históricos, Menéndez Pidal y Américo Castro), y se encontraba en el debate del binomio realismo / idealismo, ya que el realismo era considerado como consustancial a la esencia hispánica⁵⁸ (Ortega y Gasset).

Es la obra de Croce *La estética como ciencia de la expresión lingüística general* de 1902, la que origina una crisis en la exclusividad de esta

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 8.

⁵⁸ FERNANDO LÁZARO, “El realismo como concepto crítico literario”, *Estudios de Poética*, Taurus, Madrid, 1976, págs. 124-125.

consideración de la ciencia literaria⁵⁹. Croce, volviendo al idealismo, recupera otros intereses que habían sido desplazados por el interés histórico como interés científico: la forma y contenido de la obra artística, la intuición, la expresión, los géneros literarios, la naturaliza del artista, etc. El estilo es considerado como el “lenguaje individual diferenciado del general”⁶⁰ y la extensión del estilo a todos los hablantes es lo que le permite utilizar el término “Estilística”, tomado de Gröber⁶¹, pero dotándole de un nuevo significado. La estilística estudia el uso del lenguaje como creación individual e identifica estética y lingüística. Esta obra de Croce fue traducida a nuestra lengua por Unamuno en 1912, y leída por los máximos eruditos de aquel momento: Menéndez Pelayo, Rodríguez Marín y Rodríguez Villa, entre otros. Sin embargo, el verdadero influjo de la estética de Croce en la crítica literaria y lingüística española, no se produjo directamente de la lectura de este libro, sino de forma indirecta, a través de la interpretación de su obra que llevaron a cabo los neolingüistas italianos y el romanista Karl Vossler, con el magisterio del mayor intelectual español del momento, Ortega y Gasset.

La escuela neolingüista italiana tiene como postulados algunas ideas de Croce (el lenguaje es esencialmente expresión, el pensamiento no existe sin la palabra, la reina de la filología o de la lingüística es la estética), y fue bien conocida por los miembros de nuestro Centro de Estudios Históricos.

⁵⁹ Cfr. JOSE PORTOLÉS, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Cátedra, Madrid, 1986, pág. 147.

⁶⁰ Citado en JOSE PORTOLÉS, *ibid.*, pág. 156.

⁶¹ Uno de los primeros en emplear este término es Novalis en su *Stylistik oder Rhetorik* (Cfr Pierre Guiraud, *La Stylistique*, PUF, París, 1956, pág., 7) citado en JOSÉ PORTOLÉS, *ibid.*, pág. 156.

Portolés afirma que el acercamiento de nuestros lingüistas a Vossler en los últimos años del tercer decenio del siglo XX se debe, en gran medida, a la admiración de este autor por la cultura española (admiración a la que se sumó Spitzer) en la que veía un ejemplo moral para la caótica Alemania de la república de Weimar⁶². Gracias a ello se estrecharon las relaciones entre nuestros eruditos y el maestro alemán, y en 1929 se le reclamó desde nuestro país para que dictase una serie de conferencias sobre su teoría lingüística, viaje en el que tuvo la ocasión de conocer a Ortega, Menéndez Pidal, Américo Castro y, unos años después, a Juan Ramón Jiménez. Hay que tener en cuenta que La escuela de Madrid, influida directamente por Menéndez Pidal, tenía como canon de la investigación científica los *Orígenes del español*, y las teorías de Vossler, aunque no llegaron a calar entre los estudiosos españoles⁶³ hasta el punto de crear una escuela vossleriana, sí influyeron para que los filólogos españoles recuperaran y compartieran preocupaciones estéticas que se habían abandonado.

A Amado Alonso no le convence en principio esta teoría. Está más cerca de la filosofía de Bergson que de la de Croce. En su artículo “Lingüística espiritualista” –donde alude al concepto de “espiritualismo con que Bergson pretende superar el idealismo y el materialismo”⁶⁴ censura las afirmaciones de Vossler sobre el carácter exclusivamente estético del lenguaje. Según el concepto de Bergson, y frente a Croce, la intuición constituye un conocimiento profundo de la realidad que nos permite percibir la individualidad de las cosas. El artista posee la capacidad de obtener este conocimiento intuitivo, pero tiene que lograr expresarlo a

⁶² *Ibid.*, pág. 152.

⁶³ *Ibid.*, págs. 138-166.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 167.

través de las palabras. Por otra parte, Alonso no considera el lenguaje como una creación individual y así lo pone de manifiesto: si el lenguaje es siempre creación individual, no es menos cierto que esas creaciones individuales se producen para fines de convivencia. El lenguaje es para él un “acto eminentemente social”⁶⁵.

Por otro lado, Spitzer cultivaba un método distinto al de Vossler: interpretar el estilo desde la psicología individual de un autor determinado. El estilo, más que definir al individuo, definiría el espíritu del individuo y de su época. Sin embargo, a mediados del siglo XX, él mismo se dio cuenta de que la estilística idealista, como medio exclusivo de acercamiento a la literatura, no era suficiente.

Mientras tanto, dos autores españoles, en ese marco temporal, desarrollaron sus propias ideas de la estilística española: Amado Alonso y Dámaso Alonso.

Amado Alonso (1896-1952) intenta una síntesis entre estilística de la lengua y estilística literaria. Para él, la estilística se sitúa dentro de la lingüística por cuanto que no hay una ciencia literaria especial y autónoma respecto a la ciencia del lenguaje. La estilística, para Amado Alonso “estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: cómo está construida, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué delicia estética provoca”⁶⁶. Así, en el primer volumen de la *Colección de estudios estilísticos* (1932) distingue entre una

⁶⁵ AMADO ALONSO, “Lingüística espiritualista”, *Síntesis*, Año I, número 8, 1926, pág. 233.

⁶⁶ AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Gredos, 1ª ed. 1955, Madrid, 1977, pág. 89.

estilística que investiga lo afectivo en la lengua de origen (Estilística de Ch. Bally) y una ciencia de los estilos, que se ocupa del acento personal en la lengua literaria del autor⁶⁷, intentando aunar estas dos estilísticas en un sistema coherente. Alonso reconoce, siguiendo a Croce, la capacidad creativa del ser humano y por ello relaciona una estilística de la comunidad, o social (estilística de la lengua) y otra individual (estilística del habla).

Como se dice en *Materia y forma en poesía*, la estilística literaria sería un tipo de acercamiento basado en el estudio del estilo, cuya finalidad es “llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura”. En este libro, que incluye dos artículos teóricos de gran importancia “La interpretación estilística de los textos literarios” y “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, considera que la estilística se ocupa de estudiar “el sistema expresivo de una obra o de un autor, de un grupo pariente de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras”⁶⁸. Para Amado Alonso, los contenidos de la obra son una visión intuicional del mundo.

Por otra parte, en “Sentimiento e intuición en la lírica”, Amado Alonso trata de explicar el proceso de creación poética, que se origina en un sentimiento experimentado ante una realidad determinada, un sentimiento que inmediatamente es captado por una intuición y que se comunica mediante

⁶⁷ AMADO ALONSO, “Propósito de la colección de Estudios estilísticos” en Karl Vossler, *Introducción a la estilística Romance*, págs. 10-11, citado en José Portolés, *op. cit.*, pág. 163.

⁶⁸ AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*, *op.cit.*, citado en *THESAURUS*, Tomo XII, nº 1, 2,3 (1957) por Carlos Valderrama Andrade, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1981, pág. 259.

los recursos del lenguaje. Sentimiento e intuición serían como dos polos opuestos e imantados de la creación poética.

Amado Alonso es partidario de interpretar lo que hay en el poema mismo y no diferenciar el fondo y la forma. Lo que a él le interesa, más que construir un método para estudiar la poesía (al estilo de Leo Spitzer y Dámaso Alonso) es averiguar el modo de objetivación del sentimiento poético en la obra artística⁶⁹, y por ello afirma que “el estado sentimental del poeta es, en un principio, mera materia, y la creación poética consiste en cristalizarlo en una forma determinada (...) En este sentido, forma y creación son una misma cosa”⁷⁰.

Se ha calificado la estilística de Amado Alonso como “integradora”⁷¹, por no olvidar la estilística de la lengua y por considerar la obra no sólo como actividad creadora, sino también como un producto con sus elementos. Amado Alonso define el estilo de un autor como el “uso especial del idioma que el autor hace”, y valora el aspecto constructivo de la obra artística y sus contenidos –temas, pensamientos, intuiciones o propuestas doctrinales.

En realidad, lo que pretende Amado Alonso en su estudio estilístico de la obra residencial de Neruda es, por un lado, descubrir la alquimia del

⁶⁹ JOSE PORTOLÉS, *Medio siglo de filología española, op.cit.*, pág. 166.

⁷⁰ AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1955, citado en MARÍA M. CABALLERO WANGÜEMERT, “Una aplicación práctica de la estilística: Amado Alonso y Pablo Neruda”, *Cauce*, número 18-19 (Sevilla, 1995-1996), pág. 229.

⁷¹ Así lo hace JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Introducción a la Teoría Literaria*, Editorial Universitaria Ramón Aceres, Madrid, 2009.

proceso poético a través de la desarmazón de la estructura externa del poema y, por otro, resaltar el gozo o deleite que supone la creación⁷².

Dámaso Alonso, desde otra perspectiva, va enfocando su interés en los nuevos estudios estilísticos y de esta manera se desvía de la enseñanza de Ortega. Su obra *Poesía española* (1950) se basa en la idea de que sólo es posible un conocimiento intuitivo de la obra de arte. Esta intuición puede ser del lector, del crítico o del estilista. La lengua literaria y la lengua corriente son sólo grados de una misma cosa, con la única diferencia de que en la lengua literaria se da un uso privilegiado de todos los elementos significativos del lenguaje (afectivos, conceptuales e imaginativos). La especificidad de la obra literaria surge de la intuición. Junto a la idea de Croce de la igualdad entre percepción, intuición y expresión, considera a autores como Bally o como Saussure, del que acepta, modificadas, las dicotomías (lengua-habla, significante-significado, sincronía-diacronía).

El objeto del estudio estilístico es encontrar las relaciones entre el significado y el significante. La unión de los dos constituye la forma de la obra, que puede abordarse desde el punto de vista del significado (forma interior) o del significante (forma exterior). A diferencia de Bally, opina que la estilística no debe ser una estilística de la lengua sino una estilística del habla. Estilística es para este crítico y poeta la ciencia del estilo. Y el estilo es lo peculiar (estilística literaria), lo diferencial de un habla corriente (estilística lingüística).

⁷² MARÍA M. CABALLERO WANGÜEMERT, "Una aplicación práctica de la estilística: Amado Alonso y Pablo Neruda", *Cauce*, número 18-19 (Sevilla, 1995-1996), pág. 229.

Dámaso Alonso llega a la conclusión de que los métodos de análisis no pueden ajustarse a unas normas y un criterio racional, sino que “para cada estilo hay una indagación estilística única, siempre distinta, siempre nueva”. La única técnica estilística posible “es un afortunado salto, una intuición”. Y este salto que da la estilística a lo intuitivo es precisamente el que va a permitir posteriormente a Amado Alonso profundizar en el estudio de Neruda.

Desde mi punto de vista, Amado Alonso aplica las técnicas de la estilística idealista, concretamente de Spitzer, a la poesía nerudiana en su estudio *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Y cabe preguntarse, ¿cómo pone en práctica los puntos clave de la estilística idealista en el estudio de la poesía de Neruda?

En primer lugar establece dos grandes caminos cuyas relaciones se fijan en la creación poética de Neruda; por un lado, su poesía desde sus orígenes hasta las “Residencias” y, por otro, la configuración de un estilo peculiar analizado según la concepción idealista de la creación y del lenguaje⁷³. Lo fundamental, metodológicamente hablando, es que Amado Alonso deja sentado un principio básico en la evolución poética de Neruda, lo que llamaremos la “teoría del ensimismamiento”. Afirma Amado Alonso que Neruda primero procede por condensación progresiva del sentimiento a través del ensimismamiento, después se adentra en el mundo del sentimiento y, finalmente, se desentiende de estructuras objetivas⁷⁴. Es

⁷³ PEDRO CORREA, “La estilística teórica de Amado Alonso”, *Cauce*, nº 18-2 (Sevilla, 1995-1996), págs. 241-254.

⁷⁴ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Editorial Sudamericana, 7ª edición, Buenos Aires, 1977, pág. 15.

decir, Amado Alonso aplica un método de estudio basado en el sentir, la expresión del sentir y el medio de representar ese sentir, sin que pueda ser analizado con principios de la razón.

Si esto es así, se pregunta Correa ¿dónde está la raíz?, ¿a partir de qué medios la traduce el poeta en actos de creación?⁷⁵ La respuesta la encontramos en los capítulos II y III de *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, a partir del principio de que “en la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y la cruz de una onza: sentimiento e intuición”⁷⁶. Estos son los dos pilares de su sistema poético-crítico y este sistema podría aplicarse a poetas de todos los tiempos. Hay una cita esclarecedora:

A los poetas que logran normalmente el equilibrio expresivo de intuición y sentimiento les solemos llamar clásicos. A los atentos a las intuiciones, pero débiles de sentimiento (...) les solemos llamar neoclásicos y también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento llamamos románticos⁷⁷.

Para Amado Alonso, la poesía de Neruda es de naturaleza romántica, se inclina al sentimiento, y por ello habla de enajenación y ensimismamiento al no existir en Neruda armonía entre sentimiento, razón y mundo de los objetos, sin que ello signifique la imposibilidad de que Neruda conforme su propio sentimiento, dote de sentido a sus más profundas emociones o nos regale imágenes y construcciones objetivas. Además, Neruda une a las imágenes y construcciones creadas recursos rítmicos y melódicos en la

⁷⁵ PEDRO CORREA, art. cit., pág. 244.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 245.

⁷⁷ AMADO ALONSO, *op.cit.*, págs. 50-51.

frase y consigue con ello el “contagio sugestivo del sentimiento”⁷⁸, mientras añade imágenes nuevas al sentimiento originario y las dota de un nuevo sentido poético.

A esto hay que añadir dos pilares que Alonso considera imprescindibles: el ritmo y la sintaxis. El ritmo es entendido como “la ordenación de las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento”⁷⁹, es decir, lo que pertenece al lenguaje formal (métrica, rima, acentuación, etc.) y que se aproxima al estudio de la lingüística, ya que es preciso contar con estos recursos formales, estructurales, y ver en qué medida se dan en una obra determinada para conseguir armonizar lo lingüístico con lo literario. Los materiales con los que Neruda hace realidad la forma son muchos, pero hay algunos que aparecen necesariamente: metáforas, imágenes y comparaciones, figuras clave de toda creación poética y figuras clave para la crítica idealista. Es el estudio de la imagen en Neruda, sugerida y heredada del romanticismo, de la modernidad y del pensamiento onírico directamente relacionado con el surrealismo, el que más nos interesa en esta investigación, la imagen, que transmuta lo real, lo vivido, en su material poético; el proceso de construcción de esa imagen en su poesía amorosa.

En la poesía de Neruda predomina la imagen (término que incluye el símil y la metáfora) como recurso literario, y es este particular desplazamiento significativo en los sustantivos y adjetivos lo que hace tan personal y característica la poesía amorosa de Neruda. No se trata de metáforas tradicionales, sino de las que denomino “metáforas insólitas”, por su

⁷⁸ PEDRO CORREA, art cit., pág. 247.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 248.

sentido más visionario e inconcreto; entendiendo por insólito el empleo de imágenes inesperadas, de tal forma que, en ocasiones, cuesta llegar a lo que el poema significa y, más que entenderse racionalmente, se percibe con asombro como una asociación ilógica de palabras, cuestión que analizaremos más adelante.

A este respecto, y antes de adentrarnos en el análisis de la imagen de la mujer en la poesía amorosa de Neruda, debemos acotar y clarificar lo que entendemos en esta tesis por “imagen de la mujer”, separando, en primer lugar, el término “imagen” del término “mujer”, para unir después ambas acepciones en un solo sintagma.

Si tomamos como punto de partida el *Diccionario de términos filológicos* de F. Lázaro Carreter⁸⁰, encontramos que el significante “imagen” adquiere múltiples significados en crítica literaria y en numerosas ocasiones se identifica con el de “metáfora”. Por otra parte, Dámaso Alonso afirma que la imagen trata de “la relación poética establecida entre elementos reales e irreales cuando unos y otros están expresos: los dientes eran menudas perlas”⁸¹. Puede llamarse también imagen al término irreal o al conjunto de términos irreales que aparecen en una comparación explícita o en una alegoría. Y también a la comparación explícita o símil.

Además, José Ferrater, en su *Diccionario de Filosofía*⁸² afirma que “es usual llamar imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas”; y Hugo

⁸⁰ FERNANDO LÁZARO, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª edición, corregida, Gredos, Madrid, 1990, s. v. Imagen.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² JOSÉ FERRATER, *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid, 1979.

Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna*⁸³ une el término imagen al término metáfora, lo que es de suma importancia en el caso de Neruda, ya que su uso de la metáfora que he denominado como “insólita” crea imágenes absolutamente peculiares y características de su poesía. Lo que Friedrich llama “metáfora moderna”⁸⁴ es en realidad una imagen, y en el caso de Neruda es una imagen irracional, una analogía que crea una representación difusa en los *Veinte poemas*, carnal en los *Cien sonetos de amor* y sensorial en los *Versos del Capitán*.

También hemos tenido en cuenta en la definición de imagen el concepto de imagen poética del propio Federico García Lorca en su estudio sobre “La imagen poética de Luis de Góngora”⁸⁵, en tanto y cuanto la imagen es “una translación de sentido”. Neruda ejemplifica la afirmación de Lorca de que “un poeta debe ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto”⁸⁶.

Respecto al término *mujer* hemos utilizado para este análisis el concepto de *mujer* tal como lo define Sally Robinson, para quien la mujer es una “figura discursiva construida y movilizada de acuerdo con el deseo masculino (...), esa noción metafísica y esencialista de lo femenino, que ha

⁸³ HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 82 y ss.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 82 y ss.

⁸⁵ GARCÍA LORCA, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 69.

⁸⁶ *Ibid.*

sido continuamente producida por discursos y prácticas sociales hegemónicas”⁸⁷.

Las “cualidades femeninas” que se le han atribuido a la mujer a lo largo de la historia de occidente (sumisión e inferioridad), son las que han construido las imágenes arquetípicas de la mujer, así como la representación del eterno femenino desde el génesis hasta nuestros días. Ello se analiza en el capítulo 3, de forma general, en el epígrafe *Mundus Mullier*. De forma particular se analiza la situación social de la mujer chilena y su lucha por conquistar las libertades en el mismo capítulo, en el epígrafe 3.1., “Contexto sociocultural de Chile (1920-1930): sociedad, modernidad, cultura y feminismo”.

Más que desde una perspectiva teórica feminista, queremos analizar aquí el término *mujer*, desde el punto de vista de una mujer que analiza la imagen de la mujer en la poesía de Neruda. Pensamos que precisamente esta perspectiva puede ser una de las aportaciones más interesantes de nuestra investigación, pues como se señala en el inicio del trabajo, la imagen de la mujer como tal no ha sido estudiada en profundidad en ningún trabajo anterior de investigación dedicado a la poesía de Pablo Neruda, ni por sus críticos ni por sus biógrafos.

Todas las aproximaciones descritas anteriormente (historicista, autobiográfica, biográfica o estilística) deberán finalmente dar como resultado la evidencia de que contextualizando históricamente a un autor y

⁸⁷ SALLY ROBINSON, *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. State University of New York Press, Albany: SUNY Press, 1991.

su tiempo, investigando en su biografía y estudiando su estilo en el texto poético de forma minuciosa, se puede llegar no solo al conocimiento íntimo de un autor, sino también de una época, ya que la obra surgida no puede desvincularse del contexto social ni de la propia biografía. Esta conclusión encontraría su apoyo en estas palabras de Said⁸⁸:

La lectura detenida de un texto literario -una novela, un poema, un ensayo o una obra teatral, pongamos por caso-, situará de forma efectiva y paulatina al texto en su época y en el marco de toda una red de relaciones cuyos perfiles e influencia ejercen una función constituyente del mismo.

Así, la obra amorosa de Neruda nos ha de mostrar, a través de este método, una parte de la mentalidad y de la literatura de su época en lo que se refiere al tema amoroso, la concepción igualitaria o no del amor, el concepto de lo femenino, la situación social de la mujer y el imaginario femenino en la Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX, así como la evolución de las ideas sobre el amor y la imagen de la mujer, no solo en la poesía nerudiana, sino en la propia sociedad latinoamericana, ya que la poesía de Neruda avanza, paralelamente con la sociedad, hacia la igualdad de la mujer, hacia la democratización del amor y hacia la igualdad social.

⁸⁸ EDWARD SAID, *Humanismo y crítica democrática*, Debate, Barcelona, 2006, pág. 86.

3. CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

Capítulo 3. CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

3.1. Contexto sociocultural de Chile (1920-1930): sociedad, modernidad, cultura y feminismo.

Trazar el perfil de uno o varios movimientos literarios exige conocer los factores que actúan y sirven para definir una época desde una perspectiva histórica, social y cultural.

Es el conjunto de circunstancias lo que nos ayuda a entender y determinar la naturaleza, el desarrollo, el sentido y la razón del surgimiento de distintos movimientos artísticos o literarios, entendiendo las circunstancias como un gran “telón de fondo”, a modo de “elementos escénicos”, desde los que podemos comprender y situar el surgimiento de autores, obras, corrientes o escuelas⁸⁹. Por esta la razón, resulta fundamental exponer y analizar el panorama político, social y cultural de Chile en la década de 1920-30, antes de adentrarnos en el análisis específico de la imagen de la mujer en la poesía amorosa de Neruda, con el fin de contextualizar su experiencia vital y su obra poética amorosa.

Al comenzar el siglo XX, la clase dominante de Chile vivía en una situación de opulencia debida a la explotación de las clases trabajadoras, manteniendo el país en un estado general de subdesarrollo. Durante el siglo anterior, la tierra del fértil valle central se concentraba en manos de un pequeño grupo de poderosos latifundistas. Sus vastas posesiones

⁸⁹ ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *La poesía Romántica*, Anaya, Madrid, 1991, pág., 6.

proporcionaban productos agrícolas, en parte destinados a Santiago o Valparaíso, pero en su mayoría exportados a Lima y otros mercados urbanos de Perú. Así, el comercio marítimo por la costa occidental de Sudamérica conectaba a Chile con los centros del Imperio español⁹⁰.

El territorio conocido como Chile fue uno de los dominios más distantes del Imperio español en América y, a finales del siglo XX, fue convirtiéndose en un centro secundario muy valioso por su producción agrícola y minera⁹¹. En 1870 Chile ya controlaba alrededor de un cuarto del mercado mundial de cobre.

Para Chile, como para muchos otros países de América Latina, el siglo XIX había marcado un periodo de transformaciones económicas y sociales de largo alcance.

Inglaterra había consolidado su predominio económico mediante una coalición de hecho con la clase dominante, constituida por la oligarquía agraria tradicional y la burguesía vinculada a la explotación minera, al comercio de exportación y a los negocios bancarios. La clase dirigente dominaba en los tres poderes del estado contando con el apoyo de las fuerzas armadas. Sin embargo, a finales del siglo anterior, el régimen presidencial había dado paso al régimen parlamentario.

La I Guerra Mundial produjo el debilitamiento del imperialismo inglés y el auge del imperialismo norteamericano, alterando el centro del poder capitalista mundial, lo que se hizo sentir de inmediato en América Latina, particularmente en Chile.

⁹⁰ THOMAS SKIDMORE & METER SMITH, *Historia Contemporánea de América Latina. América Latina en el siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996, pág., 128.

⁹¹ *Ibid.*, pág., 127.

Tras la guerra europea (1914-1918) se afianza el liderazgo norteamericano en todo el continente. Hasta 1930 estos países atravesaron, en líneas generales (con la excepción de México, cuya revolución se inicia en 1910), una época de prosperidad económica y de estabilidad política. En el Cono Sur se mantuvo el régimen democrático, pero en otros países se establecieron dictaduras “desarrollistas”. Las inversiones de Estados Unidos se hicieron masivas en los años veinte, hasta el punto de que un buen número de países basaron su economía en la importación y exportación de materias primas a ese país que, poco a poco, logró controlar los precios y favoreció “gobiernos fuertes” que garantizaban el mantenimiento de tratados comerciales y controlaban al incipiente proletariado⁹². En 1928 Argentina era el sexto país del mundo en renta per cápita. La quiebra del mercado de valores de la bolsa de Nueva York –el crack del 29- ocasionó en la mayor parte de Hispanoamérica una crisis económica de grandes proporciones. Al reducirse el consumo, los países que en su mayoría subsistían de la exportación de materias primas vieron drásticamente reducidos sus ingresos. La economía chilena experimentó profundos trastornos en el comercio internacional debido a las hostilidades de la guerra mundial, que produjeron desempleo y la reducción de ingresos fiscales.

Sin embargo, los inversores chilenos retuvieron cierto dominio en la zona, obteniendo la ganancia de la mitad de la exportación de nitratos, utilizados como fertilizantes y explosivos, que se había convertido en los

⁹²JORGE BARRÍA, *América Latina, Historia de medio siglo. 1- América del Sur*, Instituto de investigaciones sociales de la UNAM, Prensa Latinoamericana S. A, Chile, 1973, págs., 73-76.

años veinte en la primera exportación del país. Las exportaciones aumentaron durante la I Guerra Mundial para llegar a una reducción en la década de 1930.

La industria nacional creció considerablemente y, a partir de 1920, se abandonó la política del libre cambio. Nuevos grupos sociales comenzaron a intervenir, además de los gobernantes en la sociedad latinoamericana, como consecuencia de las transformaciones que experimentó la economía. Entre estos nuevos grupos sociales en auge destacaron los industriales, comerciantes, profesionales universitarios, funcionarios del estado y artesanos. El movimiento obrero comenzó a adquirir una personalidad propia, conquistando un lugar destacado en la política nacional, debido en parte al hecho de que la mano de obra del país había nacido allí.

El crecimiento de pueblos y ciudades propició un grado de urbanización más elevado que en la mayor parte de América Latina. La ciudad de Santiago retuvo su posición como la ciudad más importante del país y los puertos bulliciosos como Valparaíso se convirtieron en centros neurálgicos de actividad comercial⁹³.

En la década de los años veinte, dos coaliciones inseguras dominaban la política chilena: la Unión Liberal y la Alianza Liberal-Conservadora. A esta última se oponía la candidatura del liberal Arturo Alessandri, defensor de dirigentes obreros del norte salitrero, quien supo presentarse como el candidato de la renovación y de las clases populares, para denunciar a la “chusma dorada” que gobernaba Chile, e invitar a sus seguidores a atacar

⁹³THOMAS SKIDMORE & METER SMITH, *op. cit.*, pág.130.

sus residencias⁹⁴. En 1920 las elecciones parlamentarias dieron el triunfo a Alessandri. Fue una victoria ajustada, pero de consecuencias decisivas. La victoria de Alessandri significaba la derrota de la oligarquía y el ascenso de las clases medias.

El movimiento obrero formado por trabajadores, salitreros, del carbón, del cobre, de los ferrocarriles y de la industria manufacturera fue en aumento, mientras un sector, de extracción sindicalista, organizaba el partido comunista. La clase obrera en su conjunto otorgaba su adhesión al nuevo Presidente.

Alessandri no logró, sin embargo, llevar a cabo las reformas fundamentales ansiadas por las clases medias y obreras, frustrando las esperanzas de sus votantes. Esto se debió, en parte, a la oposición oligárquica del senado y a la resistencia de un parlamento dividido políticamente. El conflicto entre los poderes transformó la elección de renovación parlamentaria de 1924 (año de la publicación de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*) en un plebiscito, que Alessandri ganó con holgura. Ese mismo año se aprobó, tras muchas presiones en el Congreso Nacional, un código de trabajo como medio para regular las condiciones de la clase trabajadora, pero frente al marasmo legislativo que se estaba produciendo, el 8 de septiembre, Alessandri tuvo que abandonar el país y dejar el poder a una junta militar⁹⁵.

La junta militar tomó el control parcial del gobierno a comienzos de septiembre de 1924 y, tres días después, emitió un manifiesto con una

⁹⁴TULIO HALPERIN DONGHI, *Historia contemporánea de América latina*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, págs., 335-336.

⁹⁵*Ibid.*, pág. 336

lista de demandas legislativas, que el gobierno aprobó una por una. Entre ellas se incluía un paquete de medidas laborales, en el que destacaba un detallado código laboral que sometía a los sindicatos a una estrecha supervisión gubernamental⁹⁶. La junta militar declaró el estado de sitio y restauró el poder de los sectores reaccionarios desplazados por las elecciones presidenciales de 1920.

Alessandri, mientras tanto, perdió terreno en su lucha con el ejército y se retiró a Italia. Un año más tarde, en enero de 1925, tras un segundo golpe militar que eliminó del poder a la junta militar gobernante, regresó a la Presidencia e impulsó la reforma constitucional, que nacería el 18 de septiembre de 1925.

La constitución de 1925 separaba la Iglesia del Estado, establecía el régimen presidencialista e incluía principios que fueron juzgados por algunos sectores como socialistas (función social de la propiedad, protección al trabajador y salud popular). La vuelta de Alessandri, en la llamada “Revolución de enero”, significó su afirmación como árbitro entre los poderes del estado y el ejército, que presionaba para imprimir un ritmo acelerado al proceso de renovación, encarnado en la figura del coronel Ibáñez, candidato a la sucesión presidencial y ministro de guerra de Alessandri. Alessandri, cansado de las presiones políticas internas, de sus continuos enfrentamientos con el movimiento obrero derivados de la recesión económica y del desempleo, y de soportar la tutela de su ministro de guerra, renunció a la presidencia y, en su lugar, fue elegido como único candidato Emiliano Figueroa Larráin, político muy moderado, quien mantuvo al coronel Ibáñez como ministro de guerra. Finalmente, en 1927,

⁹⁶THOMAS SKIDMORE & METER SMITH, *op. cit.*, pág. 138.

tras la renuncia de Figueroa, el coronel Ibáñez fue elegido presidente y hombre fuerte de “la inestabilidad política”, en una elección en la que figuraba como único candidato, abriéndose camino a la modernización de las instituciones del estado, a la “consagración violenta en el poder de la clase media y la disciplina por el terror de la clase obrera”⁹⁷.

De este modo, el ejército se situaba como árbitro entre las minorías gobernantes tradicionales, que se proclamaban innovadoras y populares, y las aspiraciones modernizadoras.

El militarismo progresista chileno fue afectado por la crisis de finales de los años veinte, como el resto de países de Latinoamérica, divididos entre el sector moderno y la masa rural indígena; en el resto de Latinoamérica seguía dándose la alternativa entre el predominio oligárquico y la hegemonía militar, con alguna excepción como la de Costa Rica, donde el ejército quedó marginado⁹⁸.

El gobierno de Ibáñez se caracterizó por una actividad febril, particularmente en lo referido a la realización obras públicas: carreteras, puertos, edificios escolares, reforma escolar y de la sanidad. Su gobierno fue transformándose paulatinamente en una dictadura legalizada, gracias al apoyo de un pusilánime parlamento. Esta “dictadura progresista” acudió, a lo largo del periodo de prosperidad comprendido entre 1925 y 1929, al crédito, sobre todo norteamericano, para financiar sus proyectos. La quiebra de Wall Street en 1929 supuso un fin abrupto a este periodo. El régimen de Ibáñez se volvió duro y represivo. Las exportaciones de minerales cayeron estrepitosamente y la financiación extranjera se secó.

⁹⁷JORGE BARRÍA, *op. cit.*, pág., 75.

⁹⁸TULIO HALPERIN DONGHI, *op. cit.*, págs. 337-342.

En este tiempo fracasó un desesperado intento de crear un cártel nacional para la venta de nitratos en el exterior. A su vez, aumentaron las protestas contra el gobierno y un amplio sector de la sociedad se unió en el ataque al dictador Ibáñez, que acabó por rendirse. El presidente Ibáñez cruzó la frontera hacia el destierro, dejando tras de sí un país arruinado por él (según sus adversarios) y, sobre todo, por una crisis que golpeaba los mercados extranjeros y dejaba a la moneda chilena desprovista de casi todo su valor⁹⁹.

Durante 1930, Chile careció de un gobierno estable y el coronel Marmaduke Grove se convirtió en la figura más conocida. Fue un gobierno ineficaz, pero se caracterizó porque propició el surgimiento de una nueva institución: el Partido Socialista¹⁰⁰. Un año después se celebraron elecciones presidenciales y de nuevo el ganador fue una figura política conocida: Arturo Alessandri, más interesado en este momento en el orden, que en el cambio. Alessandri actuó con dureza contra la oposición, en especial la de izquierdas, y en política económica su gobierno obtuvo un éxito considerable y estable¹⁰¹.

3.1.1. Modernidad, vanguardia y literatura en la década 1920-1930

Tras la independencia de los países hispanoamericanos (hecho que provocó la ruptura de los lazos culturales con la metrópoli y suscitó la búsqueda de nuevas inspiraciones y de nuevas corrientes culturales), las

⁹⁹THOMAS SKIDMORE & METER SMITH, *op. cit.*, pág. 139.

¹⁰⁰TULIO HALPERIN DONGHI, *op. cit.*, pág. 337.

¹⁰¹THOMAS SKIDMORE & METER SMITH, *op. cit.*, pág. 139.

jóvenes naciones de América intentaron definirse cada vez más, abordando los temas más inmediatos (relacionados con sus situaciones políticas o económicas) y reclamando las reformas básicas y radicales que venían reivindicando desde siglos. La necesidad de inspirarse indefectiblemente en modelos literarios extranjeros se hizo menos precisa. Los problemas del indio, las consecuencias de la colonización, el odio nacional al imperialismo extranjero y el caudillismo fueron los temas más tratados. La literatura hispanoamericana surgía como una respuesta creativa a la complejidad cultural de la independencia.

Al mismo tiempo, en aquellos años, surgía la vanguardia hispánica de los años veinte, a partir de la cual se reactiva una puesta al día de los “ismos” europeos y una liquidación del Modernismo, junto con el intento de explorar los valores específicos del lenguaje y del poema.

Los años centrales del decenio de 1920 habían supuesto para la economía mundial una crisis dramática que no se conocía desde la Revolución Industrial. La humanidad se replanteaba nuevas formas de organización y convivencia, de forma simultánea y con distinto énfasis, en los ámbitos artístico-literario, sociocultural y político.

América Latina buscaba, por una parte, obtener una identidad propia, sin que sirvieran modelos pre-establecidos, y, por otra, los nuevos artistas participaban con entusiasmo de la cultura importada de Europa, especialmente de Francia. París era, sin duda, la cuna de las vanguardias europeas. Marinetti publicaba en 1909 en el periódico francés *Le Figaro* el “Manifiesto futurista”, cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Vicente Huidobro advertía, un año después, de la necesidad

de transformar la estética tradicional, que soportaba el influjo del simbolismo decadentista de Rubén Darío. Borges, en su primera época, hacía referencia a través de la metáfora ultraísta a la voluntad de “ver con ojos nuevos”¹⁰².

La historia del arte ha designado con el nombre de vanguardia los diferentes movimientos artísticos que surgieron aproximadamente entre los dos grandes conflictos mundiales, cubriendo de manera simultánea el ámbito social, político y artístico. Sin embargo, el fenómeno de las vanguardias latinoamericanas, en su afán de autonomía, libertad y democratización, hay que “dejar de considerarlo como un epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlo como respuesta a condiciones históricas concretas”¹⁰³.

La vanguardia latinoamericana desarrolla su acción y propuesta en dos momentos igualmente importantes, uno que va desde 1915 a 1929 y otro que abarca desde 1930 a 1940. Estos dos momentos en que se desarrolla el proceso de la vanguardia se enmarcan históricamente por los hitos que corresponden a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la crisis económica mundial conocida como el crack del '29 (1929-1930) y el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰²JORGE SCHWARTZ, *Las vanguardias Latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991. Cita de “Al margen de la lírica moderna”. Nelson Osorio T. rastrea esta metáfora de lo nuevo en el Manifiesto Euforista de Batista y Palés Matos, en la revista de avance de Cuba y en el manifiesto válvula de Caracas. Cfr. el “Prólogo” a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988, pág. 33.

¹⁰³A. J ALBERTO DE LA FUENTE, “Vanguardias literarias ¿Una estética que nos sigue interpelando?”, *Lit. Lingüística*, Universidad Católica Silva Henríquez, nº 16, Santiago de Chile, 2005, págs. 31-50.

Es importante destacar que en América Latina las vanguardias políticas y artísticas nacieron juntas o bastante próximas en el tiempo. Los precedentes inmediatos son el “porfiriato” mexicano (1876-1910), el régimen de Estrada Cabrera (1899-1920), y el final de la dictadura venezolana de Juan Vicente Gómez, en 1935. En Brasil, la oligarquía renace luego de la derrota del proyecto democrático de Floriano Peixoto (1894) y se prolonga hasta los años veinte. En Chile, alrededor de 1891, también se frustra el proyecto democrático del presidente Balmaceda. Mientras se va produciendo una reacomodación oligárquico-liberal hacia la democratización burguesa, representada por sectores progresistas, se lleva a cabo la protesta universitaria de 1918 en la ciudad de Córdoba y con ello se abre un nuevo panorama, acompañado del protagonismo de las clases medias¹⁰⁴.

Las manifestaciones literarias y políticas se unen en la resistencia a la dominación de la oligarquía liberal, en el ámbito político, y en sus formas de expresión cultural y de asociación a partir de la influencia extranjera, en el ámbito cultural. Ello produce una tensión entre vanguardia artística y vanguardia política cuyas consecuencias son las diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los miembros de cada movimiento. Como afirma Jorge Swartz “no es posible limitar la

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 46.

vanguardia a un perfil estético único”¹⁰⁵. A este respecto, Luis Veres afirma¹⁰⁶:

Una característica de la vanguardia es la conjugación estética y política, cuestión que descarta la teoría de que existen dos vanguardias en Latinoamérica: una vanguardia artística que se asemeja a una aventura formalista, y subjetiva; y una vanguardia revolucionaria que pretende cambiar las estructuras políticas y económicas del país mediante una estética realista para el gran público. Ambas realizaciones responden a un mismo deseo o necesidad de acercar la literatura a la vida, de rechazar la literatura anterior y señalar las injusticias y fallos de la sociedad burguesa.

Jorge Schwartz distingue dos tendencias en la literatura hispanoamericana de los años 20-30, una cosmopolita y otra nacionalista, que no se contraponen sino que se complementan. Ambas corrientes buscan al mismo tiempo una expresión universal y personal, y ambas opciones se mueven en la dialéctica del autoexamen, que mueve toda cultura colonial o dependiente¹⁰⁷. En los centros urbanos predomina una corriente y en las zonas rurales otra, aunque la vanguardia ofrece un amplio abanico de respuestas artísticas.

A lo largo de esta década los movimientos de vanguardia importados de Europa surgen como un “mosaico de paradojas”¹⁰⁸, sin que tengan necesariamente una naturaleza compacta o formen un sistema coherente,

¹⁰⁵JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 34.

¹⁰⁶LUIS VERES, *Periodismo y literatura de Vanguardia en América Latina*, Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia, 2003, pág. 85

¹⁰⁷JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁰⁸*Ibid.*, pág. 14.

reflejo y consecuencia del desbarajuste político-social imperante, y cuya unidad viene dada por el momento histórico en el que surgen. A todos estos movimientos les une un deseo común: encontrar una nueva identidad, a través de caminos diversos y propuestas artísticas diferentes. La nueva identidad se busca en todas partes y surge como consecuencia de la rapidez con la que el mundo cambia, a una velocidad de vértigo. Es el principio de la época inaugural señalada por Guillermo de Torre¹⁰⁹:

En 1909 exactamente, año del manifiesto futurista – Bleirot realiza la primera hazaña aérea: da un salto sobre el Canal de la Mancha; la producción de Ford supera los diez mil coches anuales; Lee de Forest realiza los primeros ensayos de radiotelefonía, transmitiendo la voz de Caruso desde el Metropolitan de Nueva York; se ensaya la transmisión de imágenes por radiotelegrafía y se hacen los primeros intentos de televisión; se presentan los Ballets rusos en París. Dos años antes, en 1907, se habían botado dos grandes trasatlánticos, el Lusitania y el Mauritania; se lanzan los primeros superdreadnoughts; el cinematógrafo en mantillas quiere, aunque equivocando el camino, ser un nuevo arte.

En 1913, Elster y Gertel crean la fotocélula, de la que se derivan a la vez, la televisión y el cine hablado. Aunque mecida en una cuna ambiental de rasgos muy opuestos- Art nouveau, secesión vienesa y las casas de Gaudí, la arquitectura funcional, que ya desde 1900 con Llyod Wright, Tony Garnier y otros se había insinuado, da sus primeros brotes: en 1909 exactamente se construye la primera ciudad jardín de Hellerau, en Alemania. Recordamos estos avances técnicos porque, en general, los puramente científicos tienen una mención más frecuente: teoría de la

¹⁰⁹ GUILLERMO DE TORRE, *Historias de las Literaturas de Vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 99

relatividad, de los “quanta”, afirmación de la microfísica, experimentos del psicoanálisis.

En el camino de las artes plásticas, la música, el pensamiento y la literatura¹¹⁰ una nueva sensibilidad estaba surgiendo¹¹¹:

Los movimientos de vanguardia son la respuesta a una nueva manera de ver el mundo. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los años veinte.

Hay un espíritu nuevo, que resulta de un deseo de ver el mundo con otros ojos y establecer nuevos valores, para lo cual hay que oponerse a lo viejo. Este es el lazo de unión que agrupa las distintas manifestaciones de vanguardia. El hombre de los movimientos de vanguardia “sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro”¹¹².

La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de lo nuevo. Si para Adorno la disonancia es la marca registrada del modernismo, lo nuevo puede ser la marca registrada de la vanguardia¹¹³. Pero esta novedad no se limita a un aparente repudio por el pasado. El arte está ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial. En un manifiesto de la revista *Martín Fierro*, Oliverio Gironde,

¹¹⁰MARIO DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del S.XX*, Alianza Editorial, Barcelona, 2008,, pág. 23.

¹¹¹HUGO VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Bulzoni, Milán, 1986, pág. 10.

¹¹²JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 40.

¹¹³*ibid.*, pág. 41.

afirma: “Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN¹¹⁴.”

La máxima del Eclesiastés, “Nada nuevo bajo el sol” se convierte para los vanguardistas en desafío a la autoridad bíblica y a la tradición. Huidobro, considerándose a sí mismo como un “pequeño Dios” y autoproclamado padre del Creacionismo, dice en su “Arte poética”:

Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra.

El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Solo para nosotros

viven todas las cosas bajo el sol

No es solo la novedad lo que se busca, hay una verdadera transformación formal de la poesía, en el verso libre heredado de Withman, en la irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis mediante la “palabra en libertad” de Marinetti. Existe una verdadera búsqueda de expresión poética, estética, personal y universal, que rompa con los modelos precedentes, ya estrechos para el nuevo espíritu de la época.

En este mundo que aparece como nuevo, el arte de los antiguos ya no posee validez. En este sentido, Walter Benjamín afirma que “se ha hecho saltar desde el ámbito de la creación, en cuanto que un círculo de hombres

¹¹⁴ OLIVERIO GIRONDO, «Manifiesto Martín Fierro», *Martín Fierro*, 4 (mayo de 1924), en *Las Vanguardias Latinoamericanas*, ed. de Jorge SCHWARTZ, FCE, México, 2002, págs. 142-143.

en estrecha unión han empujado la vida literaria hasta los límites extremos de lo imposible”¹¹⁵.

A estos cambios los acompaña un nuevo modo de percepción, un modo de “percepción en la dispersión”¹¹⁶, y ello supone la existencia de una sensibilidad muy diferente. El extrañamiento, el *shock*, se convierte en el efecto principal dentro de los objetivos de la vanguardia. Puesto que la coherencia del pasado había perdido su vigencia y el mundo había extraviado su imagen de totalidad, el arte no podía representar una sola perspectiva, sino que requería de múltiples perspectivas. El cubismo así lo entendió y la literatura reflejó este principio mediante la imagen fragmentaria y el montaje, que se adecuaban mejor al recién iniciado proceso de visión en la construcción de la obra ¹¹⁷.

El punto de partida de todas las vanguardias literarias era la libertad estética. Esa libertad era la piedra filosofal, que creaba formas novedosas y ampliaba el territorio de lo ya conocido, rompía con antiguos patrones estéticos y mundos subjetivos. Era el concepto de una libertad sin precedentes que buscaba una nueva identidad nacional, que tanteaba hasta encontrarse formada por muchas corrientes unidas por el solo nombre: las vanguardias. Esta llamada a la novedad era el emblema de los “ismos” de los años veinte.

En América Latina el vanguardismo literario comenzó “como una reacción contra el sistema expresivo del modernismo y su concepto de la poesía y

¹¹⁵WALTER BENJAMIN, *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 1971, pág. 44.

¹¹⁶LUIS VERES, *op. cit.*, págs. 78-79.

¹¹⁷PETER BÜRGER, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, págs. 137 y ss.

del poeta”¹¹⁸. Los nuevos tiempos necesitaban nuevas formas de expresión. El modelo anterior se había convertido, ya en su etapa de decadencia, en un grupo de imitadores de Darío. El modernismo había perdido su carácter subversivo, como reivindicación de las preocupaciones e inquietudes políticas, eróticas o sentimentales de los poetas, y esta pérdida le hacía insuficiente para expresar y representar sentimientos, percepciones, acontecimientos que estaban surgiendo en las conflictivas sociedades de América Latina. Sin embargo, para comprender esta reacción de los movimientos de vanguardia, es preciso aclarar los múltiples aspectos que tuvo el modernismo. En palabras de Federico de Onís¹¹⁹:

El modernismo -como el Renacimiento o el Romanticismo- es una época y no una escuela, y la unidad de esa época consistió en producir grandes poetas individuales que cada uno se define por la unidad de su personalidad, y todos juntos por el hecho de haber iniciado una literatura independiente, de valor universal, que es principio y origen del gran desarrollo de la literatura hispano-americana posterior.

El poeta modernista consideraba la actividad poética como superior a la actividad política. Víctor Hugo representaba el ideal de poeta laureado que permanecía por encima de la lucha política. Si por una parte el poeta se veía a sí mismo como un proscrito de la sociedad, se trataba de un proscrito genial, y esta superioridad del poeta y sus dones proféticos iba a

¹¹⁸FEDERICO SCHOPF, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986, págs. 14-15.

¹¹⁹FEDERICO DE ONÍS, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1 Ed., Casa Editorial Hernando, S.A., Madrid, 1934, págs. 13 a 24.

influir hasta en el más conocidos de los versificadores y emblema del modernismo: Rubén Darío.

Si, por una parte, el poeta modernista enriquecía el pobre panorama literario, por otra, su obra reflejaba los gustos de la burguesía de la época. Y contra esos gustos se alzaban las vanguardias. El modernista era un mediador entre el gusto europeo y la barbarie hispanoamericana, y al mismo tiempo, no salía de los límites de los tabúes de la época, ocultando tensiones y contradicciones. Los ideales del poeta vanguardista y modernista eran distintos. El poeta modernista no conoció los cambios tecnológicos del vanguardismo, que transformaban la vida en Europa. Su experiencia e inquietud era su relación de dependencia con la cultura europea, su falta de tradición y su deseo de reafirmar su posición e identidad como artista¹²⁰.

Los límites temporales del modernismo, aunque discutibles, se sitúan entre 1888 y 1905, es decir, desde la publicación de *Azul* de Darío hasta la de *Cantos de vida y esperanza*, libro con el que el modernismo alcanza su mayor altura espiritual. Después de esta fecha, el modernismo de Darío repite las grandes innovaciones realizadas y los jóvenes escritores se nutren de sus experiencias, desarrollando la teoría de la modernidad¹²¹. El famoso verso de Enrique González Martínez en su libro *Senderos ocultos*

¹²⁰GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pág. 6.

¹²¹JEAN FRANCO, *op. cit.*, pág. 221.

(1911), “tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”, pudo significar la fecha que daba término al modernismo¹²²:

El cisne fue para Rubén Darío el símbolo de Eros, de la aristocracia espiritual, de la torre de marfil, del arte refinado; para sus tácitos enemigos, en cambio, se convirtió en el concepto sumo de la deshumanización, de la artificialidad vacía de su mundo, poblado de seres de la fábula y de míticas figuras.

El cisne modernista es sustituido por el búho: el poeta es un vigía y un guía que orienta a las muchedumbres. De este modo, los metros, rimas, ritmos, metáforas y temas modernistas, comienzan a tambalearse y a cuestionarse como válidos en las nuevas generaciones. Incluso el abundante y refinado vocabulario modernista deja de resultar adecuado para los temas que preocupan a los poetas nuevos. Los vanguardistas reemplazan el vocabulario exquisito por un vocabulario menos sublimado. Podría decirse que los poetas de vanguardia democratizan la poesía y la transportan desde las clases privilegiadas hasta una clase media que iba creciendo y tomando posiciones.

Abundan en la poesía de vanguardia de los años veinte las imágenes de locomotoras, tranvías, aviones, hélices, paracaídas, etc. Hay una imagen tecnológica de la era moderna que decora la ciudad: rascacielos, túneles, puertos¹²³. Pero con el tiempo, hay una conciencia de abuso de lo nuevo, que llegará a criticarse por autores tan diferenciados entre sí como Borges, Vallejo o Mariátegui. En esta crítica, los tres autores hacen referencia a

¹²²G. R. GUTIÉRREZ, “Literatura y sociedad”, en *Texto crítico* VI, nº 8 (Veracruz, 1997), pág. 2.

¹²³LUIS VERES, *op. cit.*, pág. 77.

una máxima que Adorno formularía décadas más tarde: “Lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí. Esta es la maldición de todo lo que es nuevo”¹²⁴.

Por su parte, Federico Schopf afirma que no existe una definición o noción clara de lo que ha sido la vanguardia hispanoamericana, y puntualiza que ello debe ser objeto de una profunda investigación no desarrollada suficientemente¹²⁵.

Octavio Paz y Saúl Yurkievich definen las vanguardias como una exasperación y una exageración de las tendencias precedentes, que se tradujo en el quebrantamiento de todas las preceptivas y la experimentación de todas las innovaciones¹²⁶. A pesar de esta afirmación, es claro que sí pueden encontrarse rasgos propios que caracterizan los movimientos de vanguardia, sin que ello pretenda abarcar la totalidad de las vanguardias hispanoamericanas, ni asumir que esos rasgos, que actúan como signos distintivos, están presentes en cada obra. Entre estos rasgos está sorprender al lector, provocar expectativas, liberar la rima, destruir la imagen convencional o conformista que se tiene del mundo, y, al mismo tiempo, dar nacimiento a imágenes fragmentadas e innovadoras, con objeto de construir un nuevo mundo poético y social. Su relación con el lector es antagónica porque estos movimientos intentan cambiar los hábitos de sus lectores en la forma de concebir la literatura y su labor dentro de la sociedad. Apollinaire fue quien primero proclamó que

¹²⁴THEODOR W. ADORNO, *Aesthetic theory*, trad. C. Lenhardt, London, New York, Routledge & Kegan, 1986.

¹²⁵FEDERICO SCHOPF, *op. cit.*, pág. 13.

¹²⁶GUILLERMO DE TORRE, *op. cit.*, pág. 62.

provocar sorpresa distinguía el “espíritu nuevo de toda la literatura anterior”, y con él Huidobro, Borges, Girondo y Vallejo¹²⁷.

El cubismo, por su parte, había alentado el estudio del arte no europeo. El futurismo introdujo el lenguaje de la tecnología en la poesía. Con el dadaísmo, el arte y la literatura dejaron de considerarse como hechos sagrados y se convirtieron en algo revolucionario, subversivo, autodestructivo. Con el surrealismo el arte pasó a ser una fuerza capaz de cambiar el hombre y la sociedad liberando las fuerzas ocultas de la creatividad¹²⁸.

Los poetas de los años veinte estuvieron influidos tanto por las ciencias emergentes en aquellos años como por los movimientos literarios. Descubrieron la psicología y quedaron fascinados por las nuevas técnicas que inauguraba el cine, con su libertad de apartarse de los desarrollos lineales, como el empleo del *flashback*, la presentación de hechos simultáneos en lugares completamente distintos, el uso de signos visuales en lugar de palabras, etc.

El cine era “la nueva cosa estupenda” porque incorporaba a las artes una vibración, una agilidad y una instantaneidad insospechadas antes. Era un sueño concreto, visual. Era un arte poético, que adquiriría la velocidad de los nuevos tiempos y enseñaba a no asombrarse de nada. Además, el cine era un arte popular, dirigido a la colectividad, a quien otorgaba la posibilidad de soñar con imágenes en movimiento. El cine acercaba el arte al pueblo, expresándose en un lenguaje directo, fácilmente comprensible.

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 65.

¹²⁸ JEAN FRANCO, *op. cit.*, pág. 222, cita de DE TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid, 1925.

“El hombre nuevo” dispone de un órgano habilitado para la percepción de formas distintas del arte y aviva la imaginación popular. Charlot era un producto inconfundible de la ciudad moderna y del moderno afán¹²⁹.

La independencia, la arbitrariedad, la aparente extrañeza de la imagen creativa, obtenida gracias al uso calculado de elementos humorísticos, grotescos y de la pirueta verbal (sin duda influencia del cine de Chaplin), concurrían a afirmar una tipología de la imagen poética basada en la unión de motivos normalmente inconcebibles¹³⁰.

En cuanto al tema y estilo, Hugo Friedrich señala cómo ambos se convierten en recursos expresivos, de manera que el ruido producido por las nuevas innovaciones tecnológicas o la onomatopeya entran en la poesía, siendo Nicolás Guillén uno de los poetas que lleva al extremo las innovaciones fónicas¹³¹. Del mismo modo, “la enumeración caótica, las paradojas, las antítesis, la hipálage, el oximorón, el montaje de situaciones y textos, collage, bricolaje, fueron también recursos vanguardistas”¹³². La vida cotidiana se introduce en los poemas, de la misma manera que entra en la poesía el inconsciente, al lado de los sueños o de la fantasía, llegando a dimensiones inesperadas.

Las fronteras realidad/irrealidad; verdad/falsedad; tiempo/espacio, se relativizan y se vuelven inciertas como puntos de apoyo para reordenar la realidad. Las perspectivas se suceden y varían en una concepción del

¹²⁹FRANCISCO AYALA, *El escritor y el cine*, Aguilar, Madrid, 1988, págs. 13-39.

¹³⁰GABRIELLE MORELLI, “Huidobro e L’Immagine creativa nell’avanguardia Spagnola, en *Trent’anni di avanguardia spagnola*, Edizioni Universitarie Milán, Milán, 1987, pág., 102.

¹³¹HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lírica Moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, págs., 21-27.

¹³²FEDERICO SCHOPF, *op. cit.*, pág. 18.

mundo en la que “Dios desaparece como fundamento de lo existente. No hay trascendencia divina”¹³³. Esta idea proviene de los pensadores del siglo de las luces y es llevada a su máximo desarrollo por Nietzsche, autoproclamado profeta de la liberación, de enorme influencia en el primer decenio de 1900, cuyas ideas comenzaron a tener eco en Alemania y alcanzaron su apogeo en toda Europa, adoptando en Hispanoamérica la forma de crisis religiosa¹³⁴:

Pero esta transformación tan radical de valores sólo puede darse si Dios no existe o si lo matamos. ¡El “tú debes” es el obstáculo mayor para el advenimiento del superhombre! Antaño los crímenes contra Dios eran los máximos crímenes, la blasfemia contra Dios era la máxima blasfemia. Pero Dios ha muerto y con él han muerto esas blasfemias y han desaparecido esos delitos¹³⁵.

La influencia de Nietzsche era intensa, no solo por su fuerza intelectual, sino porque su mensaje liberador actuaba en varios niveles diferentes: el cultural, el epistemológico, el psicológico y el ético, incluido el sexual. Los blancos de Nietzsche eran el peso de la cultura heredada con su tiranía de conceptos, los engaños de uno mismo y las hipocresías de las éticas cristianas y burguesas, la esterilidad y las pretensiones del sabio, las cómodas evasiones del pensamiento “progresista” y la perversión de la energía sexual que la transformaba en culpa y ascetismo¹³⁶. Esa ausencia de Dios es el reflejo de una época moralmente en crisis, una “crisis de la razón”, una crisis en lo político, social y cultural en la que el ser humano se

¹³³*Ibid.*, pág. 15.

¹³⁴*Ibid.*, pág. 14.

¹³⁵F. NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, (1883), Valdemar, Madrid, 2005, pág. 47.

¹³⁶JOHN BURROW, *La crisis de la razón: El pensamiento europeo 1848-1914*, Crítica, Barcelona, 2001, pág., 132.

encuentra huérfano de Dios y debe encontrar un modo de sustituirlo. Esta era la realidad de un estado moderno en el que la soberanía popular iba en aumento, las ciudades crecían y palpitaba en el ambiente un vacío moral y cultural en el que las personas cultas comenzaron a considerarse post-cristianas. La trascendencia se había vaciado del contenido tradicional e incluso negado en su existencia. Esta negación o puesta en duda de la totalidad, afectaba necesariamente al mundo¹³⁷.

El mundo deja de ser entendido como un conjunto ordenado desde la trascendencia. Ya no hay trascendencia y el orden se tambalea. No hay una relación segura con lo que hasta entonces fundamentaba el mundo. La realidad y la experiencia se fragmentan. El poeta da cuenta de las sensaciones y aspira al encuentro de un fundamento en que vuelvan a reunirse el yo y la realidad externa. La pérdida de vista de la trascendencia conduce, paradójicamente, a una “amplificación vertiginosa de la realidad”, representada y referida a la literatura. Los escritores exploran de arriba abajo la realidad, penetran en las profundidades de la psique, se hacen cargo de la técnica y sus productos, descubren dimensiones literariamente inéditas del tiempo y del espacio, caen en ellas, las inventan¹³⁸.

En determinados ambientes culturales europeos y latinoamericanos se siente la necesidad de reemplazar el Cristianismo y crear, a partir de materiales post-cristianos escasos y discutibles, un yo que no se vea anulado por la libertad que recibe del cumplimiento del programa social, por la coacción de la sociedad democrática y por las presiones y las

¹³⁷*Ibid.*, pág. 102.

¹³⁸FEDERICO SCHOPF, *op. cit.*, págs. 18-19.

exigencias de la vida urbana moderna¹³⁹. Es este sentimiento de desprotección y orfandad lo que lleva a los movimientos de vanguardia a crear un fuerte espíritu de grupo, un sentimiento de colaboración en común para proponer nuevos caminos artísticos. Se trata de crear un espacio capaz de cuestionar las bases sociales anteriores y sostener la existencia y desarrollo de las nuevas. Juntos, pretenden ampliar el campo de las artes e influir en el mundo, comenzando por los temas que se deben tratar.

El individuo moderno, autónomo, racional y consciente de sí mismo estaba hueco en su núcleo, y su libertad (incluida también de forma creciente la de la mujer), era en esencia un vacío o falta de identidad. Estas respuestas a los dilemas y las aspiraciones de la modernidad dieron lugar a intentos de devolver al mundo el misterio y un sentido de las posibilidades apocalípticas por medio de algún nuevo movimiento del espíritu humano considerado como contrarresto más que consecución de la ciencia y el progreso. Como había ocurrido antes con el romanticismo, se anhelaba una fuente de conocimiento interior, profundo, experimentado de forma inmediata, antes y más allá de la racionalidad, a la que de forma creciente se llamaba “el inconsciente” o, entre los dispares discípulos de Nietzsche, “lo dionisiaco”. Desde alrededor de 1900 algunas formas de irracionalismo pasaron a ser una característica de la vanguardia intelectual¹⁴⁰.

El poeta vanguardista es disidente y subversivo. Rechaza la cultura establecida y destruye la concepción sublime del arte, y rechaza también el arte como sublimación de la vida, del mismo modo que niega la posición

¹³⁹JOHN BURROW, *op. cit.*, págs. 10-11.

¹⁴⁰*Ibid.*, págs. 131 a 133.

elevada que el movimiento modernista asignaba al poeta. Los poetas vanguardistas claman por una profunda transformación del mundo y de la vida donde el arte y la poesía juegan un papel fundamental. La poesía y el arte pueden ofrecer esa zona de salvación dentro de un mundo degradado, donde se encuentre una verdad interior. Se pretende profundizar en la realidad por el camino de la imaginación, tambalea los cimientos de una sociedad considerada injusta y representar al mundo que puede ser. En esta búsqueda, y como rasgo distintivo de las vanguardias latinoamericanas, la imagen, de la mano del nuevo arte cinematográfico, cobra una gran importancia. La imagen poética tiene un lugar privilegiado, entendiendo por ésta las imágenes creadas por la metáfora, sinécdoque o metonimia, que tratan de sorprender en su originalidad.

El ultraísmo argentino llegó a afirmar que la imagen era “el elemento primordial de la poesía”, y Vicente Huidobro concebía que el núcleo esencial de la poesía era la imagen que reunía elementos distantes en el espacio y el tiempo¹⁴¹.

Por lo que se refiere a los límites históricos del vanguardismo, no puede afirmarse que estén estrictamente delimitados. Hugo Verani remite a las fechas 1916-1935 como límites del periodo vanguardista; Nelson Osorio los sitúa entre 1919-1929; Federico Schopf entre 1916 y 1939, y Jorge Schwartz sitúa el comienzo de la vanguardia en 1914, tras la lectura del “Non serviam” de Vicente Huidobro, leído en Santiago. De hecho, algunos estudiosos de la literatura coinciden en considerar a Huidobro como el gran precursor de los movimientos de vanguardia latinoamericana, ya que

¹⁴¹FEDERICO SCHOPF, *op. cit.*, pág. 39.

se convierte en el personaje principal del movimiento por él fundado, el creacionismo.

En realidad, los primeros atisbos de esta revolución poética se dieron tímidamente en algunos poetas posmodernistas, conscientes de la revolución estética que se estaba produciendo en Europa: Leopoldo Lugones, el poeta chileno Pedro Prado y Carlos Sabat Ercasty, fueron algunos de ellos. Este último transformó los ritmos y las estrofas españolas bajo la influencia de Withman y fue el maestro del joven Neruda en el empleo de los largos periodos rítmicos que utiliza en sus primeras obras: ¡Corazón mío, danza sobre la nave!/Yo aguardo el instante de prodigioso escollo/ Donde se estrellarán las viejas tablas”¹⁴²

En Chile, los cambios que promovía el vanguardismo se advirtieron temprano. La inestabilidad política se reflejaba en la efervescencia de movimientos literarios, con sus pequeñas revistas experimentales que morían a poco de nacer, con manifiestos, libros y actos públicos escandalosos, que proclamaban el deseo y voluntad de lo nuevo. *Claridad*, *Elipse*, *Dionysios*, *Andamios*, *Panorama* y *Caballo de bastos*, son un ejemplo de la efervescencia literaria del Chile de los años 20. También aparece en este periodo el primer manifiesto, *Agú*, firmado por Alberto Rojas Jiménez y Martín Bunster en la revista *Claridad* (núm. 6 del 13 de noviembre de 1920). Ambos poetas reaparecen en *Rosa Náutica*, cartel publicado en 1922, en el único número de *Antena - Hoja vanguardista*. Este manifiesto claramente provocador asume la paternidad de su renovación estética: Apollinaire, Marinetti y Huidobro. Se adhieren a él el propio Huidobro, Borges, Guillermo de Torre, Manuel Maples Arce y el

¹⁴² En JEAN FRANCO, *op. cit.*, pág., 222.

escritor húngaro, residente en Chile, Zsigmond Remenyik, poniendo al pasquín en sintonía con la vanguardia internacional. *Claridad* (1920-1924) se redacta desde la Federación de Estudiantes de Santiago, y en ella se publican artículos sobre arte, literatura, estética y música, con la colaboración de Alberto Rojas Jiménez, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y ensayos críticos de Raúl Silva o César Vallejo, entre otros. Y desde Valparaíso, en 1922, se lanza *Elipse. Ideario de nuevas literaturas*, una publicación con menor carga ideológica que la de los jóvenes ácratas de *Claridad* y que se preocupa del aspecto artístico con una visión más analítica. Si el poeta por excelencia de *Claridad* es Neruda, los de *Elipse* serán Apollinaire y Huidobro. Nefalí Agrella, fundador del manifiesto de los nuevos poetas de *Elipse* junto a Pablo Garrido, funda con este, también en Valparaíso, *Nguillatún. Periódico de Literatura y Arte Moderno*, en 1924, añadiendo un cariz distinto a las publicaciones que hervían en la época: deseo de la búsqueda de sus raíces sin perder de vista el afán renovador, una «voz araucana», cuya ansia de innovación pretendía ser un alegato racial y cultural que recorriera las diferentes corrientes de vanguardia existentes en Latinoamérica, aunque reconociendo y apropiándose de la energía de los *ismos* europeos.

La revista *Claridad* era la puerta abierta para expresar los propósitos y anhelos de cambio y transformación de las sociedades que se sentían en toda América latina. Sus editores estaban comprometidos, a través de la revolución del lenguaje, con los proyectos de reforma de la sociedad de su tiempo, es decir, con las utopías del pensamiento político. En *Claridad* difundían sus puntos de vista, sus discusiones políticas, ideológicas y

artísticas. Los poetas fueron perseguidos por “subversivos” y los jóvenes reaccionarios incendiaron su local¹⁴³.

Claridad, dirigida en su primera época por Alberto Rojas Jiménez y más tarde por Carlos Caro, constituyó hasta 1926 el mejor periódico literario de Chile. Por su parte, el manifiesto *Agú* –cuyo nombre alude al primer balbuceo humano–, firmado por Alberto Rojas Jiménez y Martín Bunster¹⁴⁴ se caracteriza por el tono provocativo y considera a Chile una especie de “Laponia espiritual”, donde “críticos esquimales, como ese señor Alone¹⁴⁵, ignoran en absoluto las nuevas manifestaciones intelectuales”. El texto asume abiertamente la paternidad de los renovadores de la nueva estética: “¡Hemos nacido en el Espíritu Nuevo de Apollinaire, Marinetti, Huidobro!”¹⁴⁶.

En Valparaíso, y probablemente en 1922, circuló un volante con el nombre de *Antena. Hoja vanguardista Nº 1*, más conocido como *Rosa Náutica*. Firmaban ese documento jóvenes poetas, entre los que se encontraban Nefthalí Agrella, Julio Walton, Martín Bunster, Alberto Rojas Jiménez y Rafael Yépez y sus postulados eran extremadamente novedosos: “Así, somos Pasado, Presente y Futuro. De aquí que no queramos nada con el

¹⁴³MARGARITA AGUIRRE, *Genio y figura de Pablo Neruda*, Eudeba, Buenos Aires, 1997, pág. 129.

¹⁴⁴NELSON OSORIO, “Al margen de la lírica moderna”, prólogo a “Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana”, *art. cit.*, publicado en *Claridad* nº 6, 13.11.1920, Ayaucho (Caracas, 1988).

¹⁴⁵ALONE fue autor de la primera *Historia personal de la literatura chilena*, Díaz Arrieta, Hernán (Alone), Santiago de Chile, Zigzag, 1963.

¹⁴⁶JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 68.

zoo del Arte oficial; caldo de gelatina para todos los bacilos del pseudo arte”¹⁴⁷.

Ese mismo año comenzó la publicación de la revista de arte y crítica *Andarivel*. Dos años más tarde, el Centro de Alumnos de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, publicó la revista literaria *Mástil*, cuyo primer número fue publicado en octubre.

Por otra parte, en 1923 Gabriela Mistral publica *Desolación*. Un año más tarde Pablo Neruda publica *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, en metro y tono posmodernista, cuando el postmodernismo había expirado o estaba a punto de hacerlo, y Vicente Huidobro edita *El espejo de agua*. El hecho de que aparezcan los tres al mismo tiempo “marca en la poesía Chilena una época de oro”¹⁴⁸. Neruda, Mistral y Huidobro “coinciden en la magnitud y en el valor universal de su creación, pero difieren en el camino recorrido para alcanzar la meta”¹⁴⁹.

Existe una vasta bibliografía y numerosa documentación que avala la existencia de las vanguardias en América Latina y permite configurar un mapa de movimientos vanguardistas. Sin embargo, el estudio de las vanguardias en los años 20-30 en América Latina implica, además de la investigación de cada una de las corrientes de vanguardia, el estudio detallado de los contextos culturales específicos y de las consecuencias históricas de cada uno de los movimientos, lo que desviaría el objetivo de este trabajo. Respecto a Chile, son pocas las investigaciones dedicadas a la

¹⁴⁷RUBÉN AZÓCAR, *La Poesía Chilena Moderna, Antología*, Ediciones del “Pacífico Sur”, Santiago de Chile, 1931.

¹⁴⁸HUGO MONTÉS y JULIO ORLANDO, *Poesía Chilena. Antología de medio siglo*, Ed. Del Pacífico, Santiago de Chile, 1956.

¹⁴⁹*Ibid.*, pág. 16.

generación vanguardista chilena, pero nuestra atención se centra específicamente en la poesía amorosa del poeta chileno Pablo Neruda, que debe quedar correctamente delimitada y situada cronológicamente dentro sus diferentes ciclos poéticos y de su vasta producción.

3.1.2. Feminismo, mujer y situación social en Chile: 1900-1950

La historia del feminismo no es solo una historia social de las mujeres, sino también un concepto intelectual que forma parte de la historia de la humanidad y que ha ido creciendo sin pausa, especialmente a lo largo de todo el siglo XX.

No existe un concepto de feminismo único, sino una diversidad de respuestas y orientaciones femeninas ante los problemas que aquejaban a la mujer en los distintos estratos sociales¹⁵⁰ y en los distintos lugares geográficos del planeta durante el pasado siglo.

En todos los países latinoamericanos, a lo largo del siglo XX, especialmente en su primera mitad, fueron ocurriendo cambios significativos en la condición social de la mujer, tanto en el terreno personal como en el terreno político y social. En todas las sociedades se asistió a grandes transformaciones respecto a los roles que desempeñaban las mujeres, acentuadas en algunos de los grupos étnicos o sociales que estas

¹⁵⁰ASUNCIÓN LAVRIN, *Mujeres, Feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 2005, pág., 15.

constituían¹⁵¹. La participación de las mujeres en la vida pública coexistió con su participación en la esfera doméstica y su labor de madre, situación que permanece todavía en la gran mayoría de las mujeres chilenas. La mayor conquista de las mujeres durante el siglo XX fue la conquista del voto femenino, que permitió el acceso de la mujer a la vida civil. Así, en todas las regiones, se alteraron o modificaron los códigos que habían convertido a las mujeres en auténticas esclavas domésticas, de la misma manera que no hubo nación que no reconociera algo tan básico como era el derecho al sufragio femenino.

Junto a la conquista de este derecho, aparece la conquista de otro derecho fundamental: el derecho a la educación de las mujeres, negado durante los siglos anteriores. En este tema hubo una silenciosa revolución a partir de la década de 1960 y 1970, cuando se inició un proceso de feminización de la matrícula entre los estudiantes de clase alta.

La educación de las mujeres en Chile comenzó a establecerse de manera firme en la segunda mitad del siglo XIX, con la fundación de un sistema de educación pública y de escuelas privadas que sirvieran a los intereses de las jóvenes urbanas y las prepararan para la educación secundaria en liceos fiscales y privados. Esa preparación intelectual exigía una continuación universitaria que fue posible en 1877 gracias a una ley que llevó el nombre del ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Miguel Luis Amunátegui. De esta manera, en 1926 Chile contaba con 51 liceos fiscales y un cuerpo de mujeres profesionales acostumbradas a expresar

¹⁵¹DORA BARRANCOS y GABRIELA CANO, "Transformaciones en las vidas de las mujeres en América Latina", *Historia de las mujeres en España y América Latina, del siglo XX a los umbrales del S.XXI*, Cátedra, Madrid, 2006, págs., 497-498.

sus opiniones públicamente¹⁵², mujeres entre las que se encontraba ejerciendo su labor educativa la premio Nobel de las letras Gabriela Mistral.

De modo pragmático, la educación también abrió el camino para la participación económica de la mujer en el proceso de desarrollo del país, aunque las tasas de participación en la región fueron relativamente módicas, ya que en su conjunto no superaron el 30% de la población económicamente activa durante la primera mitad del siglo XX. Como vehículo de expresión de la conciencia política femenina del movimiento obrero chileno de principios del siglo, existieron periódicos organizados por mujeres trabajadoras: *La alborada* (1905-07), *La Aurora feminista* (1904) y *La Palanca* (1908), efímeras publicaciones que reconocían el papel de la mujer en la lucha de clases.

La clase media urbana y algunos miembros de la élite social se organizaron alrededor de dos instituciones clave: el Círculo de Lectura y el Club de señoras (1915), que, mediante funciones de índole intelectual, contribuyeron al desarrollo de la personalidad jurídica, política y cultural de las mujeres.

En 1917, Luis A. Undurraga, miembro del Partido Conservador, presentó un proyecto de ley para el sufragio femenino en el Congreso de la Nación. En 1920, con el triunfo de Alessandri, la realidad chilena muestra cierta indecisión respecto a la aceptación de la ciudadanía femenina. Las opiniones tanto femeninas como masculinas estaban divididas acerca de la

¹⁵²ASUNCIÓN LAVRIN, "Ciudadanía y acción política en Chile y Perú hasta mediados del siglo XX" en *Historia de las mujeres, en España y América Latina, del Siglo XX a los umbrales del Siglo XXI*, Cátedra, Madrid, 2006, págs. 577-579.

preparación de las mujeres para la vida ciudadana, y la oposición a un feminismo activista mantuvo a muchas mujeres indecisas y hasta opuestas a la participación política. Hubo en Chile un sector importante de mujeres que apoyaron los procesos dictatoriales y se opusieron a los ideales feministas.

La asociación de la idea de feminismo con la imagen de una masculinización de la mujer fue un obstáculo para su aceptación generalizada. En este sentido, cabe aclarar que la femineidad era entendida como “el conjunto de cualidades que constituían la esencia de ser mujer”. Estas cualidades tenían una definición social, aunque también se enlazaban con las funciones biológicas de la condición de mujer y de madre: una mujer femenina era encantadora, fina, delicada y abnegada. Estas virtudes podían adquirirse y, durante toda la segunda mitad del s. XIX, la educación femenina se encargó de inculcarlas con mucha insistencia¹⁵³. Las mujeres debían reconocer su destino biológico, constituyendo su efectiva definición el matrimonio y la maternidad, ecuación que no era novedosa en la cultura latinoamericana, sino que formaba parte de un legado ibérico y mediterráneo reforzado por el catolicismo. La religión acentuaba el culto a María, madre de Cristo, y ser mujer era sinónimo de ser madre.

¹⁵³Sobre la función social de la mujer, véase ALFREDO LOMBARDA, “La mujer y su función social”, págs. 544-550. Allí dice: “No se obstruya a la mujer el camino de la ciencia y del progreso... pero por el bien supremo de todos, no olvidemos cuál es el puesto que cada uno de nosotros debe ocupar en la sociedad. La mujer en la familia y por la familia, y con la familia en la sociedad y por la humanidad”, citado en A. LAVRIN, *Mujeres, Feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 2005

Elvira López, primera mujer que escribió una tesis doctoral sobre el feminismo (1901), describió el feminismo en Europa y en los Estados Unidos como una lucha por obtener la igualdad económica y legal de la mujer sin conflicto entre los sexos¹⁵⁴.

La Constitución de 1925, bajo el gobierno de Alessandri, decretó la ampliación de los derechos de las mujeres casadas a gobernar su propiedad, pero no hizo cambio alguno respecto a la ciudadanía femenina. En diciembre de 1934, durante el segundo mandato de Arturo Alessandri, un nuevo código amplió la personalidad jurídica de la mujer, pero mantuvo restricciones tan destacadas como la necesidad del permiso del marido para la negociación de una deuda. La administración de los bienes conyugales permanecía bajo la autoridad del hombre y aunque la patria potestad era compartida por la mujer, el marido tenía precedencia en el nombramiento de un tutor o administrador de bienes. Por otra parte, el código del trabajo aprobado en 1931 establecía que la mujer recibiría su sueldo sin la intervención del marido¹⁵⁵.

En los años veinte, el diálogo nacional quedó fortalecido con varias voces que apoyaban el voto municipal y el sufragio nacional. Se fundaron dos “partidos femeninos” en Santiago, el Partido Femenino Progresista (1921) y el Partido Cívico Femenino (1922). Ambos tuvieron sus periódicos¹⁵⁶, en los cuales se debatieron sus distintos puntos de vista sobre la situación femenina. Ambos apoyaron una causa feminista amplia, pero no radical¹⁵⁷.

¹⁵⁴A. LAVRIN, *op. cit.* pág. 54.

¹⁵⁵*Ibid.*, págs., 582-583.

¹⁵⁶El periódico *Acción femenina* fue la voz del Partido cívico femenino.

¹⁵⁷A. LAVRIN, *op. cit.*, pág. 582.

CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

La democracia chilena dio un paso atrás con la intervención militar de 1924 y el ascenso al poder del general Carlos Ibáñez del Campo. Entre 1924 y 1932 el país se debatió entre la derecha militarista o conservadora y el auge de las izquierdas. Chile retomó la estabilidad política en 1932 con la segunda elección de Arturo Alessandri. El 9 de marzo de 1934 se aprobó una ley de sufragio femenino municipal concedido a las mujeres alfabetas mayores de 20 años. El 7 de abril se llevaron a cabo las primeras elecciones municipales y más de 66 000 mujeres ejercieron el sufragio. Hubo 98 candidatas, de las que 25 fueron elegidas. El Partido Conservador eligió 16 mujeres, de ellas nueve en Santiago de Chile.

En medio de un ambiente de proliferación de organizaciones, surgió una de carácter izquierdista pero con aspiraciones a servir como medio acogedor de cualquier grupo interesado en la renovación social del país. Se trataba del movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), que celebró su primera reunión en diciembre de 1935 y tuvo como voz representativa una revista, *La Mujer Nueva* (1935-1941).

El MEMCH no fue un partido político, sino una organización cuyo liderazgo estaba formado en su mayoría por mujeres educadas de clase media con una conciencia política claramente definida hacia la reorganización social de Chile bajo una agenda de justicia social de izquierda. Se trataba de intensificar el feminismo con objetivos de justicia social.

En las elecciones nacionales de 1938 se presentaron 40 candidatas a los puestos municipales y más de 75.000 mujeres votaron. En 1941, dos tercios de las mujeres registradas para ejercer el voto eran de ideología conservadora. La Segunda Guerra Mundial y la muerte del presidente

electo por el frente popular, Pedro Aguirre Cerda, en 1941, retardaron el movimiento a favor del sufragio nacional. Finalmente, el 15 de diciembre de 1948 el sufragio nacional fue aprobado. Las mujeres votaron por primera vez en 1952. En el Chile de aquel año, el único partido femenino existente era el Partido Femenino Chileno, fundado por la senadora, María de la Cruz.

En el transcurso de los años posteriores, entre 1949 y 1973, la participación de las mujeres conservadoras en la política municipal decayó, y el activismo político de la mujer tomó una inclinación decididamente de centro-izquierda. El periodo de organizaciones políticas exclusivamente femeninas había fenecido. Sin embargo, la actividad electoral femenina creció entre 1965-1977. La elección de Eduardo Frei en 1964 obtuvo un fuerte respaldo femenino. Durante este periodo, la caracterización de la mujer dentro de la política preservó la imagen de la madre y esposa como representativas de su verdadero papel social, y ningún partido político hizo esfuerzo alguno por alterar esta circunstancia¹⁵⁸.

Si el siglo XX conoció el ingreso de las mujeres en muy diversas actividades, además de la desigualdad de las retribuciones, quedaron las huellas de la falta de legitimidad en la mayoría de las tareas que realizaba, con excepción del magisterio y la segmentación de actividades, según el sexo (enfermeras, costureras, etc.) La mayoría de los discursos, incluso los progresistas, no apoyaban el trabajo de las mujeres fuera del hogar, ni les destinaban los trabajos cualificados. El gran cambio se registró en el último

¹⁵⁸A. LAVRIN, *op. cit.*, pág. 586.

cuarto de siglo, pero la diferenciación de actividades según el sexo todavía permanece vigente en América Latina¹⁵⁹.

La conquista de los nuevos espacios de la mujer latinoamericana y europea durante el siglo XX debía ocurrir en tres niveles básicos: político, social y cultural. La incorporación de la mujer a la vida política ocurrió en 1948, y la demanda de la participación activa de las mujeres en la vida social significó uno de los signos más expresivos del feminismo y una de las conquistas más importantes en comparación con el siglo anterior. Las mujeres latinoamericanas en general, y las chilenas, en su mayoría, no solo exigían justicia social, sino la igualdad entre los sexos. Fueron la histórica consigna anglosajona “lo personal es político”, y esa situación de desigualdad en los países de América latina y en Europa prolongada durante siglos, las que impulsaron al unísono, aunque con sus particularidades, un clima generalizado de reformas.

3.1.3. La conquista cultural: mujer moderna y literatura

En relación a la conquista cultural de la mujer, no hay duda de que en los primeros años del siglo XX existía un rico, aunque poco conocido entonces, panorama con respecto a la creación literaria latinoamericana, especialmente en las mujeres de Chile, Uruguay y Argentina.

Aprender o enseñar formaba parte de los deseos de autonomía y emancipación de las mujeres en Latinoamérica, y se forjaron modelos

¹⁵⁹ *ibid.*, pág. 502.

femeninos perdurables y fuertes: la maestra, la poeta y las primeras universitarias. El ejercicio de la palabra en los ámbitos educativos, en las tarimas del entrenamiento político, en las páginas del periodismo militante, en el espacio social de los intercambios culturales o en la práctica específica del texto literario se convirtió en un sitio que había que ocupar y conquistar con celo y entusiasmo.

Sara Sefchovich apunta¹⁶⁰ que entre los años 1910 y 1939 domina en la narrativa lo que se ha llamado realismo social, basado en la realidad hispanoamericana: la revolución mexicana, la explotación indígena, la negritud, las desigualdades sociales, etc. Esta literatura de protesta, que tuvo su germen, en el caso de las escritoras, en la narrativa antiesclavista de Gertrudis Gómez de Avellaneda, continúa con los testimonios femeninos de la mexicana Nelly Campobello, la cubana Lydia Cabrera; los relatos de la brasileña Rachel de Queiroz o la peruana María Huyese. El criollismo fue también un movimiento que atestigua preocupaciones de índole social y política, como el nacionalismo y la búsqueda de lo americano. La obra de la chilena Marta Brunet es un ejemplo de este tipo; sus primeros libros como *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1925) *María Rosa, flor de Guillén* (1929) son criollistas y en ellos destila ya un feminismo larvario que desarrollará en su obra posterior.

Si la autonomización de la esfera literaria, siempre precaria e imperfecta en los países latinoamericanos, parecía en principio favorecer a las mujeres, el terreno de la profesionalización era un espacio por conquistar.

¹⁶⁰SARA SEFCHOVICH, *Mujeres en espejo, Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, Instituto Nacional de las Mujeres, vol. I, México, 1983.

Solo a partir de los años sesenta algunas autoras lograron que su actividad se convirtiera en un posible medio de vida, favorecidas por las ventas de sus libros y no en todos los casos por sus valores literarios¹⁶¹. En este periodo, las argentinas Beatriz Guido (1924-1987), Marta Lynch (1930-1985) y Silvina Bullrich (1915-1990) se constituyeron como narradoras de enorme impacto en el mercado editorial y forjaron ficciones realistas de interés para las clases medias y altas.

La producción escrita por mujeres en el Cono Sur, en sus expresiones narrativas, poéticas o ensayísticas, sostiene con mayor o menor visibilidad las diversas zonas del mapa literario del siglo XX. Esta historia tal vez pueda contarse a través de unos pocos nombres que constituyen sus referencias emblemáticas: las uruguayas Delmira Agustini y Armonía Somers; las argentinas Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnick y Silvina Ocampo; las chilenas Gabriela Mistral (Premio Nobel en 1945), María Luisa Bombal y la ya mencionada Marta Brunet, son solo algunas de sus voces representativas.

El modernismo había contado con muy pocas representantes femeninas, y los movimientos de vanguardia que se estaban gestando en América Latina a principios de siglo contaban con una escasa o nula participación de las mujeres, no contempladas por la mayoría de las investigaciones sobre la vanguardia en Latinoamérica o en Europa. Las mujeres parecían vivir en un mundo aparte, y su labor artística se desarrollaba, bien con el apoyo moral de otras mujeres, bien en una extraña y completa soledad,

¹⁶¹NORA DOMÍNGUEZ, "Puntos de encuentro. Escritoras del Cono Sur" en *Historia de las mujeres en España y América Latina, del siglo XX a los umbrales del S.XXI*, Cátedra, Vol. IV, Madrid, 2006, págs. 753-779.

salvo raras excepciones, como fue el caso de Norah Lange, figura emblemática del grupo de vanguardia Martinferrista y mujer de Oliverio Girondo¹⁶². Sin embargo, y paradójicamente, tanto Chile como Uruguay contaban con una excelente cantera de poetas, que bebían de las fuentes del modernismo y cuyas ideas sobre el universo femenino influían en la liberación de la mujer por medio de la escritura: Mistral, Storni, Juana de Ibarbourou, Maria Eugenia Vaz Ferreira (poeta erótica singular) y Delmira Agustini.

Delmira Agustini fue una mujer demasiado inteligente y moderna para la conservadora sociedad uruguaya de su tiempo. En su época, se convirtió en el mito de la mujer que unía belleza e inteligencia. Asesinada por su marido-amante, y considerada una poeta erótica escandalosa (por acomodar los símbolos del modernismo –el cisne y los lirios- en un cuerpo masculino en su poema “Visión”, perteneciente al libro *Los cálices vacíos*, 1913), su estética estuvo basada en el amor como éxtasis erótico que le permitía evadirse de una realidad insustancial.

Por su parte, Alfonsina Storni construye un mundo literario donde se entremezclan la nueva combinación de efectos lingüísticos y culturales de los relatos de inmigración con los de la constitución de las clases medias, las historias pioneras de maestras o de trabajadoras que acceden al mercado laboral junto con las primeras versiones emancipatorias del feminismo. La biografía de Storni se mueve en las tensiones dramáticas que impone la modernización. Es madre soltera, trabaja como maestra, secretaria y periodista. Escribe columnas femeninas en diarios de amplia

¹⁶²*ibid.*, pág. 765.

difusión y se dedica en sus crónicas a denostar los argumentos de las clases y grupos que apoyan la subordinación de la mujer. En su libro *El dulce daño* (1918) que incluye el famoso poema “ Tú me quieres blanca”, expone su visión crítica de la imagen de la mujer impuesta por los poetas modernistas, y que tiene el efecto de comenzar a dibujar un imaginario femenino que se traduce en éxito de público. Este libro fue también seriamente criticado por sentimental y excesivamente romántico por autoridades masculinas que detentaban el poder de la “alta literatura”¹⁶³.

Otro ejemplo de escritora Chilena “moderna”, fue María Luisa Bombal (1909-1980), autora de novelas breves, nacida en el seno de una familia adinerada y que gozó de este beneficio. Bombal vivió en Francia, Buenos Aires y New York, fue amiga de Neruda y deambuló por la Argentina de Borges, Girondo y el grupo cercano a la revista *Sur*. Su producción fue breve, *La última Niebla* (1938), *La amortajada* (1938), *La historia de María Griselda* (1946) y algunos relatos más. Su obra tiene una enorme fuerza narrativa y una calidad formal que, combinada con la representación de mujeres abiertas y entregadas al deseo erótico, constituye un escándalo moral y estético difícil de asimilar para los códigos de la época. Bombal creó un mundo onírico como refugio para la mujer que busca en el amor su autorrealización personal y aborda sin tapujos la problemática de la mujer, sus deseos y sus frustraciones.

¹⁶³ *Ibid.*, pág., 763.

Con respecto a la imagen de la nueva mujer “moderna” de Chile, merece mencionarse la peculiar descripción que de ella hace, a principios de siglo XX¹⁶⁴, el historiador Julio Retamal:

Es obvio que a lo largo del siglo, la mujer, por así decirlo, se ha ido independizando, adquiriendo mayor personalidad, una participación mucho mayor en todos los aspectos de la vida social y política. El hito en Europa es la Primera Guerra Mundial, porque hasta ese momento la sociedad ultraburguesa de la Belle Epoque le confería un papel muy secundario a la mujer. Pero durante la guerra, por el mismo hecho de la enorme matanza de gente, hombres, que hubo, la mujer tuvo que asumir una serie de funciones, por ejemplo, en el trabajo.

La tendencia venida de Europa hizo que la mujer chilena fuera liberalizando sus costumbres. Primero en el hogar; después dentro de la sociedad, en la educación, y finalmente en la política.

En aquel periodo, llamado los años locos del veinte al treinta, la mujer quiere cambiar totalmente su figura materna y decorativa, por una figura ágil, dinámica, igual al hombre. El vestuario femenino se va liberando de todas aquellas trabas que había tenido durante siglos: los moños, el corsé y los rellenos. Empieza a fumar, a trabajar, a conducir automóviles y a salir de noche. Mary Quant fue la que introdujo la minifalda. Eso corresponde a la otra gran década (la del sesenta) en la cual la participación femenina fue muy importante. Desgraciadamente, para mi gusto, junto con la minifalda, se introdujo el pantalón en lo que la mujer dio un paso en falso, porque querer igualarse al hombre y vestirse como él es ir demasiado lejos. Entonces pasamos de una mujer ultra cuidada, refinada, maternal y dueña

¹⁶⁴JULIO RETAMAL, “La mujer en la historia”, Universidad Católica de Chile, en Reportajes.canal13.cl/reportajes/html/ Reportajes del siglo/23/02/1999. Consultado el 09/08/2007.

CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

de casa, a una mujer completamente liberada. Pero más aún, a una mujer que se ha puesto a emular y disputarle al hombre todos los puestos, incluso en el vestuario.

La imagen de la mujer pública, moderna e independiente representaba en parte una amenaza que era combatida desde diferentes perspectivas, ya que, en amplios sectores, la independencia de la mujer no estaba bien vista, como ilustra la letra de un famoso tango de la época (1919) llamado “Margot”¹⁶⁵:

Siempre vas con los muchachos
a tomar ricos licores
a lujosos reservados
del Petito o del Julián,
y tu vieja, pobre vieja,
lava toda la semana
pa’ poner para la olla
con pobreza franciscana
en el viejo conventillo
alumbrao a querosén.
Yo recuerdo no tenías
casi nada que ponerte;
hoy usas ajuar de seda
con rositas rococó...
Me revienta tu presencia

¹⁶⁵El tango “Margot” fue compuesto por Celedonio Esteban Flores (letrista) y Gardel/José Razzano (Música) en 1919.

pagaría por no verte;
Si hasta el nombre te has cambiado
como has cambiado de suerte,
ya no sos mi Margarita,
ahora te llaman Margot.

Ejemplos similares se encuentran en todas las artes, especialmente en la literatura. Sirvan también, a modo de ejemplo, algunos sainetes de la época (*Las mujeres lindas y el testamento ológrafo*) donde la mujer aparece como una mercancía para ser explotada¹⁶⁶.

Lo interesante es que, en contrapartida a la representación de esta imagen, surge también la imagen de la mujer “fuerte”, que se resiste a ser dominada, y que es cada vez más independiente (“Ciudad del Tango”):

Y vos doblando la esquina
sos como esas minas que hacían temblar
a los guapos y a los giles,
y a los adoquines del viejo arrabal

Esta imagen de la mujer moderna no solo estaba apareciendo en la América Latina, especialmente en la clase media y alta, sino también en el resto de Europa, y resultaba amenazante, en cuanto y tanto era opuesta a la histórica y perpetuada figura de la madre, por la que se sentía devoción. La mujer moderna podía representar una amenaza social y el concepto de mujer o feminidad se entendía con ambigüedad.

¹⁶⁶SILVIA PELLAROLO, *Sainete Criollo, democracia/representación, el caso de Nemesio Trejo*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.

La transformación del mundo, la modernización de la vida cotidiana y los cambios en las costumbres y en la sociedad en general, generan temor y desarraigo en los hombres del cambio de siglo, pero también les atraen y seducen. Frente a ellos, la mujer se dibuja como el gran enigma de los nuevos tiempos, pues, si bien por una parte representa todo el esplendor de la modernidad, por otra no se descarga del peso que supone una tradición de siglos de preconceptos sobre lo femenino¹⁶⁷.

La modernidad tiene varias caras. Al menos hay dos tipos de modernidad que son básicamente distintas: la modernidad burguesa y la modernidad estética¹⁶⁸. La idea burguesa de la modernidad continúa las principales tradiciones de períodos anteriores y mantiene vivos los valores triunfantes de la sociedad burguesa: la doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la técnica, el dominio del tiempo, el culto a la razón, etc.; ideas que se mantuvieron como “valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media”¹⁶⁹. La segunda, la modernidad estética, la que dará lugar a una parte de las vanguardias y a la crisis cultural de cambio de siglo, muestra posiciones radicalmente antiburguesas, cuyo origen es, para Calinescu¹⁷⁰ netamente romántico, y rechaza la escala de valores de la sociedad tradicional. La dualidad entre las dos, una orientada a la racionalización de la vida y del progreso técnico y la otra al irracionalismo y a la desconfianza de los

¹⁶⁷MARCIA CASTILLO, “La “fémina insurgente”: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, *Espéculo* (Universidad Complutense), nº 23, marzo-junio 2003, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/número23/mcastill.htm>.

¹⁶⁸*Ibid.*, pág. 2.

¹⁶⁹MATEI CALINESCU, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham; Duke University Press, 1987.

¹⁷⁰*Ibid.*, pág. 12.

avances de la modernización, se mantendrá de distintas formas y con diferente intensidad en la cultura del cambio de siglo. La convivencia entre las dos tendencias se manifiesta en los sentimientos encontrados que el arte de las primeras décadas del siglo XX muestra con respecto al mundo cambiante de la modernidad¹⁷¹.

Por otra parte¹⁷², se podría establecer una correlación entre estas dos modernidades y un simbolismo de género. Existe una modernidad constructiva, plena de confianza en las posibilidades del conocimiento racional y de la técnica moderna, representación de una sociedad viril, racional, utópica que no cuestiona la modernización. Y hay otra que muestra toda la desazón de lo desconocido y de lo imprevisible y que reclama nuevas formas de expresión para una nueva sociedad, que rechaza el modelo burgués, y que, a menudo, se asimiló a una forma femenina del mundo. A grandes rasgos, podría establecerse el mismo paralelismo entre los movimientos utópicos de vanguardia -cuyo mejor modelo sería el muy misógino Futurismo italiano- y un simbolismo masculino, de fuerza viril constructiva por una parte; y, por otra, las tendencias críticas de la vanguardia, reflejo de la profunda ansiedad creada por la modernización, que representarían orientaciones expresionistas o dadaístas y que, dando un paso más, podrían asimilarse con representaciones femeninas del mundo. La identificación de lo racional con la mujer, de los discursos alternativos al modelo burgués imperante con lo femenino constituyó -y hasta cierto punto aún constituye- un paradigma aceptado.

¹⁷¹MARCIA CASTILLO, art .cit., pág. 2

¹⁷² *Ibid.*

Por consiguiente, entendiendo de este modo la idea plural de la modernidad en el ámbito de las vanguardias, se puede interpretar la aparición de una serie de personajes femeninos de la narrativa vanguardista en términos de representaciones de la modernidad. No obstante, para entender la doble caracterización de la mujer moderna, es necesario remontarse al pasado y a su idea de feminidad, como veremos más adelante. En palabras de Castillo:

La mujer aparece en el centro de esa transformación ideológica y su representación sobrepasa el mero testimonio de una moda para alcanzar cotas de símbolo. En la moda femenina -y por extensión en la imagen de la mujer moderna- se aúnan la comodidad y la funcionalidad de una moda deportiva y despojada de lujos, la representación de una sexualidad recién descubierta y simbolizada por el progresivo desnudamiento de los cuerpos -de media pierna, a finales de la primera década del siglo, a piernas, brazos, hombros e incluso espalda en los trajes de noche a finales de los veinte- y la sustitución de la perjudicial ropa interior del XIX por funcionales y ligeras prendas que el gusto por la “sicalipsis” se encargó de divulgar como icono¹⁷³.

Para Lipovetsky¹⁷⁴, estos nuevos estilos ligeros y funcionales del vestir no pueden separarse (...) del universo democrático-individualista que afirma la autonomía básica de las personas y que se identificará por tanto, con el cambio de la situación de la mujer moderna.

¹⁷³MARCIA CASTILLO, *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*, Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2001, pág. 44.

¹⁷⁴GILLES LIPOVETSKY, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1990, págs. 9 - 20.

A este respecto, opina Castillo que, el lamento general de algunos sobre las “curvas perdidas de las mujeres” y sobre la desaparición de la verdadera feminidad frecuentemente no indaga más allá de lo superficial, dando por hecho que la mujer moderna ha alcanzado la emancipación por la única gracia del vestido. Además, es especialmente sorprendente que las pretendidas élites intelectuales participen de los mismos estereotipos de la feminidad que se vulgarizaron en la cultura de masas, y coincida en señalar que las mujeres han modificado radicalmente sus comportamientos hasta el punto de amenazar la estabilidad social e incluso biológica”¹⁷⁵.

Podría concluirse, por lo tanto que la moda de los años veinte tiene su origen en la I Guerra Mundial, y es la mujer sin duda el centro de una transformación ideológica, social y política, a la que acompaña también una transformación en su forma de vestir.

¹⁷⁵ MARCIA CASTILLO, *op. cit.*, pág. 44.

3.2. *Mundus Mulier*: la representación histórica de la imagen de la mujer y prototipos iconográficos en torno a la imagen de la mujer en el pensamiento occidental

“Parece inherente a la historia de las mujeres moverse en el plano de la figura, pues la mujer no existe jamás sin su imagen”¹⁷⁶

3.2.1. Breve historia de la representación del “eterno femenino”

El hecho de centrar esta investigación en la imagen de la mujer en la obra amorosa fundamental de Pablo Neruda obliga y condiciona, inevitablemente, a revisar de modo cronológico e interdisciplinario el concepto de imagen de la mujer, ya que la imagen se construye, al menos, verbal e icónicamente. Para conseguir nuestro propósito, y puesto que se trata de analizar las imágenes poéticas del universo femenino creado por Neruda, tomamos como punto de partida las definiciones de imagen que Fernando Lázaro Carreter propone en la entrada correspondiente de su *Diccionario de términos filológicos*¹⁷⁷ donde, tras indicar que este término suele identificarse con el de metáfora, nos recuerda que para Dámaso Alonso se trata de “la relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos: *los dientes eran menudas perlas*”. Y concluye: “Puede llamarse también imagen al término irreal o al

¹⁷⁶G. FRAISSE y M. PERROT, *Historia de las mujeres: el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1993, pág. 599.

¹⁷⁷F. LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª ed., Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1990.

conjunto de términos irreales que aparecen en una comparación explícita o en una alegoría. Y también a la comparación explícita o *símil*¹⁷⁸.

Por otra parte, respecto a la definición del término *mujer*, y siguiendo las pautas establecidas por Julián Marías¹⁷⁹, tomamos como punto de partida un supuesto. Si nos preguntamos “¿qué es una mujer?”, vemos que la definición no es más que una interpretación. Y esa interpretación que llamamos mujer es doble, porque la mujer no se interpreta sola, sino que es vista desde la interpretación del hombre¹⁸⁰.

A las mujeres les ha resultado difícil imaginar un yo femenino porque no existe un modelo esencial donde puedan descubrirse, revelarse o identificarse. La mujer no gobierna la imagen que el artista da de ella. La historia de las mujeres, más allá del machismo o del feminismo, es también la historia de los hombres, porque es la historia de las relaciones entre los sexos¹⁸¹.

Resulta muy útil como herramienta para este análisis el concepto “Mujer” escrito con mayúscula y en singular, tal como lo emplea Sally Robinson, que la define como aquella “figura discursiva construida y movilizada de acuerdo con el deseo masculino,... esa noción metafísica y esencialista de lo femenino, que ha sido continuamente producida por discursos y prácticas sociales hegemónicas”¹⁸². Y conviene aclarar que entendemos

¹⁷⁸ *Ibid*, s.v. imagen.

¹⁷⁹ JULIÁN MARIÁS, *La mujer en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 1980, pág. 16.

¹⁸⁰ *Ibid*.

¹⁸¹ G. FRAISSE y M. PERROT, *op. cit.*, págs. 599-611.

¹⁸² SALLY ROBINSON, *Engendering the subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, SUNNY PRESS, Albany, 1991, Citado en María Cinta Montagut, conferencia leída en el foro *La poesía y lo femenino*, Caracas, 6 de octubre 2005.

por arquetipos los modelos humanos de larga duración o, en palabras de Carl G. Jung, las “configuraciones psíquicas que refieren a conflictos originales, sin resolución posible, que implican las represiones fundantes de la cultura sin suprimir la idea de la satisfacción integral”¹⁸³. Veamos de este modo cómo se configuran esas imágenes arquetípicas.

En la Grecia de Platón, la mujer está más estrechamente ligada a la naturaleza que el hombre, y permanece igual a ella en todo lo esencial. La mujer griega vive en la oscuridad y debe cumplir sus funciones de madre y habitar un círculo reducido, como símbolo de la sabiduría epicúrea. La cultura es para ella algo exterior, indiferente, aunque algunas diosas de la mitología griega reflejan la imagen de las más consideradas mujeres griegas: la Pitonisa, la Sibila y la maestra de Sócrates, Diótima, todas ellas sacerdotisas por cuya boca habla la sabiduría divina y son capaces de seducir y enseñar a los más grandes sabios.

Desde el *Génesis* se habla de la mujer como “el sueño de Adán”¹⁸⁴. Los arquetipos predominantes evolucionan de lo religioso a lo profano a lo largo de los siglos en tres modelos representativos: la virgen (la más célebre), la seductora, y la musa. Estos tres arquetipos organizan la feminidad en torno a dos polos: uno, normal y tranquilizador; otro, peligroso y seductor. Estas imágenes de mujer reflejan, no a la mujer tal como era, sino la mirada de los hombres artistas, quienes la representan como un objeto, o con una mirada posesiva y sexualmente dominante.

¹⁸³ CARL G. JUNG, *Obra Completa*, vol. 9, I: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Editorial Trotta, Madrid, 2002, págs., 65-66.

¹⁸⁴ *Génesis*, 2.1, v 2, en *La Biblia de Jerusalén*, Desclée de Browner, Bilbao, 1976.

La imagen de la mujer que recoge la literatura occidental a lo largo del tiempo se obtiene a través del tamiz de la cultura, la filosofía y la religión occidental que durante siglos ha ido configurando el imaginario simbólico colectivo. Tomaremos, como punto de partida para el análisis de la imagen de la mujer, el marco histórico general de la cultura europea comprendido desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

La ilustración en Europa había aportado algunos avances respecto a la imagen de la mujer, a diferencia de los siglos anteriores. La ilustración no solo significó la emancipación del hombre, sino también del sexo femenino en el sentido de que, al menos en la esfera burguesa, la mujer se convirtió en esposa, ama de casa y compañera del hombre, con iguales derechos, en determinados ámbitos. En la literatura se puede observar este fenómeno analizando los diversos papeles que se le asignan en una misma obra. Para Werther, la mujer, Lotte, no es únicamente amada. Ejerce también de madre, hermana, protectora, guía, santa y dama. Y es esta concepción de la mujer en Goethe, como objeto de culto y adoración, la que precisamente guiará, en muchas ocasiones, la poesía amorosa de Neruda. Dentro del imaginario tan amplio que la obra de Goethe aporta a la literatura universal, se presta al análisis la imagen del “eterno femenino”¹⁸⁵. En este contexto, Goethe confesaba a su ayudante Eckermann en 1828¹⁸⁶: “mi concepción sobre las mujeres no ha sido

¹⁸⁵ HEIKE SOENNECKEN, “La mujer enajenada: Imaginario femenino en el S.XIX” en Jesús Peris Roca; Miguel Herráez; Luis Veres (eds.), *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*, Universidad Cardenal-Herrrea-CEU, Moncada, 2003.

¹⁸⁶ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Gespräche mit Eckermann*, Manchen, Carl Hansen Verlag, Munich, 1986, pág. 270.

abstraída del mundo, sino que me es innata o ha surgido dentro de mí, sólo Dios sabe cómo”. Del mismo modo, esta adoración a la mujer tiene su otra cara cuando afirma en otra confidencia a su ayudante: “las mujeres son como cuencos plateados en los que nosotros los hombres colocamos manzanas doradas”. Goethe tiene una genuina predisposición a amar a la mujer y, como Neruda, concibe la salvación del hombre por obra de la feminidad, que idolatra y de la que llega a afirmar: “Das Ewig Weibliche zieht uns hinan”¹⁸⁷ (el eterno femenino nos atrae hacia lo alto). Tanto Fausto como Goethe necesitan de la fuerza del amor femenino para poder sobrevivir y crear. Ningún genio de su época se caracterizó por tan profunda feminidad y tanto conocimiento del alma femenina¹⁸⁸.

Sin embargo, Goethe significa una gran excepción en el modo de concebir la imagen de la mujer con respecto a los grandes pensadores europeos del siglo de las luces a mediados del s. XIX. Así, en palabras del conde de Mirabeau¹⁸⁹:

La frágil constitución física de las mujeres está perfectamente acorde con su fin principal, el de traer hijos al mundo, el de velar con solicitud sobre los primeros años de la infancia, y con este propósito, tan caro a la autora de nuestra existencia, de tener encadenadas a sus pies todas las fuerzas del varón por arte y gracia de su misma debilidad. Sin ninguna clase de duda, la mujer debe reinar dentro de su hogar, pero no debe hacerlo más que allí:

¹⁸⁷JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust II, Obras Literarias Completas*, ed. Christian Wegner, Hamburgo, 1960.

¹⁸⁸HEIKE SOENNECKEN, art. cit., pág. 179.

¹⁸⁹ Citado en ARTOUS-VINTEUIL, *Los orígenes de la opresión de la mujer, sistema capitalista y opresión de la mujer*, ed. Fontanera, Barcelona, 1978.

en cualquier otro sitio está como fuera de lugar; la única forma como puede permitirse atraer la atención sobre ella fuera de su casa es a través de un porte que recuerde al de una madre de familia, o que otorgue realce a las virtudes propias para convertirse en tal.

Rousseau crea la imagen de la mujer-niña. En su *Contrato Social* basa el dominio del hombre sobre la mujer en un nuevo razonamiento: la diferencia entre el hombre y la mujer se fundamenta en la propia naturaleza. De este modo, el siglo XVIII crea e inventa el concepto de feminidad con la imagen de la mujer-madre y la mujer niña, y esta es la herencia que recibe nuestra moderna cultura del siglo XX donde predomina la imagen de la mujer madre¹⁹⁰. Según Artous¹⁹¹, la “función social de la mujer resultó principalmente la de ser madre, porque ella se especializó totalmente y se encerró en la esfera de la reproducción y del trabajo doméstico, como una esfera aislada de las demás relaciones sociales”.

Por su parte, Viola Klein¹⁹² afirma que “la imagen social de la mujer se convirtió en el mundo de lo privado frente a lo público, en el mundo de un trabajo que produce simples valores de uso frente a la producción de mercancías, que se generalizó cada vez más”. Los papeles masculinos y femeninos, tal y como se distribuyen desde entonces en el terreno de la cultura, nos remiten, consecuentemente, a dos prácticas sociales diferentes, en función del sexo al que se pertenece.

¹⁹⁰ HEIKE SOENNECKEN, art. cit., pág. 180.

¹⁹¹ ARTOUS-VINTEUIL, *op. cit.*, pág. 55.

¹⁹² VIOLA KLEIN, *El carácter femenino*, Buenos Aires, Paidós, 1965, págs. 34-83.

Esbozando el papel de la mujer en la literatura Europea, cabe indicar que, en las letras alemanas de la segunda mitad del siglo XVIII, estaba en pleno auge el Pietismo¹⁹³, prolongación del dualismo que enfrentaba el amor platónico y espiritual con el amor sensual. El amor verdadero era considerado aquel que se basaba en la amistad, mientras que el amor voluptuoso era fruto del instinto animal. El verdadero amor traía aparejada la unión de las almas, e incluso algunos escritores llegaron a afirmar que el amor a la mujer equivalía al amor a Dios, apareciendo la idea de Dios unida a la idea de la mujer, para ser adorada.

El Romanticismo alemán propone una nueva imagen de la mujer y del amor, gracias a la obra *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel, y a las *Cartas familiares sobre la Lucinde de Schlegel* (1800), de Friedrich Schleiermacher, en apoyo del primero, cuya obra causó un gran escándalo. En esta novela y en las cartas de Schleiermacher, se aboga por el matrimonio por amor, se elogia el amor romántico, la eterna unidad y armonía de los amantes tanto en el campo espiritual como sensual. Schlegel defendía a la mujer amiga, mujer amada sensual e intelectualmente independiente. Creemos que este es el modelo hacia el que fue evolucionando Neruda.

La filosofía acaba consagrando, y el pensamiento recogiendo, una serie de oposiciones binarias que configuran la imagen de la mujer. Esas dicotomías son, entre otras, caliente-frío; superior-inferior; actividad-pasividad;

¹⁹³PAUL KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe im 18 Jahrhundert*, Leipzig, ed. Phillip Reclam, 1936, citado en Heike Soenneken, art cit., pág. 179.

cultura-naturaleza, etc. Hegel, en sus *Principios de filosofía del derecho* afirma¹⁹⁴:

La diferencia entre el hombre y la mujer es la que hay entre el animal y la planta; el animal corresponde más al carácter del hombre, la planta más al de la mujer que está más cercana al tranquilo desarrollo que tiene como principio de la unidad indeterminada de la sensación.

La mujer, entonces, se identifica con lo más próximo a la naturaleza elemental, por lo que agua y tierra son vistas como femeninas. Y en el mundo de los sentidos, la sensualidad no elaborada por el pensamiento racional va ligada a la mujer. De ese modo, la dicotomía hegeliana entre naturaleza y cultura lleva a pensar que la mujer está ligada a la esfera de lo natural y no al mundo del logos, que se relaciona con el pensamiento masculino. Esta concepción de la mujer no es inocente. La asociación de la mujer con la naturaleza es útil para justificar no sólo su inferioridad sino también su domesticidad. En la misma línea filosófica, Kierkegaard afirma¹⁹⁵:

La mujer es un ser cuya finalidad está en otro ser. No tiene vida propia. Su ser entero está contenido en los límites de la naturaleza y es incapaz de excederlos. A decir verdad, no tanto es que la mujer sea como la naturaleza, cuanto que la naturaleza misma es femenina. Y así como Dios es principio que saca a la materia de su informidad primigenia, el varón

¹⁹⁴ ALEJANDRA CASTILLO, *La exclusión de la mujer en la esfera pública en la Filosofía del Derecho de Hegel*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2001, pág. 12.

¹⁹⁵ SÖREN KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Ed. 29, Barcelona, 1989, págs. 56 y ss.

crea a la mujer por medio de sus representaciones. Mujer y materia continua son lo mismo; varón y potencia divina individualizante también.

A lo largo del siglo XIX las mujeres se convierten en musas, símbolos, personajes de novelas, reflejos o espejos del otro. En ese siglo la mujer es imaginaria, es ídolo. La literatura de la época reflexiona más que en ningún otro período sobre el poder de las imágenes y la seducción que estas ejercen, sobre la vida propia de que están dotadas¹⁹⁶.

Rousseau pensaba que la jerarquía de la familia era natural y deseable, y no podía mantenerse si en el ámbito público las mujeres tenían reconocida igualdad. De estas ideas deja constancia en el libro V de *Emilio o la educación*, cuando escribe el capítulo de Sofía o la mujer que la diferencia “natural de la mujer justifica sobradamente la separación de las esferas”¹⁹⁷ ya que “la rigidez de los deberes relativos de ambos sexos no es ni puede ser la misma, y cuando las mujeres se quejan de la desigualdad que han establecido los hombres, no tienen razón”¹⁹⁸.

La idea se repite a lo largo de todo el s. XIX y la retoman teóricos de toda clase, que le dan diferentes formas y el mismo sentido: la inferioridad de la mujer. Cuando la argumentación sobre la naturaleza primero diferente y más tarde inferior, se agota, se recurre inmediatamente a denunciar los

¹⁹⁶G. FRAISSE y M. PERROT, *op. cit.*, págs. 599-611.

¹⁹⁷JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Emilio o la educación*, Libro V, Bruguera, Madrid, 1983.

¹⁹⁸ *Ibid.*

peligros que para todos supone su emancipación. Su inferioridad no es solo natural, sino que también es necesaria y deseable¹⁹⁹.

Hegel y Schopenhauer recurren a la naturaleza para apartar a la mujer de la participación pública y de los derechos universales, defienden una ley natural que hace a los hombres y a las mujeres normativamente diferentes²⁰⁰. La naturaleza sanciona la diferencia y excluye a la mujer de la categoría de individuo. La mujer es un género, no un individuo²⁰¹.

Schopenhauer, en un texto publicado parcialmente en español como *El amor, las mujeres y la muerte*, sostiene sin dudar que los sexos son formas de existencia perfectamente divergentes, el masculino es reflexivo y el femenino es inmediato. Las mujeres, como naturaleza que son, no maduran más allá de los 18 años, que es cuando florecen e inmediatamente inician su decadencia²⁰².

Por su parte Kierkegaard retoma la cortesía medieval para construir su idealización de la mujer y convertirla en objeto de ficción, lo que permite a los varones idealizar tanto a sus damas que para él la mujer es una “broma”, ontológicamente hablando, la existencia le viene grande y su finalidad no está en sí misma.²⁰³

¹⁹⁹MARCIA CASTILLO, *op. cit.*, pág. 59.

²⁰⁰AMELIA VALCÁRCEL, *La política de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1997.

²⁰¹MARCIA CASTILLO, *op. cit.*, pág. 74.

²⁰²*Ibid*, pág. 59.

²⁰³AMELIA VALCÁRCEL, *op. cit.*, pág. 32.

En la segunda mitad del siglo XIX, el “Sturm und Drang” se erigió en defensa de la naturaleza y la inocencia. Se abogaba por un matrimonio puro y libre de seducción, fruto del amor. Sin embargo, no resultaba satisfactoria la exaltación de esta pasión sensual, por lo que se proponía la imagen de una mujer sencilla, trabajadora y hogareña, cuyo máximo exponente se encontraría en la figura de la Virgen María²⁰⁴. Por lo tanto, podemos deducir que el tema del amor se une indisolublemente con el significado religioso del amor. El joven Werther, como el joven Neruda, desea salir de las limitaciones impuestas, quiere ser libre y solo el amor lo va a conducir fuera del estado de reclusión; el amor y la muerte “se unen como caminos hacia la libertad”²⁰⁵. “todos mis rezos van dirigidos a ella... Ella es sagrada para mí”²⁰⁶.

Las facetas que componen la imagen del eterno femenino en Goethe permiten observar la complejidad de esta imagen, siempre vinculada al hombre al que, en ocasiones, incluso se opone. Y además de la sencillez, naturalidad y vinculación directa con la naturaleza, el eterno femenino va siempre unido a la idea de lo elemental y a la vez lo demoníaco, la fuerza generadora y destructora, el enaltecimiento gracias al amor, la materialidad, el ensimismamiento y su ser hospitalario.

²⁰⁴Señálese como ejemplo el personaje femenino de Lotte en el *Werther* de Goethe.

²⁰⁵Citado en HEIKE SOENNECKEN, “La mujer enajenada: Imaginario femenino en el S.XIX”, pág. 87.

²⁰⁶JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Las desventuras del joven Werther*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 90.

El argumento biológico que rige la idea de feminidad a finales del XIX se articula especialmente en torno a la inferioridad constitutiva del intelecto de la mujer. Esa inferioridad es fruto de su predeterminación a la maternidad, que, consecuentemente, se constituye en una dictadura: la que sobre ella ejerce la reproducción. La mujer resulta así un ser sentimental, entregado a los afectos y a las intuiciones, atenta a los pequeños problemas prácticos que exige el cuidado esmerado de los hijos. La energía derivada a la gestación y crianza de los hijos impide que la mujer se desarrolle intelectualmente²⁰⁷. Como sostiene Amelia Valcárcel, “los románticos, a la vez que construyeron la imagen de la mujer ideal, dejaron a las mujeres reales sin derechos”²⁰⁸.

Hasta el siglo XX solo aparece en la literatura una visión reconocida de la imagen de la mujer: la masculina. Los poetas modernistas celebran la sensualidad y la perversión, no el amor conyugal. Venus y Salomé sustituyen a la imagen materna. Revelar a la mujer es soñarla, modelarla, incluso protegerla de sus fuerzas oscuras. La mujer es el pretexto del que se sirve el artista para crear poemas, hasta el punto de que la imagen de la mujer, el culto al universo femenino, se confunde con la poesía misma²⁰⁹. Si hemos de creer a Goethe, Novalis, Coleridge y Baudelaire, la imaginación es ese don real que inflama y contiene todo lo demás, que eleva al artista al rango de demiurgo, de acechador de amoríos. La mujer es la *Madonna*, con esa aureola de plenitud sexual, es ángel o demonio, pero su realización está en la maternidad. El ídolo modelado y silencioso

²⁰⁷MARCIA CASTILLO, *op. cit.*, págs. 60-61.

²⁰⁸AMELIA VALCÁRCEL, *op. cit.*, pág. 25.

²⁰⁹G. FRAISSE Y M. PERROT, *op. cit.*, págs. 599-611.

no puede conquistar su libertad. Balzac llega a decir que “la mujer casada es una esclava a la que hay que saber poner en un trono”²¹⁰. Lo femenino se sigue presentado asociado al inconsciente, a la sexualidad, a lo pasivo, lo irracional y “lo otro”. La literatura sufre las mismas cargas que gravitan sobre el imaginario social. La escuela de Baudelaire consigna en sus *Journaux intimes* el secreto móvil de lo que alimenta su arte: “Glorificar el culto a las imágenes, la literatura en buena parte, se sabe destinada al imaginario”²¹¹.

La palabra se utiliza como flecha que llega al corazón del ser. La mujer amada, asociada a la imaginación, se convierte en matriz de toda metamorfosis. Para su compañero, hace retroceder las fronteras del yo, cristaliza los sueños del niño, los más locos deseos del adulto y fija las pasiones con toda su fuerza en el objeto perdido, inalcanzable. Y hay un espacio para la simpatía y la ternura: “la mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños (...) ella vive espiritualmente en la imaginación que puebla y fecunda”²¹².

Aun cuando es cierto que la época surrealista se aleja del romanticismo, no deja de vivir la ilusión de elevar a la mujer a las más altas cotas de la irrealidad, una mujer construida por el artista. “Eva ¿Quién eres tú, pues?”, pregunta Vigny a su compañera²¹³. Neruda pregunta, en el poema

²¹⁰HONORÉ DE BALZAC, *Fisiología del Matrimonio*, vol. 2, Imprenta Ignacio Olivares, 1841 (Digitalizado por google).

²¹¹CHARLES BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, Lettres Francaises, Buenos Aires, 1944.

²¹²CHARLES BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels (1861)*, retomado por Bretón, A. y Eluard, P. en *Diccionario del Surrealismo*, Renglón, Buenos Aires, 1987.

²¹³G. FRAISSE y M. PERROT, *op. cit.*, pág. 1844.

17 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: “¿Quién eres tú?” Esta pregunta implica misterio y frustración.

La vanguardia se aprovecha para romper los tabúes que prohibían el desnudo de las mujeres, pero esta audacia no garantizaba en absoluto cambio alguno en lo concerniente a la mujer propiamente dicha. Por el contrario, muchos artistas de vanguardia (Picasso, “Las Señoritas de Avignon”) compensaban con “audacias estéticas” la repetición de los papeles sexuales tradicionales²¹⁴. En la vanguardia pervive una dualidad respecto a la imagen de la mujer que tiene sus orígenes el siglo XIX: la virgen y la prostituta, Eva y María.

El dominio artístico respecto de un sujeto femenino pasivo, trivial, marginal o humilde, era una manera de hacer valer el poder del artista masculino y una virilidad que todavía se asociaba al genio creador. El surrealismo relacionó a la mujer con el amor, el azar, la naturaleza, el descubrimiento, los enigmas. La discusión sobre la mujer contemporánea en la vanguardia puede estructurarse en torno a cuatro ejes principales: una marcada tendencia al biologismo a la hora de considerar la personalidad de las mujeres; cierta imposibilidad de que las mujeres construyan una identidad diferenciada como individuos; denuncia de los peligros de la revolución social que parecía anunciar el feminismo y sus reivindicaciones y, por último, la interiorización que las propias mujeres hacían de esa ideología, asumiéndola y justificándola²¹⁵.

²¹⁴*Ibid.*, pág. 1845.

²¹⁵MARCIA CASTILLO, *op. cit.*, pág. 60.

La I Guerra Mundial resucita los arquetipos femeninos y da lugar a nuevas imágenes de mujeres que se incorporan al mundo del trabajo. A pesar de este hecho, “el problema más espinoso que plantea la representación de las mujeres es el cuerpo”²¹⁶ porque la mujer es “cosificada” o “corporeizada” y porque la percepción de la sexualidad va unida a los signos de poder, en una época en que la antigua sociedad está dando paso a una nueva (todavía insegura de sí misma) y celebra la imagen de la mujer en un culto desesperado.

3.2.2. Breve historia del cuerpo

Luis Rosales nos ofrece dos citas esclarecedoras para sintetizar la imagen de la mujer occidental y su representación en la pintura: “El tema de la mujer en la pintura nace de la necesidad de darle cuerpo a un sueño para irlo haciendo realidad”²¹⁷.

En la historia de la pintura, la revelación artística de la mujer es un fruto tardío (...) La primera imagen de un cuerpo de mujer soñado por el hombre es la Venus de Cirene. De esta imagen soñada nace una tradición escultórica ininterrumpida; pero también de la mujer soñada, nace la representación imaginativa y realista del cuerpo femenino tal como seguimos viéndola en nuestros días (...) Imaginarla artísticamente ha sido, antes que nada, recrear a la mujer, que se ha ido modelando lentamente a

²¹⁶ FRANCOISE THEBAUD, *Historia de las mujeres. El Siglo XX*, Taurus, Madrid, 1993, págs. 370 y ss.

²¹⁷ LUIS ROSALES, “El desnudo en el arte”, *Obras Completas*, vol. 6. *La mirada creadora. Pintura, música y otros temas*, ed. Trotta, Madrid, 1998, pág. 29.

sí misma a través de los siglos , para tratar de asemejarse al sueño del varón (...) En fin de cuentas , imaginar a la mujer artísticamente, ha sido recrearla físicamente, es decir, inventarla”²¹⁸.

La representación del desnudo femenino, en la pintura y la poesía del siglo XX, no es más que el legado heredado de esas representaciones corporales a través de la historia del arte más tradicional. Son imágenes creadas por artistas hombres y, en términos generales, descritas por historiadores y críticos también de sexo masculino. Es en cualquier caso, una mirada parcial. La historiadora feminista Beatriz Porqueres dice al respecto²¹⁹:

En la tradición artística occidental los desnudos femeninos suelen ser representados de forma idealizada, no suelen ser retratos sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexuales (...) El asunto general del cuadro, ya sea este mitológico o histórico, suele ser una excusa para representar desnudos y para hacerlo de forma estimulante para el comprador.

La representación del cuerpo de las mujeres se ha convertido en una de las mercancías más rentables. La crítica feminista ha reflexionado mucho sobre lo que supone el hecho de que el cuerpo de las mujeres haya sido expuesto siempre a la mirada masculina, de forma que la representación de la mujer implica su objetualización²²⁰. Así, la mujer ha servido a un

²¹⁸ *Ibid.*, pág. 31.

²¹⁹ BEATRIZ PORQUERES, “Reconstruir una tradición, Las artistas en el mundo occidental”, *Cuadernos inacabados*, 13 número especial, Horas y Horas editorial, Madrid, 1994, pág. 43.

²²⁰ ASUNCIÓN BERNARDEZ, "Cuerpos imaginarios: ¿Exhibición o encubrimiento de las mujeres en la publicidad?", en CIC, *Cuadernos de Investigación y comunicación*, Madrid, Universidad Complutense, nº 5. págs. 67 - 78.

doble propósito: por un lado, es un bien de consumo y, al mismo tiempo, un medio para promoverlo. En este sentido Laura Mulvey, ya en el año 1974, destacaba que la mirada pública masculina ha sido siempre un modo de control de los hombres sobre las mujeres. A través de esta representación, el hombre se convierte en el sujeto que desea y la mujer en el objeto que es deseado. John Berger²²¹ llega a afirmar que “los hombres actúan, las mujeres aparecen”. En este texto, el autor analiza las raíces de la publicidad: la pintura al óleo -en concreto la que tiene como objeto la representación del cuerpo de las mujeres-, y reflexiona sobre la relación que existe en nuestra cultura entre la mirada y el poder. Podríamos sintetizar la idea general en que la representación realista de la mujer supone una suerte de apropiación del objeto representado; las imágenes que llenaban las galerías de los señores renacentistas y barrocos eran un signo más del poder que tenían sobre su entorno.

El cuerpo es el lugar de la representación por antonomasia en lo que llamamos “universo icónico” (Boticelli: *El nacimiento de Afrodita*). El cuerpo no es un objeto natural, sino un valor construido por un entorno cultural y físico.

Históricamente, el ser humano ha sido concebido como la unión de dos elementos: cuerpo y alma, aunque a la mujer se le haya negado o puesto en duda la existencia del segundo²²². Esta concepción dual del ser humano es platónica: el cuerpo es algo fragmentario, habitado por un alma

²²¹JOHN BERGER, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, 1972, pág. 27.

²²²El III Concilio de Nicea sometió a votación la cuestión de si la mujer era "humana" o no, es decir si tenía alma o no. La mujer fue declarada "humana" por un solo voto de diferencia.

inmortal, acechada por las pasiones violentas y los sentidos. Cuando estas ideas pasan al mundo cristiano, el cuerpo se convierte en el templo donde habita la divinidad, por lo que tiene que ser purificado, cuidado y vigilado; en la concepción negativa del pecado y el cuerpo, las mujeres se vuelven peligrosas.

En el Renacimiento, el cuerpo se concibe como límite y frontera y como un factor decisivo en el proceso de individualización que caracteriza la modernidad. La obra de Vesalio *De Corporis Humani Fabrica* inició una visión del cuerpo humano en la que se consolida la disociación alma/cuerpo en parangón con las ideas de Descartes que definió el cuerpo como una materia manipulable y adaptable a la sociabilidad²²³.

En el siglo XX el cuerpo debe responder a las exigencias de un sistema: debe ser una fuerza productiva y además se convierte en una mercancía expuesta, vendida y consumida como cualquier otra. Por ello, el siglo XX se ha caracterizado también por una reivindicación radical del cuerpo desde distintos campos, del psicoanálisis al feminismo más reciente.

La representación del cuerpo femenino ha sido una constante en la historia del arte y hace suponer que el cuerpo femenino ha transitado por esa crónica como un objeto mítico que no es en sí “él mismo”, sino una idea que del objeto original concibió su creador²²⁴. Tal conjetura lleva a pensar que estamos frente a alegorías, a representaciones voluntarias o involuntarias arrojadas desde un espejo que se interpone entre la mano del creador y su modelo, para recoger de un motivo que se observa lo que

²²³Citado en ASUNCIÓN BERNÁRDEZ, art. cit., págs. 1-14.

²²⁴LORENA ZAMORA, *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*, CONACULTA-INBA-CENIDIAP, México, 2000.

le refleja de sí mismo. Y si los anales artísticos no contemplan suficientes registros de desnudos femeninos realizados por mujeres, debemos admitir que carecemos de una historia de construcciones simbólicas femeninas al respecto.

Los arquetipos femeninos fundamentales a lo largo de la historia del pensamiento y el arte (Lilith, la “femme fatale”; Eva y María), tienen que ver con la imagen social que les atribuye las funciones de sumisión, domesticidad y su condición de fuente de disfrute del hombre, con la incuestionable carga erótica que ello conlleva. Hay una excepción: las diosas de la mitología griega antes nombradas, sacerdotisas por cuya boca habla la sabiduría divina y cuyo máximo triunfo es haber seducido y enseñado a los más grandes sabios. El instinto invencible de estas mujeres las convierte en protectoras de las futuras generaciones.

En este paseo por la historia de las imágenes femeninas se puede constatar de qué manera el imaginario masculino ha expresado y transmitido los ideales del hombre sobre la mujer, o sobre el papel que le han obligado a ejercer los hombres según sus intereses y sus propios esquemas de pensamiento²²⁵. La mujer es soñada, inventada e imaginada, un objeto más que un sujeto, más que un individuo o una persona. Esta representación no es inocente, ya que ha conformado la imagen con la que la mujer se ha visto a ella misma, y esa imagen aparece durante siglos en un plano de inferioridad y sumisión. Es una imagen que sirve a los intereses de la historia narrada injusta y parcialmente.

²²⁵ TERESA GUERRERO SAURET, art. cit., pág. 7.

El discurso actual de lo femenino tiene como uno de sus principales objetivos elaborar el concepto de la igualdad, la igualdad desde la diferencia. Por ello, se analiza la imagen construida de la mujer como objeto de representación cultural y se pretende construir una nueva mirada desde las propias mujeres, que aporte nuevas posibilidades de interpretación y que permita a la mujer posicionarse en el contexto ideológico/cultural en el que se elaboraron esas imágenes.

Podríamos afirmar que, desde el punto de vista iconográfico, el imaginario artístico masculino ha encasillado a la mujer, dentro del marco de la cultura occidental y judeocristiana, en tres categorías o estereotipos básicos:

- a) Imagen de la mujer integrada en el sistema (las mujeres “buenas”), representada por la Virgen María.
- b) Imagen de la mujer transgresora (las mujeres “malas”), representada por Lilith, primera mujer según la tradición judaica.
- c) Imagen de la mujer ambigua, donde se incluyen las posiciones intermedias respecto a integración/rebeldía, representada por Eva.

Cronológicamente hablando, Lilith supone la primera representación iconográfica importante de la mujer. Posiblemente de origen asirio-babilónico, fue la diosa devoradora de hombres recuperada por la tradición judaica y asignada como primera compañera de Adán en una interpretación no literal de la Biblia (“Midrás”) del siglo XII. No fue formada por la costilla de Dios sino de barro, igual que Adán, y esto le

permitía posicionarse en un lugar igual a él. Sin embargo el conflicto que surge entre ellos desde los inicios de los tiempos es de origen sexual²²⁶:

Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía: “¿Por qué he de acostarme debajo de ti?, preguntaba. Yo también fui hecha con polvo y, por consiguiente, soy tu igual”. Como Adán trató de obligarla por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó.

El castigo a la insubordinación de Lilith fue inmediato. Adquirió la imagen de la proscrita y de la representación del mal. Era la imagen opuesta de la maternidad, una belleza seductora y maligna, representada como serpiente/demonio, ramera, perversa, pero siempre bella. Se perfila así la oposición de los dos atributos esenciales otorgados a la mujer por la cultura judeo-cristiana: la sumisión y la maternidad.

Tras el conflicto surgido con Lilith, la cultura hebraica tenía la necesidad de encontrar una madre para la humanidad y una compañera para Adán²²⁷. De este modo, Eva se convierte en la sustituta de Lilith; dependiente de Adán, surge de una de sus costillas y establece una “supuestamente natural dependencia del hombre”²²⁸ al que debe acatamiento.

El tercer paso para la construcción del modelo femenino lo aporta la cultura cristiana. Eva se convierte en una figura ambigua en el momento en que seduce a Adán hacia la desobediencia y, por consiguiente, la

²²⁶R. GRAVES y R. PATAI, *Los mitos hebreos*, Madrid, 1986, citado por E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 25.

²²⁷TERESA GUERRERO SAURET, art. cit., págs. 5-15.

²²⁸*Ibid.*, pág. 12.

humanidad no podía tener como referente a un personaje que es responsable del mal y del castigo. Entonces surge la figura de María, la Madre de Dios y la intercesora entre Él y los Hombres²²⁹.

De estas tres figuras parten los tres prototipos iconográficos esenciales en torno a la imagen de la mujer: María resume todos los valores positivos; Lilith, todos los negativos, y Eva la ambigüedad, ya que si por una parte es la mujer de la que todos venimos, madre universal, por otra representa la tentación y la desobediencia. Ella da pie a toda una serie de posibilidades intermedias entre las Buenas y las Malas, que generará un amplio repertorio de prototipos iconográficos²³⁰.

Las mujeres integradas en el sistema reproducirán los valores adjudicados a María. Partiendo de la idea de que representan a la Madre de Dios, se las relaciona con la docilidad, la sumisión, la obediencia y la maternidad, entendidas como los principales atributos valorables y positivos de la mujer. La insubordinación será castigada con la masculinización y el travestismo hacia lo inhumano y conducirá al mal y a la perdición.

No obstante, si nos remontamos a las primeras representaciones de la mujer, en el paleolítico superior, encontramos las llamadas Venus prehistóricas. Tradicionalmente se han entendido como representaciones de la mujer cuya función radicaba en una invocación de la maternidad. Esta hipótesis se fundamentaba en las exageradas formas anatómicas centradas en pechos, caderas, vientre y señalamiento del pubis. Recientes

²²⁹*Ibid.*, pág. 14.

²³⁰*Ibid.*, pág. 15.

estudios²³¹ evidencian la multiplicidad de interpretaciones sobre su función, aunque siempre relacionadas con un sentido de la “singularidad” en el contexto de la comunidad: madres o diosas, siempre protectoras de los miembros de la familia o de la comunidad; acompañantes que simbolizan “el reposo del guerrero” y, a la postre, la fortaleza de lo femenino frente a la debilidad de lo masculino, que necesita el “apoyo” de la mujer, como compañera, como generadora de un placer que le es imprescindible, o simplemente como acompañante/apoyo en el momento del tránsito hacia el más allá. Se especula incluso con la idea de una sociedad matriarcal de la que estas imágenes serían referentes. En cualquier caso, hay una relación con los conceptos de naturaleza y generadora-Regeneradora (Diosa/Madre/Naturaleza/Tierra), muy nerudiana, que hace referencia en última instancia a la procreación. Por tanto, la concepción de la maternidad es una constante conceptual en el rol social aplicado a la mujer e indirectamente uno de los atributos que por ausencia o presencia se constatan en la imagen de la mujer²³².

El origen de estos códigos gestuales está en el reparto de las competencias que la sociedad ha otorgado al hombre y a la mujer. Al hombre le ha correspondido el ámbito de la esfera pública, de la acción y la razón, primero como cazador que sostiene a la comunidad (mujeres, niños, ancianos) y más tarde como gestor de lo público. La mujer ha estado condicionada biológicamente. La maternidad ha significado inmovilismo y

²³¹Véase al respecto el CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: *Diosas: Imágenes femeninas del Mediterráneo. De la prehistoria al mundo romano*, Ayuntamiento-Museo de la ciudad, Barcelona, 2000.

²³²TERESA GUERRERO SAURET, art. cit., pág. 11.

dependencia por la crianza de los hijos. Y a ella le ha correspondido el ámbito privado, el de la no acción donde la dependencia con respecto al hombre va a generar otro concepto: el de la sumisión.

Podemos, por lo tanto sostener que *maternidad, dependencia y sumisión* son los conceptos esenciales del modelo que el hombre occidental ha creado para la mujer y, al mismo tiempo, la mujer ha representado el mundo de la emoción, opuesto al de la razón, atributos estos que no han impedido al hombre mitificarla.

Todo lo que adorna a la mujer, todo lo que sirve para acentuar su belleza, forma parte de ella misma, y los artistas que se aplican al estudio de este ser enigmático se vuelven locos, tanto por el *mundus mulier*, como por la mujer en sí misma. Esta concepción de la mujer también ha sido útil para divinizarla o sacralizarla, como si el lugar de la mujer fuera el cielo (la imagen de la mujer divina) o el infierno (la imagen de la mujer perversa), pero nunca se encontrara situada en el lugar que le corresponde a un ser humano: la tierra.

Afrodita es la diosa del amor y su iconografía justifica la pasión erótica. La mujer como madre, generadora de vida e intermediaria entre los dioses y los hombres, nos lleva a la imagen sacralizada de la mujer y encarna los más altos valores espirituales. La política del decoro exigía pasividad, representación de la mujer sonriente (La Gioconda), pasiva e inmóvil.

Por el contrario, la transgresora representa la acción como generadora del mal del hombre que se ve sometido o seducido por la mujer, imagen que

se traslada a la acción negativa (La libertad conduciendo al pueblo de Delacroix, Las Dianas). Quiles y Sauret reflexionan sobre este hecho y nos parecen ilustrativas y esclarecedoras sus palabras.

La trasgresión usará de la curva, aplicada al cuerpo femenino como expresión del movimiento, como elemento de provocación y por lo tanto de extra-límite. Éste se aplicará a gestos de seducción: cabelleras largas, sueltas y onduladas, movimientos serpenteantes del cuerpo, acción de caminar (...) La larga significación provocadora de lascivia del movimiento/curva no es solo transmitido (*sic*) a niveles formales. La cultura decimonónica y especialmente la finisecular nos dejará un amplio repertorio de referencias en las que el movimiento y el peligro, para el hombre, se materializa a través de él y así convierte a la mujer en un ser diferente e inhumano, asociable a la serpiente, a la vampiro y al demonio en sí. Así verá Salvador Rueda a la Nena en un poema sobre el baile titulado: “Tango”:

Se fue elevando lo mismo que una culebra,
y lióse y deslióse en largas serie de vueltas,
hasta romper en palmadas con taconar de tormenta,
y alzóse amenazadora/de triunfal y soberbia.²³³

²³³A. QUILES FAZ y T. SAURET GUERRERO (Eds.) “De perversas a sublimes. El juego de la ambigüedad femenina en la iconografía de la gitana”, en Riera, C., Torras, M. y Clúa, I. (Eds.), *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, Barcelona, Ediciones y Cultura, 2002, págs. 317-325.

La penalización de estas mujeres se traduce en su masculinización o metamorfosis, es decir, en la personalización del mal: serpientes, demonios, híbridos o personajes inhumanos por su maldad: Lilith, Salomé, Medusa.

Durante el s. XX, la mujer continúa siendo sujeto y objeto de representación artística. A lo largo de todo el siglo, la vida de la mujer experimenta un verdadero cambio que le permite elevarse al grado de individuo y protagonista político. La utopía socialista supone un replanteamiento del funcionamiento de la familia, la relación amorosa, la maternidad y las actividades sociales. Sin embargo, los estereotipos culturales que se han querido establecer para la mujer en los siglos pasados subsisten, en parte, en el actual, y continúan configurando a la mujer como naturaleza entendida como refugio (agua, tierra, planta); confinamiento (el territorio de lo privado les pertenece), pasividad, sensualidad, e irracionalidad. En el ámbito de la cultura de principios del siglo XXI, a través de la imagen que subsiste en el cine y la publicidad, existen nuevos caminos y líneas de investigación que están contribuyendo al estudio de los temas de género para colocar a la mujer en el lugar que le corresponde en la historia, y elaborar una imagen más real, justa y enriquecedora para los años sucesivos.

A grandes rasgos, puede decirse que la imagen de la mujer occidental durante el siglo XIX fue símbolo de peligro (Salomé / Judith), representación de los miedos y ansiedades provocados por la

modernización, y los conflictos sociales²³⁴. La mujer representa una amenaza para el hombre de fin de siglo. El conflicto de géneros se exterioriza en la cultura con una pugna entre la cultura “seria” o masculina y la cultura de masas, con nombre femenino. La llamada “batalla de los sexos” aparece vigente en el modernismo²³⁵. La idea de un enfrentamiento hombre/mujer como símbolo de las contradicciones sociales será retomada una y otra vez durante el final del siglo XIX, especialmente cuando parecía que las mujeres alcanzaban mayores cotas de presencia en los espacios de actuación social, tradicionalmente masculinos. Esta creciente presencia femenina en las esferas masculinas se vivirá posteriormente, con la vanguardia, con un sentimiento de perplejidad manifiesta ante esas mujeres que asumen actitudes inesperadas y papeles sin precedentes²³⁶.

La nueva imagen femenina y el cambiante estatus de la mujer en la sociedad reclaman una especial atención que queda patente en la numerosa bibliografía que se produce sobre este tema a finales del XIX y principios del XX. Así, Simmel dedica cuatro ensayos en 1911 al tema central de las mujeres y de sus comportamientos sociales²³⁷. La tendencia general sigue siendo considerar a las mujeres como género o especie, con escasa o nula individualidad. Para Simmel, “la feminidad puede definirse como especie mientras que elude fácilmente toda la definición como

²³⁴Citado por MARCIA CASTILLO, “La “fémina insurgente”: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, art. cit., pág. 3.

²³⁵*Ibid.*

²³⁶*Ibid.*

²³⁷*Ibid.*

individuo”²³⁸. En la misma línea, Ortega y Gasset afirma en “La poesía de Ana de Noailles” de 1923, que “la personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo”²³⁹. En numerosos textos y artículos de la época, Ortega expone sus misóginas ideas sobre la mujer, que se presenta “ilógica, sentimental, pusilánime, huidiza”²⁴⁰. En “Paisaje con una corza al fondo” de 1927, Ortega señala que lo que atrae al hombre de una mujer es precisamente lo que en ella se asemeja a una corza, ya que:

El varón, cuanto más lo sea, más lleno está, hasta los bordes, de racionalidad. Todo lo que hace y obtiene lo hace y obtiene por razones, sobre todo por razones utilitarias. El amor a una mujer, esa divina entrega de su persona ultra íntima que ejecuta la mujer apasionada, es tal vez la única cosa que no se logra por razones. El centro del alma femenina, por muy inteligente que sea la mujer, está ocupado por un poder irracional. Si el varón es la persona racional, es la fémina la persona irracional ¡Y esta es la delicia suprema que en ella encontramos!

Si seguimos la línea de pensamiento según Ortega, en el amor no se trata de fundar una industria, un partido político o una escuela científica y, por tanto, en absoluto es necesario el equilibrio de las capacidades intelectuales. La mujer es un complemento de lo viril y la voluptuosidad femenina, “lo más parecido a la existencia botánica”²⁴¹, que resulta ser una delicia para el ser superior que es el hombre. Ortega representaba un emblema del pensamiento de su época y su autoridad intelectual

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, “La poesía de Ana de Noailles”, *Revista de Occidente*, T. I, Julio, 1923, págs. 29-41.

²⁴⁰ MARCIA CASTILLO, art. cit., pág. 3.

²⁴¹ *Ibid.*, pág. 4.

significaba una infranqueable barrera para adquirir una independencia o identidad femenina “sólida”. En lo que se refiere al desarrollo intelectual y personal de la mujer, Ortega es un obstáculo legitimado, un muro inquebrantable, ya que, en su opinión, la mujer no posee individualidad sino que, zoológicamente hablando, la cataloga como un “grupo”. La mujer es un “estímulo” más para el hombre por su coquetería, ya que pueden establecerse numerosas relaciones con ella y ella con los hombres.

Aunque en el inicio del siglo XX la mujer comienza a simbolizar los nuevos tiempos, su imagen arrastra una larga tradición de misoginia, especialmente la imagen de figura enigmática y/o temible, de *Femme fatale*. Además, las nuevas teorías científicas o psicológicas (psicoanálisis) no ayudan a otorgar a la mujer la categoría de individuo sino que, más bien, continúan situándola en lugares no terrenales. El orden, la norma y la estabilidad siguen siendo patrimonio masculino²⁴². La mujer de principios de siglo se identifica con una amenazante novedad, porque en su transformación (el acortamiento del pelo y de la longitud de las faldas) los hombres no han participado. La reacción masculina a este cambio en la mujer de los años veinte es dual, entre la atracción y el rechazo, la fascinación y la repulsión. Y esta visión dual se extiende a la literatura de vanguardia, a través del personaje femenino, por sus representantes masculinos. Las mujeres de los relatos vanguardistas en España son transgresoras, no se amoldan al comportamiento social que se espera de ellas (rechazan, por ejemplo el amor romántico y el sentimentalismo)²⁴³, ni

²⁴² *Ibid.*, pág. 6.

²⁴³ Un ejemplo de mujer moderna sería la de Dorothy, de *Naufragio en la sombra de Valentín* Andrés Álvarez, 1930, citado por CASTILLO MARTÍN, “La “fémina

responden a las características de la heroína, todavía vigentes. Su modernidad está “representada tanto por su aspecto exterior de *garçone* como por sus actitudes de independencia y osadía. Algunas son mujeres cosmopolitas de origen extranjero o que han vivido en otros países, lo que les permite diferenciarse del estilo de vida español, pacato y anticuado. Su negativa a encarnar el ideal femenino provoca el desarraigo de los personajes masculinos que comparten sus aventuras, a la vez seducidos y asustados”²⁴⁴. Y es interesante señalar que estos personajes transgresores de la norma establecida serán castigados o confinados a la soledad, la muerte o la locura.

Como señala Castillo²⁴⁵, al personaje femenino trasgresor suele oponerse otro personaje tradicional; la contraposición de modernidad y tradición en parejas de personajes da lugar a una conciencia lúcida entre ellos. De esta forma se produce “la pervivencia de la vanguardia de una dualidad femenina decimonónica: la Virgen y la prostituta, Eva y María”.

La representación dual de la mujer permanece durante la modernidad, lo que significa que la modernidad es, en el fondo, una cuestión de formas. Es lo que podría llamarse una modernidad “aparente”, ya que no rompe verdadera ni profundamente con la tradición anterior porque esta dualidad permanece en el inconsciente colectivo. Y esto es así porque la imagen del progreso, el dominio, la razón, el tecnicismo, siguen siendo imagen de lo masculino. La imagen de la mujer europea es continuista

insurgente”: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, art. cit., pág. 6.

²⁴⁴*Ibid.*, pág. 7.

²⁴⁵*Ibid.*, pág. 6.

porque sigue siendo la imagen de lo desconocido, impredecible, irracional, a lo que ahora se le ha añadido también lo moderno.

3.2.3. Imagen y representación de la mujer chilena en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX

En el contexto latinoamericano de los siglos XIX y XX, predomina la imagen monolítica de la mujer, esto es, el “eterno femenino” del que escribiera Rosario Castellanos, o ese ideal imposible, proveniente de la tradición judeo-cristiana²⁴⁶. El modo predominante de representación oscila en tres categorías básicas:

a) *La mujer como objeto de deseo:*

“Carne, celeste carne de la mujer” (Rubén Darío)²⁴⁷

“Plena mujer, manzana carnal, luna caliente” (Pablo Neruda)²⁴⁸

b) *La mujer como tierra-naturaleza*

“Como una flor rosada, la novia (José Asunción Silva)²⁴⁹

“Amo el trozo de tierra que tú eres” (Pablo Neruda)²⁵⁰

c) *La mujer como un templo o una ciudad:*

²⁴⁶SOFÍA KEARNS, “Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli”, Furman University, (Carolina del Sur, 2005), pág. 1.

²⁴⁷RUBÉN DARÍO, *Azul, Cantos de vida y esperanza*, Ed. Álvaro Salvador, Madrid, Espasa, 15 ed., 2012, pág.239.

²⁴⁸PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Cien sonetos de amor*, Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 58.

²⁴⁹JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, citado por CINTA MONTAGUT, Conferencia leída en el foro *La poesía y lo femenino*, Caracas, 6 de octubre de 2005.

²⁵⁰PABLO NERUDA, *op. cit.*, pág. 62.

“Voy por tu cuerpo como por el mundo.

Tu vientre es una plaza soleada

Tus pechos dos iglesias donde oficia

la sangre sus misterios paralelos” (Octavio Paz)²⁵¹

La representación de la mujer en la literatura, el cine y la pintura de Latinoamérica a principios del siglo XX, con excepciones, bebe de las fuentes tradicionales de la filosofía y la literatura anteriores y, como ellas, la imagen y el concepto de la mujer y de lo femenino oscilan entre la misoginia, la galantería idealista, la sacralización de la mujer, el dominio, la mujer como naturaleza y su corporeización o cosificación, cuya línea de representación continuará Neruda en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En la América Latina del siglo XX el melodrama atraviesa todas las artes narrativas populares (literatura, radionovela, cine, canciones, telenovela y fotonovela) en diferentes registros que dan cuenta de modas y avances técnicos, con cambios que modifican en mayor o menor medida las tradiciones o que simplemente se añaden a las inercias.

Es importante analizar la conformación de los géneros sexuales en el cine mexicano, porque las imágenes visuales sustentan los imaginarios, y el cine es su abastecedor por antonomasia en el siglo XX. La identidad que adoptan las personas pauta toda su existencia y se conforma en las prácticas de vida, en la cultura, pensada como forma de vivir, de percibir, imaginar y construir el mundo en la tensión siempre presente entre ideas,

²⁵¹ OCTAVIO PAZ, *Piedra de sol*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

sentimientos, valores y creencias, las que viven (mentalidades) y las que se tratan de imponer como correctas (ideologías). Sabemos que cada sociedad tiene un marco limitado para mirar, nombrar y entender su entorno, y que los géneros sexuales, como construcción simbólica y social de las diferencias biológicas, no son universales sino históricos, no están dados esencialmente sino que son una trayectoria en una constante elaboración. El cine es uno de sus artífices. ¿De qué manera el cine melodramático representa a las mujeres?²⁵²

El melodrama expresa una forma de comprensión del mundo y también construye un mundo determinado, porque, además de construir una estética en un momento en que los valores religiosos están en crisis, conforma una ética, otorga valores morales a la vida privada y adapta el espíritu religioso a las nuevas necesidades republicanas.

En México, efectivamente, la sociedad se recuperaba lentamente de la crisis revolucionaria de 1910 y se ponía en práctica una política secularizadora que se quería moderna. En este contexto, el melodrama encajaba perfectamente, ya que se estaban requiriendo nuevas formas culturales al mismo tiempo que se querían preservar las ya legitimadas. De ese modo, pese al discurso laico, los elementos de la tradición se manifiestan en supuestos religiosos, el triunfo de la virtud y el castigo del vicio, la diferencia de la jerarquía social como si fuera algo natural y obligado. La representación de las mujeres es tradicional y ambigua, pese a la creciente participación femenina en la sociedad. Aparentemente el

²⁵²JULIA TUÑÓN, "Lágrimas de mujer. El melodrama fílmico mexicano", en ISABEL MORANT (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina, IV, del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*, Cátedra, Madrid, 2000.

cine mexicano es feliz: abundan las canciones y los chistes, pero el eje que da sentido a la trama gira siempre en torno al sacrificio y a la muerte. El personaje central es el que se sacrifica por los otros²⁵³. El melodrama remite al mundo de los orígenes, de los mitos fundamentales y los tabúes primarios, se estructura alrededor de las pasiones, el amor, el incesto y la mujer, y lleva a la pantalla los sentimientos reprimidos de la época.

El modelo de mujer que propone el cine mexicano de principios de siglo XX es complejo y tiene una identidad cultural propia, a pesar de su clara relación con los modelos cinematográficos que propone Hollywood. El melodrama surge en un momento en que la diferencia social entre hombre y mujer está muy acentuada y claramente jerarquizada, sin olvidar que el cine de aquella época está hecho por hombres. En el celuloide también se plasman los roles atribuidos a uno u otro sexo, aunque a veces resulten contradictorios. Los hombres son portadores de valores como la defensa de la honra, la actividad, la contención y el equilibrio emocional y se les acepta la violencia y una vida sexual diversificada, mientras que a las mujeres se les demanda pasividad, modestia, tolerancia y sumisión. El melodrama repite esquemas porque esto le garantiza el éxito. Se parte del mismo supuesto y puede encontrarse un discurso manifiesto y otro latente²⁵⁴. Además, en el cine mexicano institucional aparece un arquetipo femenino básico. Las mujeres del melodrama aparecen uniformadas por una esencia natural y única que las iguala, suprimiendo las jerarquías sociales, para conformar desde el punto de vista simbólico

²⁵³*Ibid.*, pág. 786.

²⁵⁴ISABEL MORANT, *op. cit.*, pág. 789.

una especie de “índole zoológica”²⁵⁵. Se trata del modelo de eterno femenino dentro del arquetipo que Jung denomina *Anima* o principio femenino primario, con aspectos positivos y negativos. Este arquetipo femenino implica la bondad protectora y el sustento nutricional, pero también la emocionalidad caótica, pérdida de límites, caos sin normas morales y sin distinguir el bien del mal, ya que debe ir asociado a su arquetipo contrario, asociado a lo masculino, el *Animus*, que establece el cosmos y el orden²⁵⁶. El ánima es dadora de vida, pero también de muerte y se mueve en esta ambigüedad.

Los prototipos de mujeres que aparecen en el cine mexicano son básicamente dos: la madre y la prostituta. Estas dos figuras corresponden a las imágenes primarias arquetípicas de la mujer: “La buena” (María) y “La mala” (Eva), y ello se ilustra en dos películas de la época como sean *Madre querida* (Orol, 1935) y *Santa*, (Moreno, 1931) que inaugura la figura de la prostituta buena, cuya referencia bíblica la encontramos en la figura de María Magdalena. Los personajes femeninos del cine mexicano de la época adolecen de complicación psicológica. Son figuras parciales, piezas fijas de un rompecabezas.

La “buena” habla con palabras suaves y es discreta. La “mala” es directa, utiliza un lenguaje franco, es ambiciosa y no esconde su deseo sexual. En el fondo, como sostiene Muñón²⁵⁷, todas ellas son iguales y todas reaccionan igual. El ser básico se estereotipa y depura del arquetipo de ánima aquellas “cualidades femeninas” que resultan nutricias y no

²⁵⁵*Ibid.*

²⁵⁶*Ibid.*, pág. 790.

²⁵⁷ISABEL MORANT, *op. cit.*, pág. 792.

amenazantes. Se exalta el sentimiento amoroso y su paradigma, la maternidad, que supone la incondicionalidad al hijo, la supresión de los propios deseos y del erotismo. De esta manera la fuerza del ánimo se conjura y doméstica.

La esencia femenina se sugiere, pero no es algo trazado de una forma clara y contundente. Se sugiere lo que una mujer debe y no debe ser. Así, ser mujer implica mostrar la forma de conducta adecuada para la madre, tener ciertas virtudes, esto es: sumisión, docilidad, falta de proyecto propio, entrega, sapiencia, paciencia y prudencia²⁵⁸. Esto es lo que se considera un verdadero carácter amoroso femenino. Ser una verdadera mujer implica ser madre, lo que implica a su vez una clara vocación de entrega a los demás, que conlleva la supresión de las propias necesidades y requiere el ejercicio de las dotes del instinto antes que las del raciocinio. El papel de la mujer en el celuloide es el de ser madre, y su tesitura es el sufrimiento. La mujer representada es un ser básicamente emocional y su lugar está situado cerca de la santidad. La madre lo es de la audiencia, es madre universal, poseedora de un instinto único y respetada por ello. Su amor es incondicional y su espíritu encierra la protección. Es decir, es una figura maternal que en el cine supone la representación de la figura de la Virgen María: madre, pura, siempre atenta y vigilante.

Esta figura se convierte filmicamente en una “Santa laica”²⁵⁹ separada de la participación en la sociedad, ya que el melodrama considera cualquier intento femenino por actuar en el mundo como un delito contra natura y

²⁵⁸*Ibid.*, pág. 791.

²⁵⁹*Ibid.*, pág. 793.

contra Dios. La maternidad no significa solo tener y criar un hijo, es un modelo moral. El melodrama saca de la escena social a las mujeres de celuloide, mientras las mujeres trabajadoras de carne y hueso que se enfrentan a los conflictos de la vida real lloran sus dramas. Y como esta sola imagen no puede acaparar la de todas las mujeres, existen otros personajes entremezclados o secundarios que oscilan entre la madre que se equivoca y la prostituta buena.

El lugar de la mujer es la familia, en unos años en que esta institución se pretende fortalecer. A través del esquema melodramático se transmite un código de valores dictado por la Iglesia y el Estado, cuya concepción de la familia es monogámica, patriarcal, moderna, con los roles bien determinados, la mujer ángel del hogar y viviendo ajena al mundo exterior. La familia es una fortificación para los peligros del mundo, lugar donde los valores morales y familiares aseguran la protección de los vástagos.

Esta imagen cinematográfica de familia no se corresponde con la realidad del México de aquellos años. La imagen fílmica muestra lo que se quiere tener y ser, pero no lo que se tiene o es. Por ello se va imponiendo que las películas ofrezcan códigos de identificación y que aparezcan en los relatos intrigas, mentiras, autoritarismo y dolor, de forma que el cine suponga una crítica y una exaltación en torno al tema de la familia desde un punto de vista melodramático. En este sentido, se llega incluso a la creación de un subgénero antifamiliar, que se ilustra con películas como *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941), *Una familia de tantas* (Galindo, 1948), *La casa*

chica (Gavaldón, 1949) y *La oveja negra* (Rodríguez, 1949) (Tuñón, 1998)²⁶⁰.

Eva y María, como facetas del “eterno femenino”, han sido paradigmas en la construcción del género en México y han conformado un modelo que se impone y desde el que se mide la conducta de las mujeres de carne y hueso²⁶¹.

Estas dos figuras arquetípicas en la representación tradicional de lo femenino: Eva, dócil y manejable, y María, representadas hasta la saciedad a través de los siglos en las distintas culturas y/o formas de expresión artísticas, son complementarias y avalan el orden existente. Son representaciones que, lejos de invertir, subvertir o cuestionar los valores existentes, lo apoyan y ayudan a construirlo y a perpetuarlo. Pero, además, para perpetuar aún más la tradición, también aparece, no de forma explícita, la figura de la mujer rebelde y fuerte, caracterizada y anteriormente nombrada como Lilith, insubordinada e independiente ex compañera de Adán.

El erotismo femenino es un tabú, una cuestión muy delicada. El erotismo masculino un hecho permisible y aceptado. Lilith cae en desgracia por su actitud y su forma libertina de ser, como caen en desgracia los arquetipos literarios femeninos rebeldes en la cultura occidental en los primeros años

²⁶⁰JULIA TUÑÓN, “Entre lo público y lo privado: el llanto en el cine mexicano de los años cuarenta”, en Elena Estrada (coord.), *El arte y la vida cotidiana*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1995.

²⁶¹ISABEL MORANT, *op. cit.*, pág. 794.

del siglo XX. En este sentido , el siglo veinte demanda una exigencia de cambio social hacia la modernización de la mujer y su representación.

En las películas mexicanas existen dos representaciones básicas de la sexualidad femenina: la centrada en la maternidad, virtuosa, moral y pública, que puede nombrarse porque conforma el “deber ser”, y aquella clandestina, temida y quizá deseada, que se lee entre líneas en los relatos. Es la devoradora de hombres; *La mujer sin alma* (1943), *Doña Diabla* (1949), un peligro para la estabilidad moral de las familias, que recuerda a la relativamente reciente película americana de los años 90, *Atracción Fatal*.

Además, para lograr la identificación con el espectador, se incorporan figuras femeninas secundarias, amigas o sirvientas de la protagonista, que por lo general suelen tener sentido común y cierto humor, y que ofrecen una salida al sufrimiento del personaje principal²⁶².

Sea cual sea el personaje que encarna la mujer en el melodrama mexicano, es claro que la mujer ocupa un lugar protagonista y no es un objeto pasivo para la mirada masculina. Es un sujeto, un sujeto construido desde las coordenadas de los escritores mexicanos de la época, que por una parte consigue involucrar a las mujeres latinoamericanas en los dramas que expone y, por otra, marca la moral de una época, a través de la representación de una mujer *sacrificada*.

²⁶²*ibid.*, pág. 795.

A modo de conclusión respecto a la representación de la mujer en el melodrama mexicano de la primera mitad del siglo XX, podemos afirmar que la construcción del género sexual se apoya en un arquetipo femenino básico, disociado en dos acepciones: la mujer que nutre o la mujer que devora²⁶³. Cine y sociedad aparecen vinculados por múltiples caminos entre las necesidades del público y los recursos fílmicos. El género fílmico y el sexual se nutren mutuamente en el discurso narrativo de una historia que sufre, disfruta y conforma un modelo “moral” y religioso de la mujer sin trasgresión, como continuidad de la construcción de un personaje femenino “ideal” y sufrido, que marcarán la moral y la identidad de la mujer de una época y un contexto geográfico concreto.

²⁶³ *Ibid.*, pág. 796.

3.3. Autobiografía y biografía sobre la producción amorosa de Neruda: de *Crepusculario* a *Memorial de Isla Negra*

"Si ustedes me preguntan qué es mi poesía, debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella, les dirá quién soy yo"²⁶⁴.

Neruda cuenta con sus propias palabras su biografía y trayectoria amorosa fundamentalmente en dos obras: una en verso, *Memorial de Isla negra*²⁶⁵; y otra en prosa, *Confieso que he vivido*²⁶⁶, cuya redacción fue ordenada y elaborada por Miguel Otero Silva y su última esposa, Matilde Urrutia.

Mis padres llegaron del Parral, donde yo nací. Allí, en el centro de Chile, crecen las viñas y abunda el vino. Sin que yo lo recuerde, sin saber que la miré con mis ojos, murió mi madre doña Rosa Basoalto. Yo nací el 12 de julio y, un mes después, en agosto, agotada por la tuberculosis, mi madre ya no existía²⁶⁷.

En *Confieso que he vivido*²⁶⁸ Neruda narra cómo sus primeros escritos amorosos fueron cartas de amor dirigidas a la que se convertiría por razón

²⁶⁴PABLO NERUDA, Conferencia en Santiago de Chile, 1943, citado por Hernán Loyola en "Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda", *Aurora*, 2ª época, nº 3-4, julio –diciembre (Santiago de Chile, 1964), pág. 1.

²⁶⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 1999, págs. 1141-1410.

²⁶⁶PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pág. 11.

²⁶⁷*Ibid.*, pág. 12.

²⁶⁸*Ibid.*, pág. 17.

del azar en su primera enamorada, y afirma que el amor y la naturaleza fueron desde muy temprano los yacimientos de su poesía²⁶⁹:

Los primeros amores, los purísimos, se desarrollaban en cartas enviadas a Blanca Wilson. Esta muchacha era la hija del herrero, y uno de los muchachos, perdido de amor por ella, me pidió que le escribiera sus cartas de amor. No recuerdo como serían estas cartas, pero tal vez fueron mis primeras obras literarias, pues, cierta vez al encontrarme con la colegiala, ésta me preguntó si yo era el autor de las cartas que le llevaba su enamorado. No me atreví a renegar de mis obras y muy turbado le respondí que sí. Entonces me pasó un membrillo que por supuesto no quise comer y guardé como un tesoro. Desplazado así mi compañero en el corazón de la muchacha, continué escribiéndole a ella interminables cartas de amor y recibiendo membrillos.

Sin embargo, durante estos años infantiles, solamente una mujer llegaría a ser la verdadera musa de un poema: Guillermina Rehren, amiga de su prima Laura, que visitó su casa cuando él tenía catorce años y fascinó al joven Neruda. Curiosamente, pasados cuarenta años, Guillermina volvió a su memoria y Neruda, ya consagrado poeta, le dedica un evocador poema en *Estravagario* (1958) titulado “Dónde estará la Guillermina”:

Dónde estará la Guillermina?
Cuando mi hermana la invitó
y yo salí a abrirla la puerta,

²⁶⁹ *Ibid.*, pág. 18.

entró el sol, entraron estrellas,
entraron dos trenzas de trigo
y dos ojos interminables²⁷⁰

A raíz de este poema, Margarita Aguirre indagó sobre la identidad y el paradero de Guillermina, a través de Blanca Hauser (amiga del poeta) en un principio y, directamente, a medida que fue avanzando en sus investigaciones:

Yo logré encontrar a la verdadera Guillermina y fui a verla. De la edad de Laura Reyes, la hermana de Pablo, de quien fue compañera y amiga en Temuco, conserva esa belleza rubia, de ojos claros e interminables, en la serenidad de un otoño luminoso²⁷¹.

Guillermina se fue de Temuco a los quince años a vivir al Norte, y no volvió a saber de la familia de Neruda. Nunca llegó a conocerlo. Lo veía de lejos cuando iba a estudiar a su casa o lo veía pasar por debajo de su ventana. Entonces eran así los amores. Nunca pensó que ella fuese la Guillermina del poema, a pesar de que Blanca Hauser²⁷² se lo revelara.

El primer encuentro erótico del poeta con el sexo femenino ocurrió a la edad de 10 años, y Neruda lo rememora en sus memorias, tanto en prosa como en verso.

²⁷⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, *op. cit.*, pág. 694.

²⁷¹MARGARITA AGUIRRE, *Las vidas de Pablo Neruda*, Grijalbo, Barcelona, 1973, pág. 92.

²⁷²*Ibid.*

Frente a mi casa vivían dos muchachas que de continuo me lanzaban miradas que me ruborizaban. Lo que yo tenía de tímido y silencioso lo tenían ellas de precoces y diabólicas. Esa vez, parado en la puerta de mi casa, trataba de no mirarlas. Tenían en sus manos algo que me fascinaba. Me acerqué con cautela y me mostraron un nido de pájaro silvestre, tejido con musgo y plumillas, que guardaba en su interior unos maravillosos jebecillos de color turquesa. Cuando fui a tomarlo, una de ellas me dijo que primero debía hurgar en mis ropas. Temblé de terror y me escabullí rápidamente, perseguido por las jóvenes ninfas que enarbolaban el incitante tesoro. En la persecución, entré por un callejón hacia el local deshabitado de una panadería de propiedad de mi padre. Las asaltantes lograron alcanzarme y comenzaban a despojarme de mis pantalones cuando por el corredor se oyeron los pasos de mi padre. Allí terminó el nido. Los maravillosos jebecillos quedaron rotos en la panadería abandonada, mientras, debajo del mostrador, asaltado y asaltantes conteníamos la respiración.²⁷³

A este relato, le corresponde el poema “El sexo”²⁷⁴, perteneciente a *Memorial de Isla Negra*:

Yo enlutado
severo,
ausente
con pantalones cortos,
piernas flacas
rodillas

²⁷³PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, *op. cit.*, pág. 18.

²⁷⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, *op. cit.*, pág. 1153.

y ojos que buscan
súbitos tesoros,
Rosita y Josefina
al otro lado
de la calle
llenas de dientes y de ojos,
llenas de luz y con voz como pequeñas
guitarras escondidas
que me llaman.
Y yo crucé
la calle, el desvarío,
temeroso,
y apenas
llegué me susurraron,
me tomaron las manos,
me taparon los ojos
y corrieron conmigo
con mi inocencia
a la Panadería (...)

Después de este episodio, relatará Neruda su relación sexual más remota que sucedió, tan anónima como imprevista, en una noche de campamento del joven poeta:

Mi mano recorrió una cabellera con trenzas, una frente lisa, unos ojos de párpados cerrados, suaves como amapolas. Mi mano siguió buscando y toqué dos senos grandes y formes, unas anchas y redondas nalgas, unas

piernas que me entrelazaban, y hundí mis dedos en un pubis como musgo de las montañas. Ni una palabra salió de aquella boca anónima.²⁷⁵

En 1923 publica Neruda su primer libro, conocido como *Crepusculario*, cuya financiación le costó a Neruda la venta de sus escasos muebles, el reloj que le regaló su padre y su traje negro de poeta²⁷⁶:

Mi primer libro! Yo siempre he sostenido que la tarea del escritor no es misteriosa ni trágica, sino que, por lo menos la del poeta, es una tarea personal, de beneficio público. Lo más parecido a la poesía es un pan o un plato de cerámica, o una madera tiernamente labrada, aunque sea por torpes manos.

Uno de los versos de este libro adolescente, casi infantil, pareció desprenderse de aquel libro y hacer su propio camino. Era "Farewell"²⁷⁷:

Desde el fondo de ti, y arrodillado,
un niño triste, como yo, nos mira.

Por esa vida que arderá en sus venas
tendrían que amarrarse nuestras vidas.

Por esas manos, hijas de tus manos,
tendrían que matar las manos mías.

Por esos ojos abiertos en la tierra
veré en lo tuyos lágrimas un día.

²⁷⁵PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, *op. cit.*, págs. 35-36.

²⁷⁶*Ibid.*, pág. 62.

²⁷⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 121.

2

Yo no lo quiero, Amada.

Para que nada nos amarre
que no nos una nada.

Ni la palabra que aromó tu boca,
ni lo que no dijeron las palabras.

Ni la fiesta del amor que no tuvimos,
ni tus sollozos junto a la ventana.

3

Amo el amor de los marineros
que besan y se van.

Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.

En cada puerto una mujer espera:
Los marineros besan y se van.

Una noche se acuesta con la muerte
en el lecho del mar.

4

Amo el amor que se reparte
en besos, lecho y pan.

Amor que puede ser eterno
y puede ser fugaz.

Amor que quiere libertarse
para volver a amar.

Amor divinizado que se acerca
amor divinizado que se va.

5

Ya no se encantarán mis ojos en tus ojos,
ya no se endulzará junto a ti mi dolor.

Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada
y hacia donde camines llevarás mi dolor.

Fui tuyo, fuiste mía. Qué más? Juntos hicimos
un recodo en la ruta donde el amor pasó.

Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te ame,
del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo.

CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

Yo me voy. Estoy triste, pero siempre estoy triste.
Vengo desde tus brazos. No sé hacia donde voy.

...Desde tu corazón me dice adiós un niño.
Y yo le digo adiós.

Neruda siente fascinación por los amores fugaces y libres, pero no ha llegado aún a conocer el amor de una mujer, solo lo ansía:

Cómo sabría amarte, mujer, cómo sabría
Amarte, amarte, como nadie supo jamás!
morir y todavía
amarte más
Y todavía
amarte más²⁷⁸.

Y esta insatisfacción del deseo se prolonga en *El hondero entusiasta*, en “Hago girar mis brazos” y “Amiga, no te mueras”²⁷⁹: “Quiero abrir en los muros una puerta/ Eso quiero/Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo (...), Yo soy el que en la hora del amor te desea”.

Cabe señalar que existió una segunda edición de *Crepusculario* de Nascimento en el año 1927. Y que fue a través de esta edición como conoció a una de las mujeres más ignoradas de su biografía amorosa: Margarita Burgo, odontóloga, quien escribió una pequeña crítica del libro y se la entregó personalmente a Neruda, a lo que el poeta respondió

²⁷⁸PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 125.

²⁷⁹*Ibid.*, págs. 161-168.

regalándole un ramo de violetas y una dedicatoria del libro que decía: “A Olga en el tiempo de violetas”²⁸⁰. El propio Neruda relata las circunstancias vitales en las que se encontraba al inicio de este segundo libro y reflexiona sobre la evolución de su poesía temprana:

Ya iba dejando atrás *Crepusculario*. Tremendas inquietudes movían mi poesía (...)

Me embargó una embriaguez de estrellas, celeste, cósmica. Corrí a mi mesa y escribí de una manera delirante, como si recibiera un dictado, el primer poema de un libro que tendría muchos nombres y que finalmente se llamaría *El hondero entusiasta*²⁸¹.

(...) Entonces se me ocurrió enviar mi poema al propio Sabat Ercasty, un gran poeta uruguayo, ahora injustamente olvidado. En este poeta había visto yo realizada mi ambición de una poesía que englobara no solo al hombre sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas...

(..) Le envié el poema de aquella noche a Sabat Ercasty, a Montevideo, y le pregunté si en él había o no influencia de su poesía. Me contestó muy pronto una noble carta: “Pocas veces he leído un poema tan logrado, tan magnífico, pero tengo que decírselo: sí hay algo de Sabat Ercasty en sus versos”²⁸²

Es este momento absolutamente definitivo en la obra del adolescente poeta, ya que su reflexión sobre la respuesta de Ercasty provocará en el joven Neruda un cambio de rumbo en su poesía en busca de su propia voz,

²⁸⁰GUNTER CASTANEDO, “Pablo Neruda y Olga Margarita Burgos: una relación desconocida”, *El maquinista de la generación*, Nº 17, Málaga, octubre 2009, págs. 84-93.

²⁸¹PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 63.

²⁸²*Ibid.*, pág. 64.

que, sin duda, desembocará en la escritura de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y supondrá, además, el establecimiento de los cimientos de su producción amorosa posterior.

Fue un golpe nocturno, de claridad, que hasta ahora agradezco (...) Estaba equivocado. Debía desconfiar de la inspiración. La razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos. Tenía que aprender a ser modesto²⁸³ (...)

Terminó con la carta de Ercasty mi ambición cíclica de una ancha poesía, cerré la puerta a una elocuencia que para mí sería imposible de seguir, reduje deliberadamente mi estilo y mi expresión²⁸⁴.

En una conferencia de 1964, en la que Neruda reflexiona sobre sus libros hasta entonces publicados, recogida más tarde bajo el título de “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”, el poeta afirma:

Mi inmensa vanidad [dice Neruda] recibió esta respuesta como una piedra cósmica, como una respuesta del cielo nocturno al que yo había lanzado mis piedras de hondero. Me quedé entonces, por primera vez, con un trabajo que no debía escribir. Yo, tan joven, que me proponía escribir una larga obra con propósitos determinados o caóticos, pero que representara lo que siempre busqué, una extensa unidad, y aquel poema tembloroso, lleno de estrellas, que me parecía haberme dado la posesión de mi camino, recibía aquel juicio que me hundía en lo incomprensible, porque mi juventud no comprendía entonces, que no es la originalidad del camino, no es la búsqueda nerviosa de lo que puede distinguirlo a uno de los demás,

²⁸³ *ibid.*

²⁸⁴ *ibid.*

sino la expresión hecha camino, encontrado a través, precisamente, de muchas influencias y de muchos aportes²⁸⁵.

Con esta respuesta Neruda toma conciencia de sus limitaciones y reconoce su fracaso respecto a los objetivos o metas que se había propuesto inicialmente.

Al *Hondero entusiasta* le siguieron torrentes y ríos de versos amorosos, y aunque este libro fue escrito en 1923, aún esperaría diez años antes de ser publicado.

Déjame sueltas las manos
y el corazón, déjame libre!
Deja que mis dedos corran
por los caminos de tu cuerpo.
La pasión-sangre, fuego, besos
me incendia a llamaradas trémulas.
Ay, tú no sabes lo que es esto²⁸⁶

Tras la respuesta de Ercasty y la decisión de no publicar *El Hondero entusiasta*, Neruda parece atravesar una crisis personal que se resuelve con los *Veinte poemas de amor*.

²⁸⁵PABLO NERUDA, "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos", Revista Mapocho II, nº 3 Santiago de Chile, 1964. págs. 180-182.

²⁸⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 169.

Desde un punto de vista psicológico, es este un libro importante en el desarrollo interior del poeta erótico que se revela poco a poco, y percibe al mundo removido por su deseo, metaforizando a la mujer mediante símiles naturales e invistiéndola como resumen de todo lo creado.

Los veinte poemas de amor y una canción desesperada son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria. Es un libro que amo porque a pesar de su aguda melancolía está presente en él el goce de la existencia. Me ayudaron a escribirlo un río y su desembocadura: el río Imperial. Los “Veinte poemas” son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madreSelva del amor compartido.

Los muelles de la canción desesperada son los viejos muelles de Carahue y de Bajo Imperial.

En un esbelto y largo bote abandonado, de no sé qué barco naufrago, leí entero el “Juan Cristóbal” y escribí la “canción desesperada”... creo que no he vuelto a ser tan alto y tan profundo como en aquellos días.

Sin embargo, este libro no alcanzó para mí aún en esos años de tan poco conocimiento, el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y derribaran²⁸⁷.

En sus conferencias de 1954 evoca a las mujeres que inspiran el libro y deja patente su deseo de no pormenorizar demasiado:

Yo les prometí una explicación para cada uno de mis poemas de amor.
Me olvidé que han pasado los años. No es que haya olvidado a nadie,

²⁸⁷ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit, pág. 65.

sino que pensándolo bien ¿qué sacarían ustedes con los nombres que les diera?

¿Qué sacarían con unas trenzas negras en un crepúsculo determinado?

¿Qué sacarían con unos ojos anchos bajo la lluvia, en agosto? ¿Qué puedo decirles que ustedes no sepan de corazón?²⁸⁸

En “Exégesis y soledad”²⁸⁹, Neruda afirmó que el libro era autobiográfico y que se trataba del amor de algunas mujeres queridas: “Hay dos amores fundamentales en este libro, lo que impregna mi adolescencia provinciana y el que me aguardaba más tarde en el laberinto de Santiago”²⁹⁰.

Más tarde, en sus “Memorias y recuerdos”²⁹¹, bautiza a ambas amadas como Marisol y Marisombra, y en la sección “La luna en el laberinto” de *Memorial de Isla Negra (1964)*, se refiere a su etapa juvenil y reaparecen ambos amores bajo los nombres apócrifos de Terusa y Rosaura, dedicándole dos poemas a cada una de ellas.

Marisol y Marisombra aparecen expresamente en *Confieso que vivo*, donde Neruda transmite una deliberada información ambigua sobre la identidad de las mujeres que le inspiraron los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

²⁸⁸PABLO NERUDA, citado por E. RODRIGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil op. cit.*, pág. 58.

²⁸⁹PABLO NERUDA, *Para Nacer he nacido*, “Exégesis y soledad”, *op. cit.*, pág. 25.

²⁹⁰Citado por CLAUDIO RODRIGUEZ FER, “Neruda o cantor e as amantes”, *Moenia*, Revista Lucense de Lingüística y literatura, Vol. II (Santiago de Compostela, 1996)

²⁹¹*Revista O Cruzeiro Internacional, Revista Chilena de Literatura*, Río de Janeiro, 16 de enero de 1962. Dedicatoria, Pablo Neruda, *Isla Negra 1961*, Las vidas del poeta : memorias y recuerdos de Pablo Neruda.

Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos a Marisol y a Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en casi todas las páginas, rodeada por las aguas del puerto y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreSelva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe²⁹².

Estas declaraciones permiten identificar a las dos mujeres en los poemas “Yo soy”, sección autobiográfica de *Canto general* (1950), los titulados, respectivamente, “El hondero” (1919) y “La estudiante” (1923)²⁹³. Marisol, la muchacha de Temuco, es Terusa, más tarde identificada como Teresa Vázquez. Terusa, es la mujer provinciana de Temuco. Se trata de la destinataria de “Salutación a la reina” (1920), opúsculo de inequívoco título que obtuvo el primer premio de poesía en la Fiesta de la Primavera de Temuco. Según los datos del propio Neruda, recogidos por Margarita Aguirre, a ella le dedica diez composiciones de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, concretamente, las que llevan los números 3,4,6,8,9,10,12,16,19 y 20. Los poemas dedicados a Terusa aluden constantemente a una exuberante naturaleza²⁹⁴:

²⁹²PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., págs. 65-66.

²⁹³*Ibid.*

²⁹⁴PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit, pág. 13.

Ah! Vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose,
Lento juego de luces, campana solitaria,
Crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,
Caracola terrestre, en ti la tierra canta!

En ocasiones, es la propia naturaleza la que protagoniza una anécdota, como ocurre en el poema 4, y como el propio Neruda explica²⁹⁵: “Lo escribí cuando amenazaba la tempestad en el verano del Sur. Ella y yo estábamos tendidos bajo un gran árbol, de pronto las ráfagas de vendaval nos envuelven, eso es todo”.

Hay ocasiones en las que la lejanía y la añoranza protagonizan el poema, como es el caso del poema 10²⁹⁶: “Por qué se me vendrá todo el amor de golpe/ Cuando me siento triste, y te siento lejana”. Y, de hecho, todo el famoso poema 20 es una apoteosis de la añoranza y la soledad²⁹⁷:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.
(...)
Porque en noches como esta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

La distancia y la ausencia se relacionan reiteradamente con el silencio del poema 8²⁹⁸: “Ah silenciosa”. Pero la misma composición cobra una

²⁹⁵PABLO NERUDA, Cinco conferencias sobre su poesía en la Universidad de Santiago de Chile, enero 1954.

²⁹⁶PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Cien sonetos de amor, op. cit., pág. 21.

²⁹⁷*Ibid.*, págs. 33-34.

²⁹⁸CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 72.

dimensión más trascendente: “Última amarra, cruje en ti mi ansiedad última/ En mi tierra desierta eres la última rosa”²⁹⁹.

Los adjetivos que definen el físico de la amada evocan su blancura: “Se parecen tus senos a los caracoles blancos”³⁰⁰, y contrasta la blancura realzando la belleza de negra melena y de ojos oscuros:

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

Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena, cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos³⁰¹.

La referencia a los ojos es importante y recurrente para describir la particularidad de su amada. Los ojos son “profundos” en el poema 8, “de luto”, en el poema 16 y “fijos e infinitos” en el poema 20: “Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos”³⁰², y “Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos”³⁰³.

²⁹⁹PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 19.

³⁰⁰*Ibid.*

³⁰¹*Ibid.*, pág. 32

³⁰²*Ibid.*, pág. 33.

³⁰³*Ibid.*, pág. 34.

El poema 16, que, como se referirá más adelante, parafrasea el poema 3 de *El jardinero* de Rabindranath Tagore y por el que Neruda fue acusado de plagio³⁰⁴, no es más que una prueba de amor a la poesía y su amada, como evidencia el poema 12: “Para mi corazón basta tu pecho/ para tu libertad bastan mis alas”³⁰⁵.

En “Yo soy”, apartado XV del *Canto general*, el poeta parece dedicarle a la misma destinataria el poema “El hondero”, donde reaparecen explícitas “unas trenzas cuyo movimiento subía/hacia mi soledad como una hoguera negra”³⁰⁶. Estas trenzas podrían ser las mismas “trenzas negras” evocadas en una inédita conferencia, aunque algunas alusiones a tal “amada/ sin nombre”³⁰⁷ dificultan la identificación:

Amor, tal vez amor indeciso, inseguro:
Sólo un golpe de madre selvas en la boca,
solo unas trenzas cuyo movimiento subía
hacia mi soledad como una hoguera negra³⁰⁸.

En cuanto a “La luna en el laberinto”, apartado II de *Memorial de Isla Negra*, puede afirmarse que los dos poemas que le dedica a Terusa son enteramente nostálgicos. El titulado “Amores: Terusa (I)”, comienza con la

³⁰⁴CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit, pág. 73.

³⁰⁵PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 23.

³⁰⁶PABLO NERUDA, *Canto General*, Cátedra, Barcelona, 1997.

³⁰⁷PABLO NERUDA, Cinco conferencias sobre su poesía en la Universidad de Santiago de Chile, enero, 1954.

³⁰⁸PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit, pág. 808.

eterna pregunta sobre su identidad y alude a un apasionado recuerdo de la amada “de ojos anchos”, “inextinguible / aun en el olvido”³⁰⁹:

¿Y cómo, en donde yace
aquel
antiguo amor?
Es ahora
una tumba de pájaro, una gota
de cuarzo negro,
un trozo de madera roída por la lluvia?.
Y de aquel cuerpo que como la luna
relucía en la oscura primavera
del Sur,
qué quedará?
La mano
que sostuvo
toda la transparencia y el rumor
del río sosegado,
los ojos en el bosque,
anchos, petrificados
como los minerales de la noche,
los pies
de la muchacha de mis sueños,
pies de espiga, de trigo,
de cereza,
adelantados, ágiles ,volantes,
entre mi infancia pálida y el mundo?
Dónde está el amor muerto?

³⁰⁹ *ibid.*, pág. 1173.

Respecto a la segunda de las dos mujeres fundamentales e inspiradoras de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Rosaura o Marisombra, la estudiante de Santiago, la encontramos descrita en las memorias del poeta.

Marisombra es la muchacha de ciudad, estudiante de Santiago, a la que se refiere en *Memorial de Isla negra* como Rosaura y cuya verdadera identidad es Albertina Rosa. Según los datos aportados por Margarita Aguirre, a ella le están dedicadas diez de las composiciones de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, los números 1, 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17, 18³¹⁰. Marisombra representa una intimidad que recuerda a la Albertine de Proust, la ausente, quien dejó el recuerdo de una boina gris, suavidad, una actitud silenciosa y ausente y un amor errante y oculto. Neruda siente un amor apasionado, pero maldito. No hay correspondencia. Es un amor frustrado, separado por la ausencia, con pocos encuentros y muchos silencios. Esta clase de amor no se prolonga cósmicamente sino que aparece pegada a su cuerpo (poema 1), incluso eclipsa la naturaleza (poema 5): “Todo lo llenas tú, todo lo llenas”³¹¹. La atribución del poema número 6 contiene una aparente contradicción con las confesiones nerudianas citadas, al considerarse el poema 6 dedicado a Terusa, puesto que se alude a la “boina gris” que correspondería a la estudiante de Santiago³¹²:

³¹⁰MARGARITA AGUIRRE, *Genio y figura de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 165.

³¹¹PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 15.

³¹²*Ibid.*, pág. 17.

Te recuerdo como eras el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
(...)
Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
Boina gris, voz de pájaro y corazón de casa.

Esta cuestión ha sido abordada por Rodríguez Monegal³¹³, ya que el poema en cuestión plantea al crítico un curioso problema. Neruda lo ha identificado como del ciclo de Temuco, sin embargo, al hablar de Marisombra, la muchacha de Santiago, se ha referido a su “boina gris”. Es posible que ambas mujeres usasen boina, o quizá, la memoria del poeta ha puesto la boina de una sobre la cabeza de la otra; o tal vez (hipótesis nada desdeñable) los poemas no hayan sido creados en forma tan simétricamente aislada: las dos musas de carne bien pueden confundirse a veces en una sola, hecha de sonidos y visiones.

Estos poemas escritos en Santiago presentan una naturaleza más replegada, dando paso a una vivencia amorosa más concreta. Así lo afirma Neruda en una conferencia inédita exhumada por Margarita Aguirre, al hablar de “la intimidad de un amor más directo, más profundo, menos extendido a la naturaleza”³¹⁴. La amada no se prolonga cósmicamente, sino que permanece en su cuerpo concreto, desde el inicio del libro:

³¹³EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, op. cit., op. cit., pág. 66.

³¹⁴*Ibid.*, pág. 67.

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.
(...)
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!
Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!³¹⁵

Las palabras del poeta parecen trasponerse a la voluntad de la amada: “Más que mías son tuyas”³¹⁶. Pero las palabras de la amada nunca se escuchan, aparece muda (poema 13) o identificada con el silencio:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente
y me oyes desde lejos y mi voz no te toca.
(...)
Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza.
Déjame que me calle con el silencio tuyo³¹⁷

Y esa ausencia silenciosa y distante parece estar relacionada con la tristeza de los “ojos oceánicos”³¹⁸ de aquella “Niña venida de tan lejos”³¹⁹ y con la distancia que existe entre ellos del amor insatisfecho: “Solo guardas

³¹⁵PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 11.

³¹⁶*Ibid.*, pág. 15.

³¹⁷*Ibid.*, pág. 27.

³¹⁸*Ibid.*, pág. 18.

³¹⁹*Ibid.*, pág. 22.

tinieblas, hembra distante y mía/ de tu mirada emerge a veces, la costa del espanto”³²⁰, comparando a su amada, no en vano, con la “palabra melancolía”³²¹. Físicamente, el elemento más presente junto a los ojos son las “blancas manos, suaves como las uvas”³²², así como el color blanco en la descripción de su cuerpo: “el atlas blanco de tu cuerpo”³²³ o “Amé desde hace tiempo tu cuerpo de nácar soleado”³²⁴.

En cualquier caso el amor lo diferencia de todo: “A nadie te pareces desde que yo te amo”³²⁵. Y la voluntad de transformación se vuelve pletórica y dominante en el poema 14: “Quiero hacer contigo/ lo que la primavera hace con los cerezos”³²⁶.

El recuerdo de esta mujer reaparecerá en el poema “Fantasma” en la primera parte de *Residencia en la tierra*³²⁷:

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y hijos.

³²⁰ *Ibid.*, pág. 18.

³²¹ *Ibid.*, pág. 27.

³²² *Ibid.*, pág. 15.

³²³ *Ibid.*, pág. 24.

³²⁴ *Ibid.*, pág. 26.

³²⁵ *Ibid.*, pág. 25.

³²⁶ *Ibid.*, pág. 26.

³²⁷ PABLO NERUDA, *Residencia en la tierra*, Losada, Buenos Aires, 1958.

En “Yo soy” del *Canto general*, el poeta le dedica “La estudiante” (1923) evocando con nostalgia aquel “amor con calles muertas”³²⁸:

Oh, tú, más dulce, más interminable
que la dulzura, carnal enamorada
entre las sombras; de otros días
surges llenando de pesado polen
tu copa, en la delicia.

En “La luna y el laberinto”, de *Memorial de Isla Negra*, los dos poemas que le consagra bajo el nombre de “Amores: Rosaura I y II”, son nostálgicos, pero impregnados de un ánimo vitalista. Así, con este ánimo se evoca el poema “Amores: Rosaura (I)”³²⁹:

Rosaura de la rosa, de la hora
diurna, erguida
en la hora resbalante
del crepúsculo pobre, en la ciudad.
cuando brillan las tiendas
y el corazón se ahoga
en su propia región inexplorada
como el viajero perdido,
tarde, en la soledad de los pantanos.

Como un pantano es el amor:
entre número y número

³²⁸PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 811.

³²⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, *op. cit.*, pág. 1186.

de calle
allí caímos,
nos atrapó el placer profundo,
se pega el cuerpo al cuerpo,
el pelo al pelo,
la boca al beso
y en el paroxismo
se sacia la hora hambrienta
y se recogen
las láminas del légamo.

En el poema titulado “Amores: Rosaura (II)” el poeta se refiere a los inconvenientes sociales de la relación amorosa:

Para mí, para ti,
se abrió aquel goce
como la única
rosa
en los sordos arrabales,
en plena juventud raída,
cuando ya todo conspiró
para irnos matando poco a poco,
porque entre instituciones orinadas
por la prostitución y los engaños
no sabías qué hacer
éramos el amor atolondrado
y la debilidad de la pureza
todo estaba gastado por el humo,
por el gas negro

por la enemistad
de los palacios y los tranvías.

Es decir, del mismo modo que en el caso anterior, Neruda no revelaría nunca la identidad de la estudiante de Santiago, de la que nos dejó el recuerdo de una boina gris, de suavidad de unos ojos y unas manos y de una actitud silenciosa y ausente en un amor errante y oculto.

Junto a esos amores apasionados y de juventud, Neruda narra en primera persona episodios menos memorables, pero significativos, algunas relaciones esporádicas que tienen como objeto o protagonista el deseo juvenil: una viuda ardiente, una brasileña fascinante, una francesa desvergonzada o una prostituta. Una de las historias relatada en *Confieso que he vivido* acontece en la etapa juvenil de Santiago. Se trataba de una “viuda indeleble”, de inmensos ojos azules que seduce al poeta con “su cabellera de color trigo, su cuerpo irreprochable y sus ojos ultramarinos” y a la que llama “Venus galopante”³³⁰. La relación con esta mujer tuvo lugar en una pensión de estudiante, en Santiago:

La bella viuda no se había despojado aún para mí de sus ropajes oscuros, sedas negras y violetas que la hacían aparecer como una fruta nevada envuelta en corteza de duelo. Esa corteza se deslizó una tarde allá en mi cuarto, al fondo de la lavandería, y pude tocar y recorrer la entera fruta de nieve quemante³³¹

³³⁰ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op .cit., pág. 43.

³³¹ *Ibid.*

Pero la viuda suspiraba por su marido, al que invocaba como un rito. Y la relación no pudo continuar.

Sin embargo, y a pesar de mi juventud desamparada, esta viuda me pareció excesiva. Sus invocaciones se hacían cada vez más urgentes y su corazón fogoso me conducía lentamente a un aniquilamiento prematuro. El amor, en tales dosis, no está de acuerdo con la desnutrición³³².

Neruda vuelve a mostrar su avidez en una narración en su primer viaje a Europa: “Dejé de ver el mundo y el monótono atlántico para sólo contemplar los ojos oscuros y anchos de una joven brasileña, infinitamente brasileña, que subió al barco en Río de Janeiro”³³³. Otro episodio amoroso anecdótico fue aquel en que Neruda y su compañero de viaje, Álvaro Hinojosa, hicieron el amor con una bailarina que se fue con ellos al hotel después de una desafortunada noche en una *boite*. Hinojosa pensaba que aquella desconocida era dueña de un don.

La desconocida se metió soñolienta e indulgentemente en mi cama. Al hacer el amor con ella comprobé su misterioso don. Era algo indescriptible que brotaba de su profundidad, que se remontaba al origen mismo del placer, al nacimiento de una ola, al secreto genésico de Venus³³⁴.

Los dos amigos la colmaron de regalos y no volvieron a verla. Igualmente atraídos por el sexo, visitaron Shangai, donde fueron golpeados y robados

³³²*Ibid.*, pág. 44.

³³³*Ibid.*, págs. 84-85.

³³⁴*Ibid.*, pág. 89.

y donde no encontraron más que “esqueléticas rusas del Zar pidiéndonos que las invitáramos a Champagne”³³⁵.

Lo importante era ver qué pasaba en Shangai por la noche. Las ciudades de mala reputación atraen como mujeres venenosas. Shangai abría su boca nocturna para nosotros dos, provincianos del mundo, pasajeros de tercera clase con poco dinero y con una curiosidad triste³³⁶.

Al promediar el año 1927, Neruda se embarca para ocupar el puesto de cónsul de Chile en Rangún, Birmania. Ya instalado en Rangún, Neruda vivió uno de sus amores más apasionados y dramáticos, con una nativa que inmortalizaría en su obra, llamada Josie Bliss. Su descripción en “Memorias y recuerdos” coincide con la publicada en *Confieso que he vivido*.³³⁷

Me adentré tanto en el alma de esa gente, que me enamoré de una nativa. Se vestía como una inglesa y su nombre de calle era Josie Bliss. Pero en la intimidad de su casa, que pronto compartí, se depilaba de tales prendas y de tal nombre para usar su deslumbrante sarong y su recóndito nombre Birmano.

Sin embargo, las dificultades llegaron porque la dulce Josie Bliss poseía un carácter tan celoso que, a veces, “la conducía hasta un paroxismo salvaje”³³⁸:

³³⁵CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 80.

³³⁶PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido, op .cit.*, pág. 90.

³³⁷*Ibid.*, pág. 111.

³³⁸*Ibid.*, pág. 112.

Sin causa alguna tenía celos y aversión a las cartas que me llegaban de lejos, a los telegramas que me escondía, al aire que respiraba. A veces, de noche, me despertaba la luz encendida y creía ver una aparición detrás del mosquitero. Era ella, apenas vestida de blanco, blandiendo su largo cuchillo indígena, afilado como navaja de afeitar, paseando por horas alrededor de mi cama sin decidirse a matarme³³⁹.

El poeta temía ser asesinado y pidió traslado a Ceylán:

Dejaba a Josie Bliss, especie de pantera birmana, con el más grande dolor. Apenas comenzó el barco a sacudirse en las olas del golfo de Bengala, me puse a escribir el poema “Tango del viudo”, trágico trozo de mi poesía destinado a la mujer que perdí y me perdió porque en su sangre crepita sin descanso el volcán de la cólera. Qué noche tan grande, qué tierra tan sola!³⁴⁰

En aquel tiempo de soledad y aislamiento Neruda comenzaría a escribir su *Residencia en la tierra*³⁴¹. En la primera parte incluye el poema del “Tango del viudo”³⁴²:

Oh maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia
y habrás insultado el recuerdo de mi madre
llamándola perra podrida y madre de perros,
ya habrás bebido sola, solitaria, el té del atardecer
mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 81.

³⁴² PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 291.

No obstante, en este poema, se denota cierta desolada nostalgia por parte del poeta:

Maligna, la verdad qué noche tan grande, qué tierra tan sola!

He llegado otra vez a los dormitorios solitarios,
a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez
tiro al suelo los pantalones y las camisas,
no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en
las paredes.

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por
recobrarte,
y que amenazadores me parecen los meses
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene.

Y por ello llega a la nostalgia del “cuchillo que escondí allí por temor a que me mataras”³⁴³ o el “perro de furia que asilas en el corazón”³⁴⁴, y hasta sería capaz de cambiar el presente solitario de “mar gigante” por un pasado compartido, por “oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa/como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada”³⁴⁵. La segunda parte de *Residencia en la tierra* incluye otro poema titulado “Josie Bliss”, que cierra el libro y vuelve a ser una evocación nostálgica y reflexiva sobre el pasado³⁴⁶.

³⁴³*Ibid.*, pág. 291.

³⁴⁴*Ibid.*, pág. 292.

³⁴⁵*Ibid.*

³⁴⁶*Ibid.*, págs. 344-345.

Ahí están, ahí están
los besos arrastrados por el polvo junto a un triste
navío,
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una triste
mano
sacude llamando al alba.
Parece que la boca de la muerte no quiere morder rostros,
dedos, palabras, ojos.
Ahí están otra vez como grandes peces que completan el
cielo
con su azul material vagamente invencible.

Una vez situado como cónsul en Ceylán, Josie Bliss lo sigue desde Rangún:

Inesperadamente, mi amor birmano, la torrencial Josie Bliss, se estableció frente a mi casa (...) Desde la puerta de enfrente se dedicó a observar y luego a insultar y a agredir a cuanta gente me visitaba, Josie Bliss, consumida por sus celos devoradores, al mismo tiempo que amenazaba con incendiar mi casa. Recuerdo que atacó con un largo cuchillo a una dulce muchacha euroasiática que vino a visitarme³⁴⁷.

Al final, tras intervenir la policía y comprobar a “la terrorista de amor capaz de todo”³⁴⁸, tuvo que ir Josie Bliss de vuelta a su isla, despidiéndose de Neruda con un “arrebato de dolor y amor”³⁴⁹ que conmovió a Neruda.

³⁴⁷PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 122.

³⁴⁸CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 82.

³⁴⁹*Ibid.*

Neruda dedica en *Memorial de Isla Negra*, sección III, “El fuego cruel”, dos poemas a Josie Bliss³⁵⁰:

Qué fue de la furiosa?
Fue la guerra
quemando
la ciudad dorada
la que sumergió sin que jamás
ni la amenaza escrita
ni la blasfemia eléctrica saliera
otra vez a buscarme, a perseguirme
como hace tantos días, allá lejos.
Como hacen tantas horas
que una por una hicieron
el tiempo y el olvido
hasta por fin tal vez llamarse muerte,
muerte, mala palabra, tierra negra
en la que Josie Bliss
descansará iracunda.

El poeta imagina una desesperada espera de su amante y su probable muerte por desasosiego y acaso “reposa y no reposa”³⁵¹ en el cementerio de Rangoon, en las aguas del río Irrawadhy, donde pudo haber sido quemado su cuerpo.

³⁵⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 1233.

³⁵¹*Ibid.*, pág. 1234.

Hasta que ya cerró los ojos
cuándo?
Hasta qué tiempo y muerte la cubrieron
cuándo?
Hasta que odio y amor se la llevaron
dónde?
Hasta que ya la que me amó con furia,
con sangre, con venganza,
con jazmines,
no pudo continuar hablando sola,
mirando la laguna de mi ausencia.

El segundo poema titulado: “Amores: Josie Bliss”, evoca explícitamente a Josie Bliss y cómo logró alcanzarlo, aunque no pudiera impedir el abandono³⁵²:

Yo me fugué de la deshabitada.
Huí como inasible marinero,
ascendí por el golfo de Bengala
hasta las casas sucias de la orilla
y me perdí
de corazón y sombra.

Pero no bastó el mar inapelable

Josie Bliss me alcanzó revolviendo
mi amor y su martirio.

³⁵²*ibid.*, pág. 1235.

El espacio afectivo que le provoca el recuerdo de Josie Bliss se pone de manifiesto en estos versos repletos de rabia, de furia³⁵³:

Tus ojos aguerridos
tus pies desnudos
dibujando un rayo
tu rencor de puñal
tu beso duro
como los frutos del desfiladero,
ayer, ayer,
viviendo
en el ruido del fuego,
furiosa mía
paloma de la hoguera,
hoy aún sin mi ausencia, sin sepulcro,
tal vez, abandonada de la muerte,
abandonada de mi amor, allí
donde el viento Monzón y sus tambores
redoblan sordamente y ya no pueden
buscarme tus caderas extinguidas.

Josie Bliss es la primera mujer que Neruda llama por su nombre en toda su obra, desde el primer momento. El hecho de nombrarla es muy significativo, ya que llamarla por su nombre significa reconocerla y reconocer que fue la primera mujer con quien realmente convivió y cuya ruptura cambiaría el curso de su poesía, como veremos más adelante. En 1957 Neruda viaja de nuevo a Rangoon, pero no tiene noticia alguna de su

³⁵³ *Ibid.*, pág. 1238.

antigua amante: “Ni sombra de Josie Bliss, mi perseguidora, mi heroína del “Tango del viudo”, nadie me supo dar idea de su vida o muerte. Ya ni siquiera existía el barrio donde vivimos juntos”³⁵⁴.

Tras cambiar su lugar de Residencia a Ceilán, Neruda vivió en Oriente nuevas aventuras eróticas y exóticas superficiales, que apenas dejaron reflejo o huella en su obra. Algunas de estas aventuras son narradas por el propio poeta³⁵⁵: “Mi amiga Patsy llegaba frecuentemente con alguna de sus compañeras, muchachas morenas y doradas, con sangre de borres, de ingleses, de dravidios. Se acostaban conmigo deportiva y desinteresadamente”. Las mujeres, se presentaban para el poeta como “más bien un producto colonial, una fruta cándida y generosa”³⁵⁶ aclarando que no eran prostitutas. Allí también encontró a la mujer “más bella que había visto hasta entonces”³⁵⁷ en Ceilán, de la raza Tamil, de la casta de los parias, que se encargaba de recoger el receptáculo de su retrete³⁵⁸:

Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las milenarias esculturas del sur de la india. El encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el

³⁵⁴PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 294.

³⁵⁵*Ibid.*, pág. 126.

³⁵⁶*Ibid.*, pág. 126.

³⁵⁷*Ibid.* pág. 127.

³⁵⁸CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 84.

tiempo con sus ojos abiertos, impasible. Hacía bien en despreciarme. No se repitió la experiencia.³⁵⁹

Seguidamente, mientras hacía una travesía en barco, relata una esporádica relación sexual con una prostituta judía, llamada Krunzi, que viajaba a Batavia para ejercer el concubinato con un comerciante chino. Sin embargo, antes de desembarcar fue expulsada por las autoridades holandesas y el comerciante chino tuvo tiempo para enseñarle un baúl que contenía “centenares de calzones femeninos, sutiles pantaletas, mínimas bragas: Todo el arco iris de la concupiscencia masculina de un fetichista que, sin duda, coleccionó aquel florilegio para deleite de su propia voluptuosidad”³⁶⁰.

Pasados estos avatares, Neruda expresa en una carta, fechada en Colombo el 5 de octubre de 1929, el deseo de contraer matrimonio a que lo conduce la desarraigada incomunicación en la que vive³⁶¹:

Yo, que continuamente hice doctrina de irresponsabilidad y movimiento para mi propia vida y las ajenas, ahora siento un deseo angustioso de establecerme, de fijarme a algo, de vivir o morir tranquilo. Quiero también casarme, pero pronto, mañana mismo, y vivir en una gran ciudad.

³⁵⁹PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 127.

³⁶⁰CLAUDIO RODRÍGUEZ, art. cit., pág. 85.

³⁶¹MARGARITA AGUIRRE, *Pablo Neruda, Héctor Eandi, correspondencia durante Residencia en la Tierra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

Con esta añoranza, dirige una carta a Albertina³⁶², fechada en Colombo el 17 de diciembre de 1929, muy ilustrativa de su estado de ánimo en aquellos momentos:

Porque será esta la última vez en nuestras vidas en que tratamos de juntarnos. Me estoy cansando de la soledad, y si tú no vienes, trataré de casarme con alguna otra.

¿Te parece esto brutal? No. Lo brutal sería que tú no vinieras. Pero ¡Óyeme! Nunca he querido a nadie como a ti, Albertina³⁶³.

No es de extrañar entonces que en 1930, siendo cónsul en Batavia (Java), la soledad lo llevara a contraer matrimonio el 6 de diciembre con una mujer malayo-holandesa llamada Maria Antonieta Hagenaar Vogelzanz, y, en opinión de sus biógrafos, más por salir del tedio en el que se encontraba sumergido que por verdadero amor. Este enlace lo comunicó a su familia el 15 de diciembre, con una misiva³⁶⁴:

Junto con agradecer las últimas cartas y noticias que he recibido de esa, debo comunicarle algo de gran importancia: me he casado.

Mi matrimonio tuvo lugar el 6 del presente. Mi esposa es holandesa de nacionalidad, y pertenece a una distinguida familia radicada en Java desde hace muchos años.

³⁶²PABLO NERUDA, citado en LARRAÍN, *Cartas de Amor de Pablo Neruda*, carta nº 101, Rodas, Madrid, 1975.

³⁶³*Ibid.*, pág. 351.

³⁶⁴citado por EDMUNDO OLIVARES, *Pablo Neruda, Los caminos de Oriente: tras las huella del poeta itinerante (1917-1933)*, Libros ARCE-LOM, Santiago de Chile, 2001. Fuente: PABLO NERUDA, *Cartas a Laura*, ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1978.

A continuación asegura que “la querrán tanto como yo la quiero” y añade que “para mí ella reúne todas las perfecciones, y somos enteramente felices”. Espera, además, que su familia se sienta más tranquila ahora que “tengo a alguien conmigo para siempre”, y le describe a su mujer³⁶⁵:

Mi mujer es un poco más alta que yo, rubia y de ojos azules. Como yo no hablo todavía el holandés, ni ella el castellano, nos entendemos en inglés, lengua que ambos hablamos perfectamente.

Ella carece de fortuna personal; su padre se arruinó a causa de algunas especulaciones arriesgadas. De todas maneras somos pobres pero felices. María tiene muy buen carácter, y nos entendemos a las mil maravillas. Tenemos una casa encantadora, un pequeño chalet en un barrio muy tranquilo, y no creo que dejaremos esta casa hasta que yo sea promovido a otra parte o nos vayamos de Java³⁶⁶

Pero en *Confieso que he vivido* no le dedica más de cinco líneas a su matrimonio celebrado en Batavia:

Mi soledad se redobló. Pensé en casarme. Había conocido a una criolla, vale decir holandesa con gotas de sangre malaya, que me gustaba mucho. Era una mujer alta y suave, extraña totalmente al mundo de las artes y las letras³⁶⁷.

³⁶⁵CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 85.

³⁶⁶*Ibid.*, pág. 86.

³⁶⁷PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit, pág. 137.

Después de esta breve referencia, Margarita Aguirre, dedica unas palabras a este matrimonio³⁶⁸:

Neruda regresó a Chile en 1932. Dos años antes se había casado en Batavia con Maria Antonieta Hagenaar, joven holandesa establecida en Java. Ella está muy orgullosa de ser la esposa de un cónsul y tiene de América una idea bastante exótica. No sabe el español y comienza a aprenderlo. Pero no hay duda de que no es solo el idioma lo que no aprende. A pesar de todo, su adhesión sentimental a Neruda es muy fuerte, y se les ve siempre juntos. Maruca, así la llama Pablo, es altísima, lenta, hierática.

Margarita Guerrero, por su parte, menciona en su biografía de Neruda una carta en la que el poeta habla de su felicidad matrimonial³⁶⁹:

Mi mujer es holandesa, vivimos sumamente juntos, sumamente felices en una casa más chica que un dedal. Leo, ella cose (...). La casa es un refugio, pero los piratas nos rodean. Rompemos el sitio y huimos en automóvil, con termos y coñac y libros hacia las montañas y la costa. Nos tendemos en la arena, mirando la isla negra, Sumatra, y el volcán submarino Krakatau. Comemos sándwiches. Regresamos.

Lo cierto es que Neruda residió con su mujer en Singapur, donde ejerció como cónsul durante 1931, y regresó con ella a Chile en 1932. Maruca continuará acompañándolo en lo sucesivo cuando ejerza de cónsul en Buenos Aires (1933) y Barcelona (1934), y es desde esta ciudad donde

³⁶⁸MARGARITA AGUIRRE, *Genio y figura de Pablo Neruda, op. cit.*, paréntesis añadido por Matilde Urrutia o Miguel Otero Silva recopiladores de sus memorias, pág. 138.

³⁶⁹CLAUDIO RODRÍGUEZ, "Neruda o cantor e as amantes", art. cit., pág. 86.

embarazada de cuatro meses llega con Neruda a Madrid (1935), ciudad en la que nacerá su única hija llamada Malva Marina. En Madrid se presenta en casa de Rafael Alberti y María Teresa León, a los que Neruda anuncia a su esposa “casi como una gigante”³⁷⁰. María Teresa León cuenta como Neruda les pidió que no mostraran asombro ante la altura de su mujer, y afirma³⁷¹:

Sí, era alta la mujer de Pablo, era tan alta, terminando su cuerpo con una bonita cabeza clara que, advertidos y todo, no pudimos dejar de asombrarnos. Se sentó ante nosotros dejando las dos columnas magníficas de sus piernas, enfrentándonos. Le gustaba jugar al tenis, Había conocido a Pablo jugando al tenis, sonriente holandesa rubia, en una aburridísima isla lejana.

Alberti y María Teresa León les buscaron un domicilio cerca del suyo, en el barrio de Argüelles, que sería conocido con el nombre de “La Casa de las Flores”, donde aconteció el dramático nacimiento de su hija Malva Marina en 1934. Malva Marina sufría hidrocefalia y moriría prematuramente a la edad de 7 años. Neruda evita mencionarla en sus memorias, a pesar de que le motiva tristísimos poemas de elocuente título en la segunda parte de *Residencia en la Tierra*: “Melancolía en las familias”, “Maternidad”, “Enfermedades en mi casa” y “Oda con un lamento”. María Gracia Ifach explica el ambiente de aquella familia: “Las relaciones entre los esposos no son muy cordiales, aunque procuran salvar las formas; la situación empeora por la anormalidad de la niña, de enorme cabeza, que los tiene

³⁷⁰MARGARITA AGUIRRE, *Genio y figura de Pablo Neruda, op. cit.*, pág. 65.

³⁷¹MARÍA TERESA LEÓN, *Memoria de la melancolía*, Bruguera, Barcelona, 1982.

desasosegados y entristecidos”³⁷². Volodia Teitelboim llegó a afirmar que “El infortunio no unió a un matrimonio desavenido, sino que lo quebrantó para siempre”³⁷³. La única ocasión en que su hija aparece citada expresamente en un poema es en la “Oda a Federico García Lorca” que se incluye en la segunda parte de *Residencia en la tierra*³⁷⁴.

Neruda tuvo en España varias relaciones y llegó a enamorarse antes de separarse de Maruca, pero su ruptura definitiva ocurrió en 1936. Maruca parte a Holanda con su hija, que morirá en 1942, sin que su padre volviese a verla.

Mucho tiempo después, el poeta recordará su matrimonio como algo extraño e incomprensible en su vida. Así lo expone en su poema “Itinerarios” de *Estravagario*: “¿Por qué me casé en Batavia?”. El balance es desolador. Pero lo más desolador no es el balance de un fracasado matrimonio, ni siquiera el hecho de que no le dedicara más que unas frías líneas en sus memorias, sino que siendo Neruda un poeta gigante, nunca le dirigiese a su mujer un poema de ninguna índole³⁷⁵. Y así lo confirma Margarita Aguirre: “Creo que nunca le escribió un verso de amor. Fue el matrimonio desesperado de quien necesita un hogar.

³⁷²CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art.cit., pág. 85.

³⁷³VOLODIA TEITELBOIM, *Pablo Neruda. Biografía*, Losada, Buenos Aires, 1996, pág. 105.

³⁷⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 331.

³⁷⁵CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art.cit., pág. 88.

Cuando Neruda vuelve a Chile desde Oriente en 1932, abre un nuevo periodo vital, abundante en experiencias, aunque pasajeras. A este tipo de experiencias alude el poeta en “Oda al amor” de *Odas elementales*³⁷⁶:

Fui ladrón de caminos
tal vez
no me arrepiento.
Un minuto profundo,
una magnolia rota
por mis dientes
y la luz de la luna
Celestina.

Un famoso episodio, mientras ejercía como cónsul en 1933 en Buenos Aires, ocurrió cuando coincidió con Federico García Lorca en esta ciudad; ayudado por el poeta granadino, tuvo un fugaz encuentro con una poetisa. En *Confieso que he vivido*³⁷⁷ cuenta como ambos conocieron en una cena a “una poetisa alta, rubia y vaporosa”, con la que subieron al mirador de una torre.

Tomé en mis brazos a la muchacha alta y dorada, y, al besarla, me di cuenta de que era una mujer carnal y compacta, hecha y derecha. Ante la sorpresa de Federico nos tendimos en el suelo del mirador y, ya comenzaba yo a desvestirla, cuando advertí sobre y cerca de nosotros los ojos desmesurados de Federico, que nos miraba sin atreverse a creer lo que estaba pasando.

³⁷⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 57.

³⁷⁷PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, *op. cit.*, págs. 145-146.

Finalmente Neruda le pidió a Federico que ejerciera de centinela, a lo que Federico se apresuró de tal manera que acabo rodando por los escalones de la torre³⁷⁸.

Ya instalado en Madrid, en 1934, Neruda vive unas frenéticas aventuras, a dos de las cuales dedica un poema en *Las furias y las penas*, no publicado hasta 1939 e incluido en la *Tercera residencia*.

En el fondo del pecho estamos juntos
en el cañaveral del pecho recorreremos
un verano de tigres,
el acecho de un mechero de piel fría,
el acecho de un ramo de inaccesibles cutis,
con la boca olfateando sudor y venas verdes
nos encontramos en la húmeda sombra que deja caer besos.³⁷⁹

Entre furias y penas tormentosas, cantando a una “enemiga de grandes caderas” que recuerda a la pantera Birmana, Neruda parece encontrar en estas aventuras anónimas, cierta ternura, sin revelar jamás la identidad de las protagonistas.

En 1934, Neruda conoce en Madrid en la cervecería de la calle Correos a la que iba a ser su primera compañera estable y con quien conviviría durante diecisiete años, la grabadora Argentina Delia del Carril, veinte años mayor

³⁷⁸ *Ibid.*, pág. 146.

³⁷⁹ PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 357.

que el poeta. Del momento de su primer encuentro existen dos versiones distintas. Una de la propia protagonista y otra de Volodia Teitelboim en su biografía de *Neruda*³⁸⁰:

Se encontraban en casa de Morla Lynch cuando conoció a “esta mujer irresistible” de cincuenta años, distinta a todas las que había conocido. Vigilaban aquella escena los ojos tristes y escrutadores de Maruca. Delia sabía ser punzante y la gratificó con apodosos crueles. El amor por Pablo se apoderó de Delia de un momento a otro. Percibió en él al poeta al cual ella podría empujar a vuelos más altos. Se entregó a su sentimiento sin pensar que tenía veinte años más que él. Tal vez haría en cierto momento el papel de la madre que perdió al nacer. Quizá podría refinarlo (...) El ímpetu que le salía de adentro como la fuerza de un huracán era el amor. Y se entregó a él sin reservas ni falsos tapujos. En el hecho se fue a vivir a casa de Neruda. Aunque Pablo pusiera cara de susto, se le metía en la cama, creando situaciones imposibles ante la presencia trémula y desconfiada de una esposa que venía a invadir tan descaradamente sus dominios, por otra parte ya perdidos hacía tiempo.

Delia fue la entrañable compañera de Neruda. Vivió junto a él los duros años de la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y su militancia en el Partido Comunista. Ella procedía de una familia adinerada de muchos hermanos, estudió en París y se formó artísticamente con Ferdinand Leger. Llevó una vida frívola y lujosa antes de conocer a Neruda; pero, tras intentar dedicarse al canto y a la pintura, terminó afiliándose al Partido Comunista.

³⁸⁰VOLODIA TEITELBOIM, *Pablo Neruda. Biografía, op. cit.*, págs. 156-157.

Casi desde el principio; Delia del Carril se comportó como la madre protectora, que incluso le censuraba algunos escritos a Neruda. Delia era conocida entre sus amigos como “La hormiga”, por su curiosidad y activismo infatigable; Neruda, cariñosamente le apodaba también “La vecina”. Neruda y Delia del Carril afianzaron definitivamente su relación tras la marcha de Maruca Hagenaar a Holanda, instalándose Delia a vivir con Neruda en “La casa de las Flores”. María Teresa León evoca la figura de Delia del Carril³⁸¹: “Nos la habíamos encontrado en París junto a Victoria Ocampo. Habló de sus dificultades de dinero y decidió que España aprovecharía mejor sus rentas. Cuando se quiera dar una definición de belleza y de gracia acudiremos a su imagen”.

El nombre de Delia aparece por primera vez en la poesía de Neruda entre los antropónimos que figuran en la “Oda a Federico García Lorca”, antes mencionada. En la sección “Yo soy” de *Canto General*, se incluye el poema “El amor”, que ubica la relación de ambos en medio del combate de la España donde se inicia una guerra civil³⁸²:

El firme amor, España, me diste con tus dones.

Vino a mí la ternura que esperaba
y me acompaña la que lleva el beso
más profundo a mi boca.

No pudieron
apartarla de mí las tempestades

³⁸¹MARÍA TERESA LEÓN, *Memoria de la melancolía*, op. cit., págs. 121-122.

³⁸²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola., *Canto general*, op. cit., págs. 816-817.

ni las distancias agregaron tierra
al espacio de amor que conquistamos.
Cuando antes del incendio, entre las mieses
de España apareció tu vestidura,
yo fui doble noción, luz duplicada,
Y la amargura resbaló en tu rostro
hasta caer sobre piedras perdidas.
De un gran dolor, de arpones erizados
desemboqué en tus aguas, amor mío,
como un caballo que galopa en medio
de la ira y la muerte, y lo recibe
de pronto una manzana matutina
una cascada de temblor silvestre.
Desde entonces, amor, te conocieron
los páramos que hicieron mi conducta,
el océano oscuro que me sigue,
y los castaños del Otoño inmenso.
Quién no te vio, amorosa, dulce mía,
en la lucha, a mi lado, como una
aparición, con todas las señales
de la estrella? Quién, si anduvo
entre las multitudes a buscarme,
porque soy grano del granero humano
no te encontró, apretada en mis raíces
elevada en el canto de mi sangre?

No sé, mi amor, si tendré tiempo y sitio
de escribir otra vez tu sombra fina
extendida en mis páginas, esposa:

Son duros estos días y radiantes,
y recogemos de ellos la dulzura
amasada con párpados y espinas.
Yo no se recordar cuándo comienzas
estabas antes del amor,
venías
con todas las esencias del destino,
y antes de ti, la soledad fue tuya,
fue tal vez tu dormida cabellera.
Hoy, copa de mi amor, te nombro apenas,
título de mis días, adorada,
y en el espacio ocupas todo el día
toda la luz que tiene el universo.

El compromiso de Neruda con el Frente popular durante la guerra civil motivó su destitución como cónsul³⁸³ hecho que lo llevó a instalarse en París, acompañado por Delia, en 1937. Allí vivieron del asociacionismo cultural, protegidos por la “intelligenza” comunista capitaneada por Louis Aragon, como relata de primera mano el propio autor.³⁸⁴

Delia del Carril, mi mujer de entonces y de tantos años, tuvo siempre fama de rica financiera, pero lo cierto es que es más pobre que yo. Vivíamos en un hotelucho sospechoso en el que todo el primer piso se reservaba para las parejas ocasionales que entraban y salían. Comimos poco y mal durante algunos meses.

³⁸³CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 90.

³⁸⁴PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., págs. 162-163.

Tanto Neruda como Delia afianzaron su postura antifascista a raíz de la derrota del Frente Popular en España, comprometiéndose activamente con la causa comunista internacional. De hecho, instalados en Chile, se dedicaron activamente a la política con el consiguiente balance de persecución y clandestinidad³⁸⁵. En 1943 se casaron en México, pero este matrimonio no fue reconocido en Chile. Por esta causa, Neruda fue acusado de bigamia por instigación del entonces gobernante González Videla, quien intentó que su primera mujer le denunciase por abandono en un viaje de Maruca a Santiago de Chile. Este objetivo no prosperó, pero consiguió involucrar a Neruda en una gran polémica.

Toda su relación con Delia del Carril aparece evocada en dos poemas dedicados a ella en *Memorial de Isla negra (Sección IV)*. En el poema titulado “Amores: Delia (I)” se refiere concretamente a su etapa española común y a la tragedia de la guerra civil que sufrieron juntos³⁸⁶:

Delia es la luz de la ventana abierta
a la verdad, el árbol de la miel,
y pasó el tiempo sin que yo supiera
si quedó de los años malheridos
sólo su resplandor de inteligencia,
la suavidad de la que acompañó
la dura habitación de mis dolores.

³⁸⁵CLAUDIO RODRIGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 92.

³⁸⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, Edición de Hernán Loyola., *Memorial de Isla Negra, op. cit.*, pág. 1271.

En el poema titulado “Amores: Delia (II)” recuerda con cariño el pasado amor que les mantuvo juntos y que concluyó entre la culpa, los rumores (“las lenguas amarradas / a la perplejidad y a la impudicia”) y el perdón (“Perdóname y perdono”)³⁸⁷:

Yo no desprecio, no desdeño, soy
tesorero del mar, escucho apenas
las palabras del daño
y reconstruyo
mi habitación, mi ciencia, mi alegría,
y si pude agregarte la tristeza
de mis ojos ausentes, no fue mía
la razón ni tampoco la locura:
Amé otra vez y levantó el amor
una ola en mi vida y fui llenando
por el amor, solo por el amor,
sin destinar a nadie la desdicha.

La ruptura se produjo cuando resultó socialmente insostenible la doble relación de Neruda con Delia del Carril y Matilde Urrutia, con quien había comenzado su romance en México en 1949³⁸⁸:

Había decidido desde el comienzo de su relación con Matilde, y de acuerdo con ella, que el matrimonio con Delia continuaría existiendo. Al fin y al cabo, a esas alturas, era un matrimonio blanco. Si Pablo tenía cincuenta, ella tenía setenta (...).Con Matilde tenía una amarra de amante. No

³⁸⁷*Ibid.*, pág. 1272.

³⁸⁸VOLODIA TEITELBOIM, *Pablo Neruda. Biografía, op. cit.*, pág. 131.

necesitaban casarse. Incluso esa espera de todo el día y -como ella misma dice- los sustos que pasaban eran muy emocionantes. Además Matilde no sentía celos de Delia. Afirma que no podía tenerlos. Estaba segura de que Pablo era suyo aun cuando estuviera en la otra casa. Fueron ocho años de amor clandestino.

Neruda encarga a Volodia Teitelboim que lleve una carta de despedida a Delia, dado el rechazo de ésta a mantener esa situación³⁸⁹. Ella, al enterarse de la situación, se marcha a la República Argentina y luego a Francia. Muchos amigos rompieron con el poeta y algunos antiguos amores del poeta recriminaron esta actitud. De hecho, en un poema llamado “Por fin se fueron” de *Estravagario*, el poeta evoca con dureza el abandono, la murmuración e intromisión de la que fue objeto por parte de varios amigos, cuando descubrieron su nuevo amor³⁹⁰:

Se juntaron a maldecirme.
Estos pintorescamente puros
se solazaron, reunidos,
buscando medios con afán
para matarme de algún modo:
El puñal propuso una dama,
el cañón prefirió un valiente,
pero con nocturno entusiasmo
se decidieron por la lengua.

³⁸⁹CLAUDIO RODRIGUEZ FER, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 93.

³⁹⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola., op. cit., págs. 684-685.

Con intensidad trabajaron,
con ojos, con boca y con manos.
Quién era yo, quién era ella?
Con qué derecho y cuándo y cómo?

Con castos ojos revelaban
interioridades supuestas

y decidían protegerme
contra una incesante vampira.

Al final de esta historia, se impuso la tranquilidad, porque siempre “mata el amor al enemigo”³⁹¹:

Yo estoy con la miel del amor
en la dulzura vespertina.
Se los llevó la sombra a ellos,
malos amigos enemigos
conocidos desconocidos
que no volverán a mi casa.

Durante el período de su relación con Delia del Carril, Neruda había conocido a, la cantante chilena Matilde Urrutia, quien se convirtió con el tiempo en su compañera hasta el momento de la muerte del poeta. La vida sentimental del poeta, apaciblemente asentada desde que estuviera casi veinte años con Delia del Carril, sufrió un cambio inevitable con la irrupción de Matilde Urrutia, como el mismo Neruda hizo constar en el

³⁹¹CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 93.

citado poema (Amores: Delia II): “amé otra vez y levantó el amor/una ola en mi vida”³⁹².

Matilde Urrutia afirmaba desconocer completamente la obra de Neruda cuando se conocieron. Ella había estudiado canto en Santiago de Chile, con el fin de consagrarse a una carrera musical. Trabajaba y estudiaba a un tiempo y, cuando terminó sus estudios, dio numerosos recitales. Apenas tenía afición por la literatura: “Fue en la primavera del año 1946, estando en un concierto en el parque forestal, cuando Pablo y Matilde (...) se encontraron por primera vez. Los presentó Blanca Hauser, gran amiga de los dos”³⁹³. A raíz de este encuentro, Pablo Neruda y Matilde Urrutia mantuvieron una breve relación: Pablo invitó a Blanca Hauser y a Matilde a ver su colección de caracolas. A los pocos días, Matilde invitaba a Pablo a tomar el té en su departamento. No se vieron más de tres o cuatro veces y la última fue la tarde de Nochebuena de aquel año³⁹⁴.

Pasaron los años y el reencuentro sucedió de forma casual cuando Neruda viajó a México en 1949. Matilde Urrutia vivía en esta ciudad y trabajaba como directora de una escuela de canto. Matilde se acercó a saludar a Neruda, quien apenas la reconoció³⁹⁵. La relación se restableció y durante su estancia en esta ciudad Neruda enfermó de flebitis, siendo cuidadosamente atendido por Matilde Urrutia. Fue entonces cuando nació

³⁹²PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, Edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, pág. 1273.

³⁹³MARGARITA AGUIRRE, *Genio y figura de Pablo Neruda*, *op. cit.*, pág. 72.

³⁹⁴*Ibid.*

³⁹⁵CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, *art. cit.*, pág. 94.

entre ellos un amor apasionado y tempestuoso, que el propio Neruda plasmará paso a paso en *Los versos del Capitán* (1952).

Cuando Neruda mejora, ella debe marcharse a los Estados Unidos para dar unos conciertos y, al regresar, Neruda debe viajar a Europa. Sin embargo, antes de que viaje Neruda, Matilde le confiesa que está esperando un hijo suyo y que desea tenerlo sola. Desde Europa, Neruda se interesa por este embarazo, que queda malogrado en Guatemala y al que Neruda dedicará el poema “La pródiga” de *Los versos del Capitán*, dirigiéndose a la “pródiga/enemiga” en tono reprobatorio (“Devuélveme a mi hijo”) por su falta de precaución³⁹⁶:

Yo te escogí entre todas las mujeres³⁹⁷
para que repitieras
sobre la tierra
mi corazón que baila con espigas
o lucha sin cuartel cuando hace falta.

Yo te pregunto, dónde está mi hijo?

A instancias de Neruda, Matilde viaja a Francia. Sin embargo, como el gobierno chileno había conseguido que Neruda no pudiera entrar en territorio francés, tenían que encontrarse en lugares como Berlín, Bucarest o Praga, donde Neruda vivía exiliado. Fue en esta ciudad donde escribió el poeta, el 18 de agosto de 1951, el primer poema de lo que finalmente se

³⁹⁶*Ibid.*, pág. 95.

³⁹⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, págs. 868-869.

convertiría en *Los versos del Capitán*³⁹⁸: “Pablo se fue a un escritorio y volvió con un papelito que, subrepticamente, me pasó. Me levanté y fui a mi pieza para leerlo, era el primer poema que me escribía”³⁹⁹.

Siempre estaremos solos,
siempre estaremos tú y yo
solos sobre la tierra
para comenzar la vida⁴⁰⁰

Ahora bien, esta situación de clandestinidad provocaba en Matilde Urrutia un gran desasosiego personal, que ella misma narra:

Poco a poco comenzó una gran desazón dentro de mí, no estaba segura de nada, navegaba en un mar de confusiones. Esta situación de hombre casado de Pablo la había visto siempre de lejos, no me inquietaba. Nunca tuve celos de Delia, la veía como una mamá o una hermana mayor que lo cuidaba solícita y cariñosa. Pero ahora vivíamos en la misma casa. Mi vida se había convertido en disimulo. Yo, que siempre aseguré que solo los cobardes mentían porque no eran capaces de afrontar la verdad, me sentía empequeñecida. Todo esto me hacía daño, y como una protesta de mi estado nervioso, me enfermé de urticaria⁴⁰¹

En aquellos días, Neruda le ofrece a Matilde los poemas “Tus pies” y “La reina” afirmación de la relación que estaba creando con ella.

³⁹⁸MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, *op. cit.*, pág. 43.

³⁹⁹*Ibid.*

⁴⁰⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, pág. 866.

⁴⁰¹MATILDE URRUTIA, *op. cit.*, pág. 44.

Me quedaba leyéndolos durante horas, saboreando cada palabra. A través de sus poemas él tocaba las fibras más íntimas, más insondables, las más desconocidas, incluso para mí misma. Estaba consciente del tesoro incalculable que recibía en ese momento y que sería mío para toda la vida.⁴⁰²

Sin embargo, las dificultades para encontrarse comenzaron a trastocar a los amantes, que no podían ocultar más sus emociones. Finalmente, Matilde, agotada y enferma se marcha a París, mientras que Neruda vuelve a Praga. Como despedida, le envía con la periodista belga Ivette Joid los poemas “El alfarero” y “La pródiga”, que ella va leyendo en el tren profundamente triste. “Solo quería estar sola, leer mil veces mis poemas, los sentía tan míos”⁴⁰³. En el primer poema, Neruda reafirma su fusión en el momento de la separación forzada:

Tus rodillas, tus senos,
tu cintura
faltan en mí como en el hueco
de una tierra sedienta
de la que desprendieron
una forma
y juntos
somos completos como un solo río,
como una sola arena⁴⁰⁴.

⁴⁰²*Ibid.*

⁴⁰³*Ibid.*

⁴⁰⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, pág. 847.

Durante el año 1951, Neruda sigue escribiendo *Los versos del Capitán*, en parte durante sus largos viajes, mientras Matilde vive su duelo en París. El poeta padece también una gran crisis de ansiedad y Delia del Carril decide volver sola a Chile para intentar allí la vuelta de Neruda. Neruda, a través de Ivette Joid, consigue llevar a Matilde a Ginebra y, una vez reunidos allí, se instalan en Nyon, a la orilla del lago Lemán, donde viven una temporada corta y feliz, como asegura Matilde Urrutia: “Allí, en Nyon, no solo desnudábamos nuestro cuerpos, sino también nuestras almas”⁴⁰⁵. Durante ese encuentro se dan cuenta de que no van a poder vivir separados y deciden volver a reunirse en Roma. Ella debe recoger sus pertenencias en París y él le entrega para el viaje el poema “La carta en el camino”, como una despedida esperanzada⁴⁰⁶, de discutible calidad literaria, en mi opinión:

Adiós, amor, te espero.
 Amor, amor, te espero.
 Y así esta carta se termina
 sin ninguna tristeza:
 Están firmes mis pies sobre la tierra,
 mi mano escribe esta carta en el camino,
 y en medio de la vida estaré
 siempre
 junto al amigo, frente al enemigo,
 con tu nombre en la boca
 y un beso que jamás
 se apartó de la tuya.

⁴⁰⁵MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op cit., pág. 49.

⁴⁰⁶CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 76.

CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

En Nyon, Matilde queda de nuevo embarazada de Neruda y vuelve a perder el hijo esperado. Neruda le dedicará el poema “El hijo” incluido en los *Versos del Capitán*⁴⁰⁷, aludiendo al lago Lemán:

Ay hijo, sabes, sabes
de dónde vienes?
De un lago con gaviotas
blancas y hambrientas.

Una vez reunidos en Roma, pese a la amenaza de expulsión que existía sobre el poeta, vigilado como un peligroso comunista, marchan juntos a la isla de Capri, donde Neruda terminará *Los versos del Capitán*. Su llegada, en pleno invierno, aparece descrita en el largo “Epitalamio” de dicho libro⁴⁰⁸:

Recuerdas cuando
en invierno llegamos a la isla?
El mar hacia nosotros levantaba
una copa de frío.
En las paredes las enredaderas
susurraban dejando
caer hojas oscuras
a nuestro paso.
Tu eras también una pequeña hoja
que temblaba en mi pecho.

⁴⁰⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, pág. 858.

⁴⁰⁸*Ibid.*, pág. 897.

El viento de la vida allí te puso.
Recuerdas amor mío,
nuestros primeros pasos en la isla?

Pero en el mismo poema refiere a la libertad de aquel “dulce amor de invierno/ a cuatro brazos”:

Cómo de ti crecía
el sueño
de tu pecho desnudo
abierto con sus cúpulas gemelas
hacia el mar, hacia el viento de la isla
y cómo yo en tu sueño navegaba
libre, en el mar y en el viento
atado y sumergido sin embargo
al volumen azul de tu dulzura?⁴⁰⁹

El poeta parece sentir la necesidad de nombrar las cosas y sus sentimientos: “Todas las cosas dijeron/ tu amor, mi amor, amada”⁴¹⁰. Neruda explica la gestación y la anónima primera edición de *Los versos del Capitán*⁴¹¹ de este modo:

Los poemas que contienen fueron escritos aquí y allá, a lo largo de mi destierro en Europa. Se publicaron anónimamente en Nápoles, en 1952. El amor a Matilde, la nostalgia de Chile, las pasiones civiles llenan las páginas

⁴⁰⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, págs. 897.

⁴¹⁰*Ibid.*, págs. 897-902.

⁴¹¹PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, *op. cit.*, pág. 274.

de este libro que se mantuvo sin el nombre de su autor durante muchas ediciones.

El motivo del anonimato lo explica el poeta con mucha claridad y honestidad, y no fue otro que no herir la sensibilidad de quien era todavía su mujer y de quien acababa de separarse:

Algunos críticos suspicaces atribuyeron motivos políticos a la aparición de este libro sin firma. Pero no era verdad. La única verdad es que no quise que esos poemas hirieran a Delia, de quien me separaba. Delia del Carril, pasajera suavísima, hilo de acero y miel que ató mis manos en los años sonoros, fue para mí durante dieciocho años, una ejemplar compañera. Este libro de pasión brusca y ardiente, iba a llegar como una pedrada lanzada contra su frágil estructura. Fueron estas y no otras las razones respetables y personales de mi anonimato⁴¹².

El libro fue impreso en una bella y reducida edición y publicado como de autor anónimo. *Los versos del Capitán* son el fruto de apasionados arrebatos de “amor y furia”, donde las descripciones físicas alternan con las evocaciones amorosas cargándolas de sentido, como ocurre con el poema “La noche en la isla”⁴¹³:

Toda la noche he dormido contigo
junto al mar, en la isla.
salvaje y dulce eras entre el placer y el sueño,
entre el fuego y el agua.

⁴¹²*Ibid.*, pág. 275.

⁴¹³CLAUDIO RODRIGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., págs. 852-853.

He dormido contigo
toda la noche mientras
la oscura tierra gira
con vivos y con muertos,
y al despertar de pronto
en medio de la sombra
mi brazo rodeaba tu cintura.
Ni la noche ni el sueño
pudieron separarnos.

Tal como ocurría cuando Neruda mantenía una relación con Delia del Carril, se muestra explícito en el carácter que le atribuye a la mujer como compañera, desde este primer libro, en el poema “El monte y el río”⁴¹⁴, perteneciente a “Las vidas” de *Los versos del Capitán*.

Oh tú, la que yo amo,
pequeña, grano rojo
de trigo,
será dura la lucha
la vida será dura
pero vendrás conmigo.

Matilde aparece también identificada con el continente americano, el amor como una patria, metonimia de su “patria extensa” y del mundo nerudiano en el poema “Pequeña América”, del mismo libro.

⁴¹⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas. I*, ed. Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 879.

Cuando miro la forma
de América en el mapa,
amor, a ti te veo:
Las alturas del cobre en tu cabeza,
tus pechos, trigo y nieve,
tu cintura delgada,
veloces ríos que palpitan, dulces
colinas y praderas
y en el frío del sur tus pies terminan
su geografía de oro duplicado⁴¹⁵.

La estancia en Capri se complementa con otros viajes por Italia, como un viaje a Venecia, en un positivo balance amoroso y poético, según recuerda Matilde Urrutia⁴¹⁶:

La estadía de Pablo en Capri fue fructífera, no dejó de trabajar ni un solo día. Allí terminó *Los versos del capitán*, que había comenzado en agosto de 1951, en Bucarest, y siguió a bordo del transiberiano, en China, Praga, Viena y Suiza. Durante nuestra estadía en Capri escribió “Tu risa”, “La noche en la isla”, “El viento en la isla”, “Tus manos”, “Tú venías”, “La rama robada”, “Bella”, “Pequeña América” y “Oda y germinaciones”:

Además, escribió muchos poemas que forman parte de *Las uvas y el viento*, entre otros, “Regresó la sirena”, “Las uvas de Europa” y “La pasajera de Capri”. Algunos de estos versos comparan la experiencia

⁴¹⁵*Ibid.*, págs. 886-887.

⁴¹⁶MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op cit., pág. 128.

erótica y la lucha política en una única vivencia vital y política, como es el caso de “Tu risa”⁴¹⁷:

Mi lucha es dura y vuelvo
con los ojos cansados
a veces de haber visto
la tierra que no cambia,
pero al entrar tu risa
sube al cielo buscándome
y abre para mí todas
las puertas de la vida.

Amor mío, en la hora
más oscura desgrana
tu risa, y si de pronto
ves que mi sangre mancha
las piedras de la calle,
ríe, porque tu risa
será para mis manos
como una espada fresca.

Tras nuevas separaciones y encuentros, en 1952, y una vez renovada la orden de detención que pesaba sobre Neruda, regresa a Chile con Matilde Urrutia y continúan sus relaciones clandestinas, motivo de un tercer embarazo, de nuevo interrumpido. De hecho, Diego Rivera pintó en 1952 a Matilde Urrutia con dos cabezas, una de frente y otra de perfil, representando de ese modo a Matilde y a la clandestina Rosario de la

⁴¹⁷CLAUDIO RODRIGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 96.

Cerda, ocultando el rostro de Neruda en medio de su cabello. En la realidad, los dos amantes solo podían verse en contadas ocasiones, como en Atlántida (Uruguay), donde, en cierta poesía de Neruda, Matilde pasará a llamarse Datitla, para no ser descubierta⁴¹⁸ la relación de ambos. Finalmente, en 1955, Neruda se separa definitivamente de Delia del Carril para irse a vivir con Matilde Urrutia a su recién construida casa en La Chascona. Esta separación “dolida y sufriente” de la argentina fue lamentada por la chilena:

Esos días fueron como muy amargos para mí. Ella quería que se definiera la situación, si Pablo no renunciaba a este amor, se iría de Chile. Fueron inútiles los argumentos. Yo no le quité nada, ya que cuando llegué a su vida, ellos solo tenían ya una convivencia amistosa. Yo no quería que ella perdiera su calidad de esposa, no me interesaba⁴¹⁹.

A partir de ese momento, Matilde Urrutia será la compañera definitiva y musa del poeta, así como su legítima esposa desde 1966. Después de los *Versos del Capitán*, Neruda le dedica íntegramente *Cien sonetos de amor* (1959) y también aparece como notoria protagonista en los ya citados *Estravagario* y *Memorial de Isla negra*, además de *Las uvas y el viento* (1954), *Cantos ceremoniales*(1961) o *La barcarola* (1967). También es perceptible la presencia de este amor en el ciclo de las *Odas elementales*. En suma, Matilde Urrutia estará presente en todas las obras del corte autobiográfico o amoroso durante los últimos veintitrés años del poeta, colmando por completo su vida íntima, tal como el poeta reconoce en

⁴¹⁸*Ibid.*

⁴¹⁹MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op. cit., pág. 157.

Confieso que he vivido, donde asegura que con ella ha vivido “todos los frutos fragantes de la dicha”⁴²⁰ :

Mi mujer es provinciana como yo. Nació en una ciudad del Sur, Chillán, famosa en lo feliz por su cerámica campesina y en la desdicha por sus terribles terremotos. Al hablar de ella le he dicho todo en *Cien sonetos de amor*.

Tal vez estos versos definen lo que ella significa para mí. La tierra y la vida nos reunieron.

Aunque esto no interesa a nadie, somos felices. Dividimos nuestro tiempo común en largas permanencia en la solitaria costa de Chile (...) Algunas veces subimos del salvaje y solitario océano a la nerviosa ciudad de Santiago, en la que juntos padecemos con la complicada existencia de los demás.

Matilde canta con voz poderosa mis canciones

Yo le dedico cuanto escribo y cuanto tengo. No es mucho, pero ella está contenta.

Después de *Los versos del Capitán*, Neruda escribe *Las uvas y el viento*, poemario fundamentalmente político y social y, como el anterior, escrito en parte en Capri. Matilde Urrutia es su primera mecanógrafa y la destinataria de abundantes referencias amorosas. Así, en “Cabellera de Capri” evoca, con referencias amorosas, su llegada a la isla⁴²¹. Seguidamente, en “Te construí cantando” poetiza aquel amor consumado

⁴²⁰PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 347.

⁴²¹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola., op. cit., pág. 1007.

en la isla italiana: “Yo te creé, yo te inventé en Italia”⁴²². Y en “La pasajera de Capri” trata el mismo tema:

De dónde, planta o rayo,
de dónde, rayo negro o planta dura,
venías y viniste
hasta el rincón marino?

Sombra del continente más lejano
hay en tus ojos, luna abierta
en tu boca salvaje,
y tu rostro es el párpado de una fruta dormida,
el pezón satinado de una estrella es tu forma,
sangre y fuego de antiguas lanzas hay en tus labios⁴²³

Paralelamente, en “Regresó la sirena”⁴²⁴, el poeta canta a la sufrida ciudad de Varsovia, reconstruida después de la aniquiladora ocupación nazi, como si fuese el cuerpo de la mujer amada, tal como identificaba anteriormente a Matilde Urrutia con el serpenteante continente americano:

Amor, como si un día
te murieras,
y yo cavara,
y yo cavara
noche y día en tu sepulcro
y te recompusiera,

⁴²²*Ibid.*, pág. 1016.

⁴²³*Ibid.*, pág. 1035.

⁴²⁴*Ibid.*, pág. 957.

levantara tus senos desde el polvo,
la boca que adoré de sus cenizas,
construyera de nuevo
tus brazos y tus piernas y tus ojos,
tu cabellera de metal torcido,
y te diera la vida
con el amor que te ama
te hiciera andar de nuevo
palpitar otra vez en mi cintura

así, amor, levantaron de nuevo
la ciudad de Varsovia.

En el ciclo de *Odas elementales*, iniciado en 1954 y continuado con *Nuevas odas elementales* (1955), *Tercer libro de las odas* (1957), *Navegaciones y regresos* (1959) y *Plenos poderes* (1962), el amor aparece más diluido y menos encarnado en la persona de Matilde Urrutia, lo que no implica su ausencia implícita. Rodríguez Monegal asegura que todo el ciclo participa de una u otra manera con su situación amorosa, aunque sea a través de ciertas complicidades que solo la amada podría reconocer⁴²⁵. Podemos hacer referencia, por ejemplo, al poema “Oda al día feliz” de *Odas elementales*: “Tu cantas y eres canto”. Además, la omnipresencia del amor en un ciclo poético no impide al poeta el contacto con el mundo, sino que precisamente provoca el efecto contrario: redescubrir la realidad y sentir de nuevo el mundo. Podríamos afirmar que Matilde Urrutia es también protagonista, aunque anónima, del ciclo de las odas. De hecho, en la “Oda

⁴²⁵RODRIGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, op. cit. pág. 86.

al amor” de *Odas elementales*, es obvio deducir que se resalta la compañía de esta “reina rosada”/ de las islas” sobre los demás amores, por tratarse de un amor definitivo:

Pero he aquí que aquella
que pasó por mis brazos
como una ola,
que sólo fue un sabor
de fruta vespertina,
de pronto
parpadeó como una estrella
ardió como paloma
y la encontré en mi piel
desenlazándome
como la cabellera de una hoguera.
Amor desde aquel día
todo fue más sencillo.⁴²⁶

Por otra parte, y aunque algunos estudiosos afirman que Matilde aparece por primera vez en los *Cien sonetos de amor*, es en *Estravagario* donde aparece explícitamente cantada por primera vez. Así cabe mencionar en “Testamento de otoño”:

Matilde Urrutia, aquí te dejo
lo que tuve y lo que no tuve
lo que soy y lo que no soy.
Mi amor es un niño que llora,

⁴²⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, Edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, pág. 58.

no quiere salir de tus brazos,
yo te lo dejo para siempre:
Eres para mí la más bella.

Que no nos separe la vida
y se vaya al diablo la muerte!⁴²⁷

Además, el poeta evidencia la dependiente necesidad que tiene de Matilde Urrutia, en el poema “Pido silencio”⁴²⁸:

Matilde mía, bienamada,
no quiero dormir sin tus ojos,
no quiero ser sin que me mires:
Yo cambio la primavera
porque tú me sigas mirando.

Cien sonetos de amor, libro íntegramente dedicado a Matilde Urrutia, fue un proyecto técnica y formalmente más elaborado, en el que se trata de renovar la concepción del soneto clásico, prescindiendo en muchas ocasiones de la rima tradicional. Como explica el poeta en su dedicatoria “A Matilde Urrutia” son “sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste la vida⁴²⁹. La elegida adquiere carácter en ocasiones de reina y en otras de compañera⁴³⁰. No es ahora la muchacha por la que siente pasión y deseo de los *Veinte poemas*, ni la locura desatada, ni el

⁴²⁷ *Ibid.*, pág. 735.

⁴²⁸ CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit, pág. 96.

⁴²⁹ PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 626-627.

crepúsculo, ni el incendio. Es una dama real de la tradición de Dante y Petrarca y también es una compañera de vida.

Este libro es uno de los más desconcertantes de Neruda, es consecuente con la forma y métrica, pero no con la rima:

Yo, con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura sustancia y así deben llegar a tus oídos. Tú y yo caminando por los bosques y arenales, por lagos perdidos, por cienientas latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie⁴³¹.

De este amor sincero procede su erotismo elemental, apreciable en el soneto X:

Suave es la bella como si música y madera,
ágata, telas, trigo, duraznos transparentes,
hubieran erigido la fugitiva estatua.
Hacia la ola dirige su contraria frescura.

El mar moja bruñidos pies copiados
a la forma recién trabajada en la arena
y es ahora su fuego femenino de rosa
una sola burbuja que el sol y el mar combaten.

Ay, que nada se toque sino la sal del frío!
Que ni el amor destruya la primavera intacta.

⁴³¹PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor.. Cien sonetos de amor, op. cit.*, pág. 43.

Hermosa, reverbero de la indeleble espuma,
deja que tus caderas impongan en el agua
una medida nueva de cisne o de nenúfar
y navegue tu estatua por el cristal eterno.

La amada aparece cantada como una compañera definitiva⁴³², indisolublemente ligada al poeta por amor, pero también por los elementos sociales (un origen humilde), geográficos (origen sureño), o políticos (conciencia comunista) que los unen. Los elementos sociales y geográficos que evidencian su lugar de origen están explícitamente nombrados en el soneto XXIX:

Vienes de la pobreza de las casas del Sur,
de las regiones duras con frío y terremoto,
que cuando hasta sus dioses rodaron a la muerte
nos dieron la lección de la vida en la greda.

Eres un caballito de greda negra, un beso
de barro oscuro, amor, amapola de greda,
paloma del crepúsculo que voló en los caminos,
alcanzaba con lágrimas de nuestra pobre infancia.

Muchacha, has conservado tu corazón de pobre,
tus pies de pobre acostumbrados a las piedras,
tu boca que no siempre tuvo pan o delicia.
Eres el pobre Sur, de donde viene mi alma:

⁴³²CLAUDIO RODRIGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit, pág. 97.

CONTEXTO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y BIOGRÁFICO

En su cielo tu madre sigue lavando ropa
con mi madre. Por eso te escogí, compañera.

La apoteosis amorosa muchas veces aparece ligada con la poesía barroca española, que va desde Quevedo hasta Miguel Hernández (ambos poetas muy queridos y admirados por el autor), y llega a puntos culminantes como en el soneto LXVI:

No te quiero sino porque te quiero
y de quererte a no quererte llego
y de esperarte cuando no te espero
pasa mi corazón del frío al fuego.

Te quiero sólo porque a ti te quiero,
te odio sin fin, y odiándote te ruego,
y la medida de mi amor viajero
es no verte y amarte como un ciego.

Tal vez consumirá la luz de Enero,
su rayo cruel, mi corazón entero,
robándome la llave del sosiego.

En esta historia solo yo me muero
y moriré de amor porque te quiero
porque te quiero amor, a sangre y fuego.

Continuando en la línea de *Estravagario* con respecto a la referencia expresa de Matilde Urrutia, el nombre de la amada, además de la ya citada

dedicatoria, protagoniza el soneto I: “Matilde, nombre de planta o piedra o vino, / de lo que nace de la tierra y dura”. La misma presencia nominal, intensificada por el hondo dolor de su ausencia, aparece en el soneto LXV: “Matilde, dónde estás?”

En *Cantos ceremoniales*, reafirmando la presencia de Matilde Urrutia en su poesía, Neruda le dedica un mítico poema de amor apasionado titulado “Océana”, alusivo, como otros muchos, al canto de su amada⁴³³.

Océana nupcial, caderas de las islas,
aquí a mi lado, cántame los desaparecidos
cantares, signos, números del río deseado.
Quiero oír lo invisible, lo que cayó del tiempo
al palio equinoccial de las palmeras.

Y soy, Océana, solo alguien que te esperaba
en la torre de un faro que no existe,
y éste es un cuento en donde no sube otra marea
que tus senos marinos bajo la luz nocturna.
Y solo dos verdades hay en esta sonata:
tus dos ojos oscuros abiertos en el agua.

En *Memorial de Isla Negra*, Neruda insiste en su amor por Matilde Urrutia, entroncándola con el fin de la relación con Delia del Carril, como se mencionó, pero una interrupción y posterior supresión de un capítulo de la obra, Amores: Matilde, tendrá pleno desarrollo en otro libro, *La*

⁴³³PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola., *op. cit.*, pág. 1075.

barcarola, donde el poeta revivirá gran parte de su vida desde que conoció a su definitivo amor: “Amante, te amo y me amas y te amo”⁴³⁴. Menciona en este libro títulos de poemas iniciales como “En las calles de Praga”, sobre los primeros momentos de su encuentro europeo, o “Los amantes de Capri”, escrito en recuerdo de su feliz convivencia en la isla:

Tú, clara y oscura, Matilde morena y dorada,
parecida al trigo y al pan de la patria,
allí en los caminos abiertos por reinos después devorados
hacías cantar tus caderas y te parecías, antigua y terrestre
Araucana
al ánfora pura que ardió con el vino en aquella comarca.

La barcarola contiene pues una biografía de un amor apasionado, cuya única protagonista femenina es Matilde, quien aparece elevada a un plano de suficiencia definitiva. Como dijo Alberto Cousté⁴³⁵ “está en *La barcarola* el encuentro con la plenitud del amor; el profundo sentimiento de haber llegado a puerto”. De hecho, termina así:

Es la hora, amor mío, de apartar esta rosa sombría,
cerrar las estrellas, enterrar la ceniza en la tierra,
y en la insurrección de la luz, despertar con los que despertaron
o seguir en el sueño alcanzando la otra orilla del mar
que no tiene otra orilla⁴³⁶.

⁴³⁴PABLO NERUDA, *La barcarola*, De Bolsillo, Barcelona, 2004.

⁴³⁵ALBERTO COUSTÉ, *El autor y su obra*, Barcanova, Barcelona, 1981.

⁴³⁶PABLO NERUDA, *La barcarola*, *op. cit.*, págs. 74-75. Nótese el parecido con la canción desesperada.

Tras *La barcarola*, las alusiones a Matilde Urrutia se vuelven menos abundantes o explícitas, pero siguen estando presentes en los últimos libros de Neruda. Véase por ejemplo, en el poema XXVII de *Las piedras y el cielo* (1970): “Repártase en la crisis, en otro génesis, en el cataclismo/ en el cuerpo de la que amo”⁴³⁷.

En los últimos tiempos de su vida, Neruda, cae en enfermo de cáncer y Matilde Urrutia le acompaña hasta su muerte el 23 de septiembre, en una clínica de Santiago, 12 días después del golpe militar protagonizado por el general Pinochet, que terminó con la vida de presidente Allende. Matilde Urrutia vivió junto a Neruda el calvario que tuvo que soportar y que relata en su libro *Mi vida junto a Pablo Neruda*.

⁴³⁷PABLO NERUDA, *Las piedras y el cielo*, 1ª edición, editorial Losada, Buenos Aires, 1970.

**4. ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y
EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE
LA MUJER**

Capítulo 4. ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

4.1. Críticos y biógrafos en la obra lírica de Neruda

No hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, Ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos⁴³⁸.

Neruda es en verdad una suma de Quevedo, Whitman y Rimbaud⁴³⁹.

Pablo Neruda ha sido siempre el poeta de su propia vida. Creció entre una vasta y abundante naturaleza que, fuera de normas y tradiciones, marcó su poesía desde el principio: una prodigiosa abundancia poética mayor, incluso, que la de Rubén Darío.

Si la poesía de Vallejo se revuelve contra la tradición, disloca el lenguaje y destruye los mitos, la poesía de Neruda arranca de una relación completamente distinta con la cultura moderna. Su poesía es “la expresión directa de una fuerza natural”⁴⁴⁰.

⁴³⁸DIEGO MUÑOZ, “Las tres etapas de la lírica Nerudiana”, ed. Lastarria, Santiago de Chile, 1979, citado por SELENA MIRALLES, “Neruda, con la perspectiva de 25 años”, América sin nombre nº 1, Alicante, diciembre 1999.

⁴³⁹LEO SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Gredos, Madrid, 1955.

⁴⁴⁰JEAN FRANCO, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., pág. 257.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Abundante como Víctor Hugo, pertenece a esa clase de poetas cuya obra comporta una doble creación, el verso y la personalidad que proyecta: Blake, Hugo, Whitman, Lautreamont, Proust, en una mezcla de humildad y orgullo⁴⁴¹.

Neruda tuvo como objetivo “poetizar” el mundo, nombrar cada una de sus cosas como quien compone una enciclopedia lírica, de la A a la Z. La palabra poética rivalizó en amplitud y variedad con el cosmos. Fue un poeta de “vocación oceánica” que quiso, a través de la palabra, cumplir una función “profética, universal y totalizante”⁴⁴². Lo grande y lo pequeño, lo sublime y lo humilde, tenían su lugar y su grandiosidad, y en este sentido, su obra solo puede compararse con la poesía de Víctor Hugo y la de Whitman.

Como señala Bellini⁴⁴³, nadie puede negarle la función de intérprete de una época. Es un poeta de la esperanza porque habla de lo que a todos concierne, sin que por él pase la moda. Puede afirmarse que Pablo Neruda es el poeta que más ha influido en la poesía hispanoamericana del siglo XX y es el poeta el de mayor resonancia internacional.

El hecho de identificar a Neruda como poeta de la esperanza, lo corroboran las palabras de Hernán Loyola:

⁴⁴¹EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, op. cit., pág. 21.

⁴⁴²JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 2001.

⁴⁴³GIUSEPPE BELLINI, “Pablo Neruda: Intérprete de nuestro siglo”, *Revista de Occidente*, nº 86-87, (Madrid, julio-agosto de 1988).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Si uno tiene las obras completas de Neruda, en cualquier estado de ánimo puede dialogar con él en soledad y encontrar una esperanza, si es una pena de tipo sentimental, o simplemente una reflexión.

Neruda desarrolla tantas facetas en su vida y en su poesía, que tiene efectivamente un mensaje para cada uno de nosotros y en cada una de las circunstancias⁴⁴⁴.

Y ello ocurre porque la poesía de Neruda es ante todo, la “historia de una conciencia humana”⁴⁴⁵ en su proceso de crecimiento hacia la plenitud del ser humano. Selena Miralles lo define como “animal poético”⁴⁴⁶. Raúl Silva, Amado Alonso, Fernando Alegría, coinciden en la idea de cambios permanentes en el modo de escribir poesía o poetizar el mundo en Neruda, y Hugo Montes llega a llamarlo “el Picasso de la poesía”, pues “ambos tienen el don de poner en órbita una expresión artística siempre novedosa y sorprendente, mas, en vez de permanecer en ella, muy pronto la abandonan y se ocupan en la por venir”⁴⁴⁷.

Diversas épocas caracterizan la obra de ambos; Neruda transita de la tristeza inicial a la alegría; de la subjetividad lírica a la tendencia épica y de crónica; de la poesía del amor individual y sentimental a la del amor colectivo; de la poesía desinteresada al compromiso: “si es cierto que hay

⁴⁴⁴HERNÁN LOYOLA, “Neruda, con la perspectiva de 25 años”, *América sin nombre*, nº1 (Alicante, 1999).

⁴⁴⁵HERNÁN LOYOLA, “Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda”, *AURORA*, 2 época, nº 3-4, (Santiago de Chile, 1964).

⁴⁴⁶SELENA MIRALLES, “Neruda, con la perspectiva de 25 años”, art. cit., pág. 91.

⁴⁴⁷HUGO MONTES, *Para Leer a Neruda*, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1977.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

muchos Nerudas, también es cierto que hay uno solo, aquel que opera los cambios”⁴⁴⁸.

Neruda parece ver lo que otros no ven, crea su objetividad a partir de su subjetividad. En el curso de su carrera poética ha proyectado varias personas visibles y se le ha llegado a llamar “el nuevo Bécquer Americano, que enseñara a varias generaciones el arte melancólico y desesperado del amor adolescente”⁴⁴⁹.

Son numerosos los estudios que analizan la obra y personalidad de Neruda y, aunque todo retrato de su persona, así como la división de su obra, parece discutible, la mayoría de sus críticos y estudiosos coinciden en afirmar que Neruda es un poeta cíclico, que pasa por fases que comprenden varios libros, y que el movimiento modernista marcó de forma patente la primera parte de su producción:

Quise ser un poeta que abarcara en su obra una unidad mayor. Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia⁴⁵⁰.

Eduardo Camacho establece una división de la obra de Neruda por compartimentos, divididos por distintos tonos vitales y poéticos dominantes, en cinco etapas⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pág., 106.

⁴⁴⁹ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, op. cit., pág. 21.

⁴⁵⁰ PABLO NERUDA, “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos” en *Obras Completas*, Losada, Buenos Aires, 1973.

Rodríguez Monegal, sin dejar de tomar en cuenta las observaciones de Hernán Loyola, plantea también la división de la obra nerudiana en cinco ciclos: el primero, formado por *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor* (1924) y *El hondero entusiasta* (1933), pese a su tardía publicación⁴⁵²; el segundo, llamado el ciclo “Residenciario”; un tercer ciclo integrado por su poesía social (*Tercera residencia* (1938), *Canto general* (1950), *Las uvas y el viento* (1954); un cuarto ciclo llamado “de las Odas” y *Navegaciones y regresos*; y el último ciclo constituido por su producción “otoñal”: *Los versos del Capitán* (1952), *Cien sonetos de amor* (1959) y *Memorial de Isla Negra* (1964), que se prolongan en otros libros menores. El ciclo que nos ocupa (es decir, el primer ciclo) estaría caracterizado por la versión nerudiana de la herencia posmodernista, algunas pinceladas de origen vanguardista y la búsqueda o creación de un yo lírico, cuya conquista es lo esencial en este primer periodo de su obra. Y es en esta etapa inicial en la que escribe el libro que le daría fama internacional y una de las tres obras que, por su temática amorosa, nos interesa analizar: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Tengamos en cuenta que Neruda comenzó a escribir poesía a los 14 años. En unos versos escritos en la clase de química, el 30 de julio de 1919, se designa por primera vez “poeta”, bajo el título de un poema llamado “El poeta que no es burgués ni es humilde”⁴⁵³. Su nombre literario, Pablo

⁴⁵¹EDUARDO CAMACHO, *Pablo Neruda Naturaleza, historia y poética*, Clásicos y modernos (SGEL), Madrid, 1978.

⁴⁵²JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, op. cit., págs. 350-373.

⁴⁵³HERNÁN LOYOLA, “Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda”, art. cit., pág. 2.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Neruda, lo toma prestado del poeta francés Paul Verlaine y de Jan Neruda, narrador checo, y lo asume con su puño y letra con las siguientes palabras: “Pablo Neruda desde octubre de 1920”⁴⁵⁴. Gracias a su profesor de francés en el Liceo, conoce bien a los poetas malditos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y disponía ya de una formación literaria adolescente que oscilaba entre Salgari, Verne, Vargas Vila (lectura erótica), Jorge Isaacs (*Manual de amor adolescente*), Gorki, Felipe Trigo, Diderot y Víctor Hugo; las lecturas compartidas con sus amigos: Rustí y Marx, Nietzsche, Schopenhauer, D’annunzio, Baroja y Pushkin. Neruda, a los 16 años ya entiende la poesía como una profesión, como un oficio, como un trabajo en sí mismo capaz de realizar y llenar una existencia⁴⁵⁵.

En el Liceo funda un Ateneo y es secretario de la asociación de estudiantes de Caudín, agente de ventas y corresponsal en Temuco de la revista *Claridad* (editada por la Federación de estudiantes de Chile) donde publica semanalmente sus versos. La primera colaboración en *Claridad* aparece en el número 12, correspondiente al 22 de enero de 1921. Raúl Silva Castro hizo la selección de poemas que le fueron traídos desde Temuco por Rudecindo Ortega. Las colaboraciones de Neruda en *Claridad* fueron alrededor de 50 y algunas veces firmaba como Pablo Neruda y otras como Sachka o Lorenzo Rivas⁴⁵⁶. La Federación convocaba cada año un concurso de poesía, inspirándose en aquel que dio a conocer a Gabriela Mistral. El 14 de octubre de 1921, Neruda gana el primer premio del concurso de

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ MARGARITA AGUIRRE, *Pablo Neruda/ Héctor Eandi, Correspondencia durante Residencia en la tierra, op. cit.,* pág. 129.

prólogos, con su poema “Canción de fiesta”, publicado por la revista *Claridad* en 1923⁴⁵⁷, considerándose este hecho su primera revelación poética:

La juventud con su lámpara clara
puede alumbrar los más duros destinos
aunque en la noche crepiten sus llamas
su lumbre de oro fecunda el camino ⁴⁵⁸.

En este momento Neruda tenía pensado publicar su primer libro, llamado *Helios*. Sin embargo, el libro fue sometido por él a un juicio más severo, ampliado con “Los crepúsculos de Maruri”, hasta formar *Crepusculario*, que sale a la luz en agosto de 1923⁴⁵⁹. Neruda tiene 19 años, y el 24 de noviembre de ese mismo año aparece en el número 115 de la revista *Claridad*, el famoso poema 20 de *Veinte poemas de amor*, bajo el título de “Tristeza a la orilla de la noche”.

Crepusculario es un libro imitativo. Significa el mundo poético de un adolescente de provincias que se abre camino en la vida, y es, sin embargo, un libro significativo, ya que en él se encuentra el germen de los temas que Neruda desarrollará en el curso de su producción poética. De este libro inicial, dice el propio Neruda en el poema “Final”⁴⁶⁰, “se mezclaron voces ajenas a las mías”, voces de poetas de su tiempo y poetas

⁴⁵⁷TEITELBOIM, *Pablo Neruda. Biografía*, op. cit., págs. 11-43.

⁴⁵⁸PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág.

⁴⁵⁹MARGARITA AGUIRRE, *Genio y figura de Pablo Neruda*, Ed. Universitaria Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.

⁴⁶⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 154.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

del pasado. Es un libro de actitud romántica y lenguaje modernista en el que ya despuntan los primeros intentos de la búsqueda de voz propia. La temática variada de *Crepusculario*, sus 48 poemas divididos en cinco partes, contrasta con la unidad temática de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En *Crepusculario*, se encuentran huellas de Darío, aunque Neruda rechaza la utilización de citas mitológicas, literarias o el empleo de palabras cultas. Lo que le une a Darío, en palabras de Alazraki, es esa “angustia de vivir, mezcla de duda y desencanto, y esa inquietud por los misterios de la vida presente en *Cantos de vida y esperanza*”⁴⁶¹.

Neruda inicia con este primer libro la búsqueda de su propia voz. Se encuentra en un túnel sin salida, inquieto y angustiado por las grandes preguntas de la vida. Sin embargo, los principios modernistas van desapareciendo de su obra porque, aunque respeta, admira y valora a Darío como el gran poeta de América del siglo XX, siente la necesidad de romper los moldes poéticos y encontrar un camino propio, no sujeto a la métrica clásica, que le permita expresar con mayor libertad su pensamiento. Los poemas de *Crepusculario*, “Farewell”, “Aquí estoy con mi pobre cuerpo” y “Hoy que es el cumpleaños de mi hermana”, significan un primer arranque de la sujeción métrica modernista. El verso libre marca preferentemente su poesía con variedad métrica y una gran

⁴⁶¹JAJME ALAZRAKI, “Poética y prosa de Pablo Neruda”, Las Américas (New York, 1965).

independencia frente a la retórica anterior: “Hoy que es el cumpleaños de mi hermana/ no tengo nada que darle, nada. No tengo nada, hermana”⁴⁶².

Hugo Montés ⁴⁶³ constata la opinión de que existe un deseo de distanciamiento por parte de Neruda de los moldes modernistas y compara su trayectoria a la de la gran poeta que le precedió y significó un modelo de aprendizaje para él: Gabriela Mistral.

Esta libre concepción de la métrica tradicional traspasa los límites de *Crepusculario* y llega a los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, para desaparecer en los siguientes libros, donde se impone el verso libre excepto en los *Cien sonetos de amor*.

Crepusculario tiene ya tintes vanguardistas. Hay coincidencias con *Los Heraldos negros* de César Vallejo y también cierta aproximación a los primeros poemas de Vicente Huidobro. En *Crepusculario*, además, Neruda “opera como un postmodernista asimilando modos simbólicos, sensibilidad impresionista, recursos de introspección y una ductilidad estilística que son propios del modernismo inaugural”⁴⁶⁴. El postmodernismo se despoja del suntuoso exotismo, de la fabulación fantástica o del cosmopolitismo para plantar sus raíces en el paisaje local o en el ambiente inmediato. Neruda mezcla los modos adquiridos a la moda con los propios. La dramatización romántica, la grandilocuencia apasionada se combina con su personal dandismo decadentista al estilo de

⁴⁶²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 138.

⁴⁶³HUGO MONTÉS, *Para Leer a Neruda*, *op. cit.*, pág. 76.

⁴⁶⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 28.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Baudelaire. En “Morena, la Besadora” Neruda preconiza su sensualidad, el erotismo que desarrollará posteriormente en los *Veinte poemas*.

Uñas duras y doradas,
flores curvas y sensuales,
uñas duras y doradas.

Comba del vientre, escondida,
y abierta como una fruta
o una herida⁴⁶⁵

En *Crepusculario* poeta y paisaje se funden, el amor y la tierra aparecen como algo sagrado, pero Neruda aspira a una ambición poética mayor. Los momentos más valiosos de este primer libro son aquellos en los que el joven poeta logra plasmar su carácter juvenil y melancólico en la búsqueda del amor y el desapego amoroso, que más tarde conseguirá un logro acabado en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. ¿Cómo es la concepción del amor en *Crepusculario*? : libre, romántica, novedosa, en contraposición a la autocensurada expresión modernista. Neruda ofrece la imagen de un amor sin ataduras, rompedor de conceptos para el tiempo en el que vive, y no exento de ciertos tintes narcisistas producto de una época. El amor es un espejo donde se mira, ve su rostro y ve el de su amada.

La amada es el espejo donde se contempla como un adolescente triste. Hay un rechazo de la imagen familiar tradicional que desemboca en un

⁴⁶⁵ *ibid.*, pág. 115.

concepto del amor más libre que el concepto tradicional de su tiempo⁴⁶⁶:
“Desde el fondo de ti y arrodillado, un niño triste, como yo, nos mira”⁴⁶⁷.

La concepción del amor es novedosa por su índole aventurera y errante, rechazando la vida conyugal y familiar. Se rebela contra las convenciones y las formas tradicionales establecidas. El amor aparece inconcreto, plural, sin ataduras, “Amor de los marineros que besan y se van”⁴⁶⁸. Tienen los poemas el ritmo de las olas. El contenido es sencillo, novedoso, romántico, audaz. La sencillez otorga cercanía al presentarse como un amor al alcance de cualquiera. El poema 4 de “Farewell” es ilustrativo de esta libertad y rememora a Bécquer:

Amor que quiere libertarse
para volver a amar.
Amor divinizado que se acerca
amor divinizado que se va”⁴⁶⁹

En el poema “Grita” relaciona el amor con el temor de perder su voz asociada a su visión romántica: “Amor, (...) /Que mi dolor oscuro no se muera en tus alas/ que en tu garganta de oro no se ahogue mi voz”⁴⁷⁰. Neruda muestra ya una gran fascinación e interés por el mundo de los amores fugaces y de la prostitución, atrayente para él como el joven que era. Dos poemas reflejan, no sin cierta tristeza, el ambiente sórdido de las

⁴⁶⁶EDUARDO CAMACHO, *Pablo Neruda: naturaleza, historia y poética*, op. cit., pág. 23.

⁴⁶⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 121.

⁴⁶⁸CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 69.

⁴⁶⁹PABLO NERUDA, op. cit., pág. 122.

⁴⁷⁰*Ibid.*, pág. 129.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

casas de amor en Chile: “Morena la besadora” y “Oración”⁴⁷¹. La dramatización romántica, la grandilocuencia apasionada se combina con su personal dandismo decadentista al estilo de Baudelaire.

Bésame, por eso, ahora,
Bésame, besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte.
Amén.

El tema central de *Crepusculario* es la soledad, el poeta aislado, rodeado por un mundo social hostil, pero en misteriosa correspondencia con la naturaleza. Es un tema constante en esta etapa nerudiana. El paisaje y la soledad encuentran su punto de partida en el modernismo, especialmente en Darío, cuyos ecos se perciben en las formas: jardines, ensueño, exotismo. Crepúsculo es sinónimo de melancolía, acabamiento, no nocturnidad. La noche será el ámbito de *Residencia en la tierra*. *Crepusculario* es posmodernista, germen de un Neruda atormentado por la fugacidad del amor y de las cosas, que huye hacia lo cósmico.

El libro tiene un sabor melancólico, elegíaco y ansía una unión más allá, “algo indefinido”, una “unión cósmica”, no exenta de algunas referencias al amor y al goce sexual. “Ivresse”⁴⁷² es luz y alegría de vivir y, de algún modo, va a ser el precedente de una de las mujeres de los *Veinte Poemas*.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pág. 113.

⁴⁷² PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 114-115.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Oh mujer –carne y sueño- ven a encantarme un poco
ven a vaciar tus copas de sol en mi camino:
que en mi barco amarillo tiemblen tus senos locos
y ebrios de juventud, que es el más bello vino.

El retrato de amor obedece a un poeta inexperto en amores e insatisfecho, insatisfacción del deseo que se prolonga en *El hondero entusiasta*, escrito en 1923 y publicado diez años después. En este libro encuentra su voz de una forma más nítida. Exalta una pasión amorosa y glorifica el amor carnal invadiendo la geología y la biología de forma exorbitante. El propio Neruda afirma: “No quiere ser, lo repito, sino el documento de una juventud excesiva y ardiente”⁴⁷³.

Déjame sueltas las manos
y el corazón, déjame libre!
Deja que mis dedos corran
por los caminos de tu cuerpo.
La pasión-sangre, fuego, besos-
me incendia a llamaradas trémulas.
Ay, tú no sabes lo que es esto⁴⁷⁴.

La amada parece ser la causa primera de todo cataclismo y metamorfosis. Neruda siente como un torbellino que necesita la palabra para

⁴⁷³PABLO NERUDA, advertencia del autor en la primera edición de *El hondero entusiasta*, recogido en el libro *El hondero entusiasta y otras obras*, Buenos Aires, Torres Agüero editores, 1974 y citado por Cardona Peña en *Pablo Neruda y otros ensayos*, Ediciones de Andrea, México, 1955, págs. 5-84.

⁴⁷⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 169.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

exteriorizarse. Admira a Baudelaire, Rimbaud y Verlaine y al mismo tiempo, la voz poética de Carlos Sabat Ercaasty está presente.

En *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* hay síntesis y superación⁴⁷⁵. Neruda parece hallar una definición a la indeterminación erótica inicial de *Crepusculario*, pero ese intento de vinculación a la realidad, a través del amor juvenil, desemboca en el fracaso de todo contacto, y es seguido del proceso de “angustia y desintegración”⁴⁷⁶.

Del mismo modo, el trayecto que va desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la tierra*, es definido por Amado Alonso como un periodo que va “desde la melancolía hasta la angustia”⁴⁷⁷:

Descubrimos que la evolución poética de Pablo Neruda consiste en una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, un cada vez más obstinado anclaje en el sentimiento, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas. El extremado ensimismamiento del poeta ha exigido un nuevo modo de relación entre el sentir y su expresión adecuada, y la técnica de representación ha ido extremando los procedimientos oscuros. (...) El sentimiento poético de Pablo Neruda sufre una agravación progresiva en su misma índole, desde la melancolía hasta la angustia.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada es un libro de profundo erotismo, pero no parece ser el erotismo un fin en sí mismo, sino

⁴⁷⁵ ALAIN SICARD, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Gredos, Madrid, 1981.

⁴⁷⁶ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977, pág., 15.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

un medio para llegar a un fin. A través de la experiencia amorosa, Neruda trata de encontrar una comunicación con otro ser que le devuelva su imagen y le haga saber quién es y hacia dónde se dirige. Es una búsqueda de sí mismo y, ante la pasiva actitud femenina, todo queda dominado por el yo del poeta (poema 15).

Hay detrás de los *Veinte poemas* y, en general, de la poesía de Neruda, no solo la filosofía poética de Whitman respecto al erotismo, sino también la enumeración sustantiva propia de Whitman:

El sexo lo contiene todo, cuerpos, almas
significados, pruebas, perezas, ternuras, resultados, promulgaciones,
cantos, órdenes, salud, orgullo, el misterio materno, la leche seminal
todas las esperanzas, favores, dádivas, todas las pasiones, amores,
bellezas, delicias de la tierra
todos los gobiernos, jueces, dioses, hombres acatados de la tierra
están contenidas en el sexo como partes suyas y justificaciones suyas⁴⁷⁸.

Pero el clima moral de Neruda cambia por completo, porque en su mundo poético esta poblado de soledad y su visión del mundo destila desengaño. A lo largo de los *Veinte poemas* se pone de manifiesto un duelo cuya nota dominante está en “La canción desesperada”, que aparece como el resumen de la trayectoria sentimental del libro, una trayectoria cuya

⁴⁷⁸WALT WHITMAN, “A woman waits for me”, citado en LEO SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna, op. cit.*, pág., 295.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

concepción del amor es sombría y dramática, expresada en el poema XVIII: “Amo lo que no tengo”⁴⁷⁹.

Cuando Pablo Neruda escribe los *Veinte poemas* en 1924, es consciente de que ha elegido las libertades vanguardistas “no solo hay una sintaxis traída de la prosa, imágenes novedosas, sino también la representación de un erotismo que ha roto los marcos represivos en que lo mantenía la retórica posmodernista”⁴⁸⁰. Neruda adopta el verso libre, de medida y organización variable en las estrofas, en una comunión tumultuosa con el universo y una absorción totalizadora de la naturaleza que será intensificada en *Tentativa del hombre Infinito*.

Algunos críticos coinciden en señalar el carácter innovador y la importancia, así como sus limitaciones en *Tentativa del hombre infinito*, libro al que Neruda hace referencia afirmando: “Empecé una segunda tentativa frustrada, y esta se llamó verdaderamente tentativa”⁴⁸¹. Este hombre infinito parece ser el descendiente directo del *Hondero entusiasta* y del naufrago de “La canción desesperada”. Se encuentra en *Tentativa* un primer esbozo de lo que será *Residencia en la tierra*. Una misma materia y una misma forma dinámica, un vasto desorden y una gran tendencia de escapada a lo cósmico. Aparece el contexto urbano, la nueva utilería tecnológica, pero en *Residencia en la tierra*, el sujeto lírico cambia de posición y supone la consolidación de la postura.

⁴⁷⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 194

⁴⁸⁰F. SCHOPF, *Del vanguardismo a la antipoesía*, *op. cit.*, pág. 122.

⁴⁸¹PABLO NERUDA, “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”, *art. cit.*, págs. 1-3.

Antes de *Residencia*, “hay una bella tristeza que se complace en sí misma”, un dolor infinito, nostalgia intensa por el bien perdido. La melancolía se convierte en el refugio de la angustia existencial, caracterizado por la “búsqueda del otro”, una búsqueda confusa y llena de angustia personal, “sin que se adivine ningún hallazgo verdadero como respuesta”⁴⁸². Es la angustia vital de la adolescencia en la que existe una clara separación entre el poeta y el mundo que le rodea.

Su lenguaje, sus figuras, su angustia juvenil, la búsqueda del amor sugieren la misma música y temas del modernismo más íntimo. No es el modernismo exótico, mitológico, greco-francés, sino el modernismo depurado e íntimo desde *Crepusculario*⁴⁸³.

Crepusculario, *Tentativa*, *Veinte poemas* y *El hondero* configuran, de este modo, un mapa sentimental de nostalgia y aflicción, un paisaje de dolorosa soledad. Amado Alonso define este primer ciclo poético como “una poesía tumultuosa y romántica por el exceso de sentimiento, por la exacerbación. Es expresionista por el modo volcánico de ser y personalísima por su visión apocalíptica y de fantasía”. Es una poesía que no esconde el dolor, se hunde en él. Hay un ser que se expresa, es original, pero sus parientes son los poetas modernos: surrealistas, expresionistas, vanguardistas⁴⁸⁴.

⁴⁸² AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 15.

⁴⁸³ *Ibid.*, pág. 16.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pág. 7.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Rodríguez Monegal⁴⁸⁵ señala que esta época poética y vital puede compararse al simbólico descenso al infierno de los héroes o a la experiencia del descenso a los infiernos de Rimbaud. Esta época hallará respuesta en *Residencia en la tierra* y, tras la guerra civil, la angustia personal del poeta se reflejará en una poesía de índole social y solidaria que desembocará en el *Canto general*.

Podríamos resumir que este es un período caracterizado, no solo por los tintes modernistas y algún hallazgo vanguardista, sino por una gran influencia de los rasgos heredados del romanticismo. Neruda toma prestado del romanticismo la libertad creadora, el individualismo, la autenticidad y la búsqueda del yo. Lo romántico supone intensificar el individualismo, descubrir las profundidades vivenciales del yo íntimo y el culto a los sentimientos. La imagen romántica del mundo se focaliza en una divinización del yo, como eje de todas las fuerzas posibles. Hay un yo en conflicto, que se debate en dos impulsos contrarios, la búsqueda y la frustración. Neruda busca en este periodo un ideal, que no llega a alcanzar. Se lanza arrebatadamente, quiere huir y romper límites, pero fracasa y le abaten el pesimismo y el desengaño. De este modo, se puede concluir que la obra inicial de Neruda está dominada por esta esfera del intimismo sentimental donde la naturaleza se convierte en correlato de los “estados del alma”, del yo⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 21.

⁴⁸⁶ ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *La poesía Romántica*, op. cit., pág. 6.

El segundo ciclo poético de Neruda es de extraordinaria importancia y representa el momento cumbre de su producción. Su epicentro es la obra *Residencia en la Tierra* (1933), cuyos antecedentes son *Tentativa del hombre infinito*, la breve novela lírica *El habitante y su esperanza* y las prosas que escribió con Tomas Lago bajo el título *Anillos* (1926). A este ciclo se le ha denominado “ciclo residenciario” y expresa una experiencia vital donde el hombre no es sino otro ser vivo terrestre, biológicamente comparable a un animal o una planta. La condición humana se reduce a la supervivencia insensata en un mundo material y corruptible donde no cabe otro destino que el de la destrucción.

El único hilo que le une a la cordura en un mundo sin sentido es la poesía. En este ciclo se aleja del camino comenzado con los *Veinte poemas* y se mueve en una dirección convergente con las vanguardias, aunque divergente del camino propuesto por Huidobro. Esta Segunda residencia son en realidad dos libros: el de la edición de 1933 y el de la edición madrileña de 1935, que amplía el primero y recoge textos escritos entre Santiago, Buenos Aires, Barcelona y Madrid. Después vendrá una *Tercera residencia*. En esta época Neruda percibe el mundo como “un párpado atrozmente levantado a la fuerza”⁴⁸⁷, que recuerda la imagen del ojo abierto y cortado de la primera escena de la película surrealista *El perro Andaluz* dirigida por Buñuel y Salvador Dalí (1929).

Se ha llegado a afirmar que, junto con *Trilce* de Vallejo y *Altazor* de Huidobro, *Residencia en la tierra* “integra la tríada de libros fundadores de

⁴⁸⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 322.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

la primera vanguardia literaria en Hispanoamérica”⁴⁸⁸, ello se debe a que posee los principales atributos de la vanguardia: noción de crisis, visión caótica, ruptura de moldes estéticos y técnicos. Además, propone una imagen desmantelada del mundo y, en definitiva, provoca una renovadora ruptura que marca una época distinta en su poesía. Sin embargo, no alaba el progreso, ni menciona los avances tecnológicos, sino que interioriza esta vanguardia, representando la vida de forma fraccionada, poetizando el desamparo existencial, la desolación del hombre dividido entre el mundo y su propia mente, en esa inadaptación del ser a su medio. Sirva de ejemplo ilustrativo el poema “Walking around”:

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias⁴⁸⁹.

Neruda representa una ciudad como lo harían los poetas y pintores expresionistas. Desciende de lo magnífico de *Tentativa* a la poesía de la vida cotidiana, de destinos mediocres y actos sin prestigio, de los seres humanos anti-heroicos de los que está poblado *Residencia en la tierra*.

⁴⁸⁸SAUL YURKIEVICH, citado por Quintana Tejera en “Pablo Neruda: lo lírico como reflejo del individuo sufriente en búsqueda constante del misterio creador”, *Revista Chilena de literatura*, Universidad Autónoma del Estado de México, Abril 2004, número 65, págs. 123-142.

⁴⁸⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 309.

Podemos afirmar sin duda que *Residencia en la tierra* marca el comienzo de la etapa vanguardista de Neruda.

El tercer ciclo alcanza un nivel épico y profético. Neruda representa la voz del pueblo, de los que no pueden hablar. Es el ciclo de su poesía social, de su compromiso americano y su intervención en las luchas políticas de su época, la guerra civil española y la II Guerra Mundial. Es también el periodo en el que se adhiere al Partido Comunista. El ciclo comienza con la *Tercera residencia* (1938), alcanza su clímax con *Canto general* (1950) y continúa con *Las uvas y el viento* (1954). Esta línea poética no la abandonará jamás. Aquí el poeta tiene una misión que cumplir. Se hace intérprete y defensor en la lucha por la justicia y es la voz de los que guardan silencio. Escribe y actúa en nombre de los hombres de ayer, de hoy y del futuro: “Acudid a mis venas y a mi boca / Hablad por mis palabras y mi sangre”⁴⁹⁰.

El cuarto ciclo es una consecuencia natural del anterior. Una vez ha afirmado la naturaleza social de la poesía, Neruda quiere una lírica constructiva, que “ayude a entender la alta función que cumplen las cosas en este mundo para bienestar o gozo del hombre”⁴⁹¹. Es el ciclo de las *Odas elementales* (1954) y de los libros que las siguen, todos publicados en Buenos Aires: *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de las odas* (1957) y *Navegaciones y regresos* (1959). Las odas surgen de una profunda convicción Nerudiana: los objetos más humildes constituyen una singular

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pág. 447.

⁴⁹¹ JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, op. cit., págs. 350-373.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

forma de belleza, práctica y útil, que brota de la vida diaria. Estas odas siguen la línea marcada por Brecht en su teatro “objetivo” y el “realismo socialista” de Zhdanov, optando por una salida ingeniosa, no exenta de humor, ligera y sutil. Las odas se disponen alfabéticamente desde la “Oda al aire” hasta la “Oda al vino”, continuando su proyecto de verbalizar la totalidad del mundo, y son como un inventario de la realidad terrestre, de las pequeñas cosas que integran la vida y no se habían incorporado a la poesía. La poesía se convierte así en un hecho cotidiano.

El quinto ciclo ha sido llamado “ciclo otoñal”. Neruda ha sobrepasado los cincuenta años y su vida personal pasa por un gran cambio debido a su separación de Delia del Carril y su unión con Matilde Urrutia, figura clave en la poesía de los años que siguen. En esta época sus libros son heterogéneos.

Hay dos libros de poesía amorosa, relacionados con Matilde Urrutia: *Los versos del Capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor* (1959), aunque posiblemente sus libros más completos sean *Estravagario* (1958) y el monumental *Memorial de Isla negra* (1964), que se prolongan en libros menores como *Cantos ceremoniales* (1961), *Las piedras de Chile* (1961), *Plenos poderes* (1962) y *La barcarola* (1967), todos impresos en Buenos Aires.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Neruda llega a la cima de su poesía y llega a la conclusión de que él es el resultado de todo lo que fue y la suma de todas sus vidas en el poema “Pido silencio”⁴⁹²:

Ahora me dejan tranquilo.
Ahora se acostumbren sin mí.
(...)
He vivido tanto que un día
tendrán que olvidarme por fuerza,
borrándome de la pizarra:
Mi corazón fue interminable⁴⁹³.

Este ajuste de cuentas consigo mismo y con el mundo culmina en *Memorial de Isla Negra*, texto profundamente autobiográfico, que habría que colocar al lado de sus memorias *Confieso que he vivido*.

El último ciclo de su poesía puede dar la impresión de ser un epílogo de su propia obra. No hay nada que sorprenda y se dejar ver una preocupación por el tiempo final de su vida, que encara con optimismo y nostalgia. Son dieciséis libros, entre los que destaca *Aún* (1969), *Fin de mundo* (1969) y el más peculiar y original de todos, su *Libro de las preguntas* (publicado póstumamente en 1974), setenta y cuatro poemas en forma de preguntas sin respuesta.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, ed. Hernán Loyola, *op.cit.*, págs. 626-627.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Su obra poética quedó coronada con la obtención del Premio Nobel en 1971, y su muerte tuvo lugar en Chile en 1973 tras el golpe militar contra el gobierno socialista de Salvador Allende⁴⁹⁴.

4.1.1. Pablo Neruda y la mujer

En una entrevista personal, Jorge Luis Borges opinaba sobre Pablo Neruda:

Descreo del comunismo pero creo que le fue muy útil a Neruda, ya que lo llevó a ser un gran poeta, cosa que no hubiera sido nunca si hubiera seguido escribiendo versos amatorios o sentimentales. Como poeta sentimental era flojo⁴⁹⁵.

Aunque respetamos la gran autoridad que sin duda representaba Borges en el panorama literario de su época, no podemos estar conformes en absoluto con la rotundidad de esta afirmación. Pablo Neruda fue un gran poeta del amor. Amó mucho. No solo a la mujer y a la poesía, compañera más fiel y duradera. Amó su tierra, amó al ser humano, se amó a sí mismo y amó la vida. Además, si algún libro le llevó a la fama, lo consagró como poeta lírico desde muy joven, y se conserva en la memoria de generaciones enteras de amantes es, precisamente, uno de sus libros amatorios: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que ha sido comparado numerosas veces con las rimas de Bécquer,

⁴⁹⁴JOSÉ MIGUEL OVIEDO, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, op. cit., págs. 350-373.

⁴⁹⁵CHAO y RAMONET, "Borges el memorioso", en "Magazine dominical", nº 588, *El espectador*, 7 de agosto (BOGOTÁ, 1994).

independientemente de la calidad, madurez y valoración crítica que puedan tener estos poemas juveniles.

Para Neruda el amor entre el hombre y la mujer es la fuerza que le da sentido a la existencia. Para Borges, es un elemento más, del cual se puede prescindir sin alterar sustancialmente el curso del devenir humano⁴⁹⁶.

En la obra de Neruda la mujer es una protagonista esencial. Es la fuente y la depositaria de sus pasiones y es la compañera en sus luchas ideológicas. No se puede hablar de la mujer sin hablar del significado del amor. Mujer y concepto de amor andan unidos de la mano. Así lo plasma en el libro *Los versos del Capitán*. Y más adelante, cuando el poeta ha entrado en su etapa posmoderna, concibe en *La espada encendida*, en el final de la historia de la humanidad, la salvación de la especie humana a través de la unión corporal y espiritual del último sobreviviente de la catástrofe terrestre y de la mujer escapada de la ciudad de los Césares. Es decir, dentro y fuera de la historia, la mujer es una fuerza activa, íntegra, imprescindible.

Volodía Teitelboim, amigo del poeta y uno de sus mejores biógrafos, sostiene que:

Al menos, entre los poetas contemporáneos en lengua castellana, es el enamorado por antonomasia. Nadie tocó, nadie por escrito se dejó llevar por el amor con tantas ganas, con tanta delicadeza y desvergüenza, con

⁴⁹⁶JORGE CARRASCO, "La mujer en Borges y Neruda", *Herederos del caos, Revista de Creación* (S. Francisco, 2008).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

tanta diversidad y obstinación, de principio a fin, de cabeza a pies. El amor le sacudía las entrañas, pasándole siempre su corriente por el alma. Amó a unas cuantas, por no decir muchas. A todas las quiso con una sinceridad que no significa garantía, monopolio ni sinónimo de eternidad. Fue un memorió de sus pasiones. Nutrió con ellas páginas y páginas. A menudo volvió a contarlas, a cantarlas, a revivirlas⁴⁹⁷.

Y continúa Teitelboim:

En esencia, no le interesa la mujer objeto. Le atrae en ella todo lo que es su personalidad completa. La mujer pone la fascinación, el encantamiento. Él pondrá lo demás. Sentará en el trono a la plebeya y convertirá a la fea o a la inadvertida en la más hermosa e importante. Hará de la callada la elocuencia sin palabras, porque la palabra mágica la dirá el poeta tocado por la gracia⁴⁹⁸.

Gloria Cepeda, en su ensayo sobre *Neruda y la mujer* sostiene que, al ahondar en el significado de la presencia femenina en la obra poética de Neruda, deberíamos centrarnos en las tres vertientes que configuran su personalidad: el poeta, el político y el amante⁴⁹⁹. Para esta autora, la militancia política de Neruda y las tierras que recorrió están continuamente reflejadas en sus poemas de amor. Sin embargo, como sería demasiado extenso analizar la obra de Neruda en estas tres vertientes y se escaparía al propósito inicial de dibujar la imagen de la

⁴⁹⁷ VOLODÍA TEITELBOIM, "Cuadernos", Nº 20-21, Fundación Pablo Neruda, págs. 5-11 (Santiago de Chile, 1995).

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ GLORIA CEPEDA VARGAS, "Pablo Neruda y la mujer", art. cit., págs. 331-343.

mujer y su evolución en la obra lírica de Neruda, nos centraremos en la presencia femenina, sobre todo, en tres obras que ejemplifican desde nuestro punto de vista la bibliografía amorosa de Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Los versos del Capitán* (1956) y *los Cien sonetos de amor*.

Cepeda identifica a Neruda como “el juglar más impenitente que ha conocido la lengua española de vanguardia, en lo que atañe a la divulgación y el ardimiento amorosos”⁵⁰⁰. La mujer representa para el poeta la fuerza de complemento erótico, sensual, sexual o maternal, una “extrapolación continua”. Tal vez, “su hambre insaciable de mujer” resida en la atmósfera panteísta que respira, la cual, desde *Crepusculario* hasta el *Fin de viaje*, su póstumo y último libro, publicado en España en 1982, lo señala como protagonista de una aventura que no terminó ni con su muerte⁵⁰¹.

El Neruda de dieciséis años, ya tiene consigo una obra lírica desordenada que se llamó *Los cuadernos de Temuco*, donde plantea lo desconcertante del amor: “No eres para mis sueños/ no eres para mi vida (...) ¡Oh mujer que en mi ruta con mi dolor te igualas!”⁵⁰²

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pág. 334.

⁵⁰¹ *Ibid.*, pág. 338.

⁵⁰² Rafael Aguayo publicó un artículo en 1984 en el que, sin dar mayores precisiones, anuncia la existencia de los *Cuadernos*, y reproduce algunos poemas (Rafael Aguayo: "Poesía desconocida de Pablo Neruda", en *Revista Universitaria. Publicación trimestral de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, Nº 11, primer trimestre de 1984, págs. 83-85).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

De conformidad con la mayoría de los estudiosos de Neruda, el poeta fue un “monógamo sucesivo” que necesitó siempre de la mujer como de un dique. Aparece Neruda como un amante omnívoro. No podía, ni quería, ni sabía estar solo. Sublimaba y adoraba a la mujer. Un desfile de mujeres no registrables con rigor pasaron por su vida, y quedaron otras reflejadas en su obra: Teresa Vázquez, Albertina Azócar, Josie Bliss (la pantera Birmana), María Antonieta Haagenar, Delia del Carril, Matilde Urrutia y la sobrina de ésta, su último amor, Alicia Urrutia.

Teresa Toledo Contreras, viuda de Rodolfo Reyes Contreras, hermanastro de Neruda, a sus ochenta años recordó:

Pablo enamoró a la Teresita Vázquez, cuyo verdadero nombre era Teresa León Bedttiens. Fue en una velada bufa cuando Neftalí salió vestido de Pierrot, todo de blanco, y ella de Colombina. Él recitó el poema 20 en el teatro Topper de Temuco. Ella estaba ilusionada y lo siguió esperando cuando se fue a la capital. Pablo le escribió muchas cartas de amor. La Teresita sufrió mucho y finalmente se casó con un hombre veintitrés años más joven que ella. Tomó el apellido Vázquez de su padrastro y esperó veinticinco años al regreso de Pablo. Murió en Santiago en 1972, en los brazos de su tía Rosa León Müller⁵⁰³.

Neruda le expresó en unas cartas, casi desconocidas, la melancolía que lo dominaba en ese período de su existencia:

⁵⁰³ ALFONSO ALCALDE, “Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas”, art.cit., pág. 42.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Es de noche y acabo de llegar ¡Cuánto diera por estar contigo en esta noche de estrellas! ¿Qué estás haciendo? Yo trabajo. ¿Me escribirás? ¿Me querrás? Hasta mañana. Un beso. Dos. Tres. Cuatro. Otro más.

Pablo.

Te confieso mi desencanto de todo, cuando tú tienes derecho ¿Tendrás? De ser mi encanto único. Te hablo con tristeza de mi falta de fe en todas las cosas, de mi soledad y de mi necesidad de que me comprendan, cuando tú, simpática pequeña, pudieras ser mi fe, mi compañía, mi esperanza. Y esto dímelo, ¿No te causa dolor alguno? Dímelo ¿nunca has pensado en estas cosas que me golpean a martillazos el corazón? ¿Nunca has abandonado tu cabeza de señorita para dolerte un poco el abandono de este niño que te ama? Pablo. Santiago, 1924.

La vida tuya, Dios, si existe, querrá hacerla buena y dulce como yo la soñé. ¿La mía? ¡Qué importa! Me perderé por un camino, uno de los tantos que hay en el mundo. No será tu senda la mía, no concluirás conmigo cuando yo concluya, y mis escasas alegrías no llegarán a iluminarte, ¡pero cuánto te he amado! Terusa ¿y por qué este amor tan grande no ha de poder llenar el vacío de esta separación?

No, ya no puedo escribirte. Tengo una pena que me aprieta la garganta o el corazón. Mi andaluza ¿todo se terminó? Di que no, que no, que no. Pablo, Santiago, 1924.⁵⁰⁴

La entonces enigmática Terusa, aparece nombrada por primera vez en una crónica del diario *La Mañana* de Temuco, el 23 de noviembre de 1920: “Salutación a la reina”. La correspondencia con la inspiradora de parte de *los Veinte poemas de amor y una canción desesperada* se corta bruscamente a partir de 1924. La razón es que los padres de ella se

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pág. 43.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

oponen al romance porque el galán pertenece a una modesta familia de origen campesino, un don nadie que no merece a su hija.

Neftalí Reyes tenía entonces diecinueve años y visitaba puerto de Saavedra en sus momentos de soledad para evocar a Terusa y para escribirle:

Tu amor descansa más adentro y más allá de mí mismo.

Vaso maravillado que trajo hasta mis labios el vino más dulce, vaso de amor.

Abandonado a todas las fuerzas de mi corazón,

a ti también me abandono y me entrego,

oh amor que sostienes mis tumultuosos sueños

como la tierra del fondo del mar sostiene

las desamparadas corrientes y las mareas incontenibles⁵⁰⁵

Después de este amor llegó el de Albertina Azócar, la muchacha de Santiago a quien Neruda escribió parte de los *Veinte poemas*, incluido el famosísimo poema 15 y las 111 cartas de amor que se publicaron clandestinamente.

Cuando el amor de Albertina termina y después de haber intentado sin éxito contraer matrimonio con ella, Neruda, desesperado, contrae matrimonio con una mujer holandesa.

El pintor Pedro Olmos recuerda estos momentos: “Apareció matrimoniado con una holandesa alta, anodina, sin mayores gracias.

⁵⁰⁵ *ibid.*

Jamás lo acompañaba a las reuniones”⁵⁰⁶. Diego Muñoz los rescata desde otro ángulo⁵⁰⁷:

Era un ser extraño, hermético, con quien no se podía conversar sino en Inglés. Aquella mujer hizo cuanto pudo por distanciar a Pablo de todos sus amigos. El único a quien toleró fui yo, probablemente gracias a la simpatía que tuvo por mi amiga de entonces. Una noche lo acompañé hasta su departamento, frente al Congreso Nacional, al fondo de un corto callejón. Eran las tres de la mañana. Cuando entramos al callejón, alzamos la vista. Allá estaba Maruca, acodada en el balcón del tercer piso, seguramente esperaba ahí mismo desde tempranas horas. Subí con Pablo; intentó hablar con ella. Finalmente conversamos los dos un largo rato y dejé a mi amigo en aquel callejón que algo tenía de metafórico.

Hernán Loyola cuenta que a Neruda le fascinaban las mujeres vistosas, las muñecas atractivas y coquetas -aunque fueran huecas- pero no se casaba con ellas: “María Antonieta era fuerte en un sentido elemental y primario; alta y fornida”⁵⁰⁸.

La holandesa regresó a su patria, pero cuando se hizo más crítica la situación entre el presidente Gabriel González Videla y los partidos populares que lo habían elegido, el mandatario realizó entonces una maniobra inequívoca, invitando oficialmente a regresar a Chile a María Antonieta Hagenaar. Pidió a sus abogados asesores que trataran de

⁵⁰⁶*Ibid.*, pág. 54.

⁵⁰⁷*Ibid.*

⁵⁰⁸*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

demostrar que Neruda no había aclarado su situación matrimonial y que debía ser enviado a la cárcel en calidad de bígamo.

En el aeropuerto de los Cerrillos, la prensa acosó a María Antonieta con preguntas que perseguían el objetivo propuesto. Pero la ex-mujer de Neruda dio una versión objetiva y humana del poeta, enriquecida por haber compartido con él momentos decisivos de su vida. La información que se perseguía no se pudo obtener, pero le retiraron el pasaje de vuelta a su país. María Antonieta murió cuando desempeñaba su trabajo de institutriz en el hogar de uno de los hijos de don Vicente Sanfuentes, hermano del ex -presidente Juan Luis Sanfuentes, sin que trascendiera su deceso.

Neruda, ya había conocido en Madrid, a Delia del Carril⁵⁰⁹, “la hormiguita”, como la llamaban cariñosamente sus amigos. Resultó ser la antítesis de la holandesa. Era cuñada de Ricardo Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*. Uno de los amigos íntimos de Neruda descubre que “junto a Delia, Neruda se reencuentra con su patria. Y de todas las mujeres que conoció, fue Delia quien más completamente cubrió el largo «déficit emocional» del poeta, que no había conocido el amor y la formación de su madre”⁵¹⁰.

En Delia encontró Neruda a la mujer que lo acompañó en su amor por la tierra y en su amor por la cultura, y que al mismo tiempo le ayudó a entender la unidad que hay entre la tierra, la cultura y la historia. Delia, en plena República Española, representa para Neruda el internacionalismo

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid*, pág. 55.

que el poeta necesitaba. Durante largo tiempo, los quince años de diferencia de sus edades no fueron obstáculo; por el contrario, fueron la condición misma del amor. Delia lo protegió en los momentos más difíciles de la existencia del poeta, cuando era perseguido por la policía contratada por González Videla. Delia es “García Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Quevedo y Villamediana, es la fraternidad y el reconocimiento y la generosa amistad que le brindaron a Neruda los escritores españoles”⁵¹¹.

Después de la caída de la República de española, recién terminada la guerra civil, Delia comparte con Neruda una gestión de vital importancia iniciada por Neruda para llevar miles de españoles a Chile:

Pablo se jugó entero -recuerda Delia⁵¹²- por los refugiados españoles que habían pedido asilo en nuestra embajada en París. Cuando ya parecía que todo estaba listo para que zarpara la nave con los 3.000 refugiados, llegó una orden de un funcionario del gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Pablo se enfureció y me dijo: “Si no autorizan el zarpe del Winnipeg, me suicido”. Estoy segura de que lo hubiera hecho, pero por suerte el barco zarpó, aunque con atraso, rumbo a Valparaíso.

Pablo -continúa Delia- renunció a su carrera diplomática porque le dio el visado al pintor David Alfaro Siqueiros, en circunstancias que era perseguido por la policía mexicana. Nos fuimos a Cuba. Al regreso Pablo leyó un poema contra Getulio Vargas, que entonces gobernaba autoritariamente Brasil. La reacción de este hombre fue muy cómica. Dijo: “No importa que Neruda me llame tirano, pero no acepto que me

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

llame murciélago”. Después presionó hasta que Pablo fue marginado como funcionario de la Cancillería⁵¹³.

El descubrimiento por parte de Delia del Carril de una carta de Matilde Urrutia, produce la crisis y la separación. Un testigo de estos momentos, Manuel Solimano, amigo de la pareja, recuerda:

Fui a su casa por casualidad. Noté que Pablo estaba alterado y triste. Nos pidió a mi mujer y a mí que nos quedáramos. Delia había tomado sus cosas y partido. “Tengo una mala noticia para ustedes que quieren tanto a la Hormiga -confesó- nos acabamos de separar”. La noticia nos cayó como una bomba. Pero nada podíamos hacer. Los días que siguieron fueron negros para Pablo, que escuchaba todo tipo de quejas y recriminaciones de parte de mucha gente⁵¹⁴.

Hernán Loyola aclara:

Frente al amor de Pablo por La Hormiga, Matilde aparecía como una aventurera irresponsable, una frívola ambiciosa que con tal de salir adelante con sus planes, no trepidaba siquiera en destruir su hogar. Así vieron la situación algunos amigos de Pablo en aquel 1955 de la ruptura y por eso se alejaron de él, entre ellos, Tomas Lago y Ángel Cruchaga Santa María. Por otra parte, más de una vez han aparecido mujeres que se acercan a Neruda con el ánimo de quitárselo a Matilde, sin duda porque no creen que entre ellos haya realmente un gran amor indestructible, y

⁵¹³*ibid.*, pág. 56.

⁵¹⁴*ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

porque no logran ver en ella sino la imagen convencional de una especie de aventurera, advenediza y con suerte⁵¹⁵.

Loyola, al referirse a este momento dramático de la vida del poeta, llega a la siguiente conclusión: “Neruda siente la necesidad de gestar nuevas condiciones para entrar en la plenitud de su madurez, aunque no lo razone conscientemente”⁵¹⁶. Esta decisión determinó su encuentro con Matilde Urrutia, quien recuerda esos instantes que definieron por completo el destino de su vida sentimental: “fue una pasión que coincidió con su vida en la clandestinidad”⁵¹⁷.

Neruda entró en la vida de Matilde “echando la puerta abajo”. No golpeó con timidez de enamorado sino que desde el primer momento se sintió dueño del cuerpo y el alma de Matilde. Sin embargo, existía un pasado desconocido por él y sentía unos celos y furias incontenibles:

Éstas eran como tempestades que azotaban su alma y la mía, pero nunca tuvieron fuerza para destrozarnos la cadena que nos unía, que era nuestro amor, y de cada tempestad salíamos más unidos, más fuertes, más seguros de nosotros mismos. Pablo no sabía de sentimientos pequeños, ni tampoco los aceptaba. Me dio su amor con toda la pasión que era capaz de sentir y yo lo amé como nunca me creí capaz de amar. Todo se transformó en mi vida. Entré a un mundo que antes nunca soñé que existía. Primero tuve

⁵¹⁵*Ibid.*, pág. 57.

⁵¹⁶*Ibid.*

⁵¹⁷*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

miedo, hubo momentos de duda, pero el amor no me dejó vacilar mucho tiempo⁵¹⁸.

Se dijo que Matilde Urrutia había levantado un muro para separarlo de sus amigos y que no dejaba solo a Pablo ni un segundo, llevada por los celos. Matilde no opina de la misma forma:

Si hubiera sentido celos de cada mujer que se acercaba a Pablo, no hubiera podido vivir. Jamás traté de separarlo de sus amigos. Traté, en cambio, de organizar mejor su vida, sus horarios de trabajo y visitas⁵¹⁹.

Matilde, la mujer que inspirara *Los Versos del Capitán*, *los Cien sonetos de amor*, *La barcarola* y *Estravagario* recuerda a Neruda y sus últimos momentos:

Era un hombre diferente. Un poeta. Había que entender muchas cosas de él. Esa inquietud por vivir y la necesidad de transformarlo todo. Un día con Pablo no era nunca igual a otro⁵²⁰.

Tuvo una muerte hermosa porque pasó del sueño a la muerte. La lucidez la tuvo un día antes y después entró en coma y ya no despertó más. De repente se movió compulsivamente y se murió. En el living de la casa La Chascona, lo velamos. Todo quedó inundado. Saquearon la casa con la anuencia de la autoridad. Después, durante muchas noches, regresaba a este lugar y me sentía acompañada. Creía que no iba a poder seguir viviendo y comprobé que me fueron acompañando los recuerdos. Ahora

⁵¹⁸MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, *op. cit.*, pág. 73.

⁵¹⁹ALFONSO ALCALDE, "Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas", *art. cit.*, pág. 58.

⁵²⁰*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

mi gran aspiración es llevarlo a Isla Negra, porque lo único que él quería era quedar mirando al mar. No he podido cumplir su deseo. Es como si no hubiera sepultado a Pablo. Pero yo no puedo llevar su cadáver a una casa que no es mía.

La autoridad confiscó la casa del poeta en Isla Negra traspasándola a Bienes Nacionales y sus restos descansaron durante años en un modesto nicho en el Cementerio General de Santiago, siempre cubierto de flores, después de ser expulsados del mausoleo de una familia que le ofreció un espacio para su sepultura. Afortunadamente hoy en día descansan en su casa de Isla Negra, junto a Matilde Urrutia.

Uno de los poemas que delatan con mayor evidencia lo que para él significó la mujer y el amor, se pone de manifiesto en “Farewell”, ya mencionado: “Desde el fondo de ti y arrodillado /un niño triste como yo, nos mira/Por esa vida que arderá en tus venas/ tendrían que amarrarse nuestras vidas”. Para confesar más tarde: “Yo no lo quiero amada /para que nada nos amarre/ que no nos una nada”⁵²¹.

La evocación a la mujer no es desde el rencor o la lucha con ella, sino desde la melancolía, como en el poema 10 de *Veinte poemas*: “¿Por qué se me vendrá todo el amor de golpe/ cuando me siento triste y te siento lejana?”⁵²².

⁵²¹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyolal, *op cit.*, pág. 121

⁵²²*Ibid.*, pág. 186.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Pablo Neruda es, según Bellini, un “fundador de utopías”⁵²³. La utopía Nerudiana surge de los grandes fracasos, de los cambios profundos en su vida, a raíz de las emociones. Es una puerta de esperanza frente a la visión negativa en relación con el mundo. Después de *Residencia en la Tierra* y tras conocer a Matilde, Neruda quiere levantar la perspectiva del futuro feliz. De este modo, a las utopías de Neruda, hay que añadir la de “la felicidad a través del amor. Utopía que surge a raíz del encuentro con Matilde. “En ese territorio/ de tus pies a tu frente/ andando, andando, andando/ me pasará la vida”⁵²⁴.

“El Capitán”, como se autodefine Neruda, necesita del amor para cumplir con su misión. Matilde se transforma en “estrella” del poeta, lo guía, lo conduce, alza con él su bandera. La mujer amada llega a identificarse con el mapa de América. La identificación América-Matilde es total. El amor de Matilde es el mismo de la tierra americana; tiene como efecto acentuar en el poeta la conciencia de su deber. La tierra reconoce una vez más en Neruda a su intérprete (“Oda y germinaciones”). El significado del amor está en el poder de difundirse entre los hombres, sobre la tierra, provocando la felicidad del mundo. El beso que el poeta recibe de la tierra a través de su amada, es como si, fecundado por el amor, recayera multiplicado sobre la humanidad, que será feliz precisamente a través del amor. Esa utopía se afirma nuevamente en “Epitalamio”. Neruda logra

⁵²³ GIUSEPPE BELLINI, “Pablo Neruda, fundador de utopías”, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983 / coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, Vol. 1, 1986, págs. 3-19.

⁵²⁴ PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 855.

transformar una experiencia personal en universal, y es esto lo que hace grande su poesía. Más que hablar de su amor, canta el amor universal.

En “Oda a la bella desnuda”, incluido en *Nuevas odas elementales*, “la mujer amada ve perfeccionarse el proceso de su divinización y por consiguiente el significado de positividad universal que, cual centro del amor, representa”⁵²⁵: “Se desprende /de ti la claridad como si fueras /encendida por dentro”⁵²⁶.

En el soneto XXII de los *Cien sonetos de amor*, el concepto de resplandor que difunde positivamente su luz y su calor en la tierra se repite y acentúa⁵²⁷: “Como hoguera en los bosques/ el fuego es tu reino”.

En el soneto LI aparece la imagen del árbol aplicada a Matilde quien se transforma en árbol de la vida: “Tu risa pertenece a un árbol entreabierto”⁵²⁸. El significado exaltante de la mujer y del amor esta expresado claramente en los sonetos LII y LIII, “la mujer representa, con evidencia, la plenitud vital del mundo”⁵²⁹, y quizá porque la mujer crea vida, es vida. La identificación de mujer y vida es total: “Aquí está el pan, el vino, la mesa, la morada/ el menester del hombre, la mujer y la vida”⁵³⁰. Vienen después momentos más sombríos, de preocupación por el futuro y temor por la ausencia, o episodios de dramática espera, soledad, sentido del tiempo. Y al final, de nuevo, la afirmación del sentido positivo de la

⁵²⁵ GIUSEPPE BELLINI, “Pablo Neruda, fundador de utopías”, art. cit., pág. 13.

⁵²⁶ PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola., *op cit*, pág. 276.

⁵²⁷ *Ibid.*, pág. 373.

⁵²⁸ *Ibid.*, pág. 532.

⁵²⁹ GIUSEPPE BELLINI, art. cit., págs. 3-11.

⁵³⁰ PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor, Cien sonetos de amor*, *op. cit.*, pág. 101.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

experiencia del amor, la permanencia por encima del tiempo: “Fundaremos un traje que resista/ la eternidad de un beso victorioso”⁵³¹.

Para la edificación de un futuro, el amor es el ingrediente fundamental: amor a la humanidad que es reforzado por el amor personal, amor a la vida, a las cosas, a la tierra. Su utopía es terrenal. Establece la humanidad como lo más importante, desea fundar de nuevo la raza humana y, para ello, es necesario recordar la fábula aparecida en *La espada encendida*. Este libro cuenta la fábula del último ser humano en la tierra, su nuevo nacimiento a través del amor, el alba de una nueva humanidad. El clima se vuelve sagrado a través de la mención de una cita del Génesis, donde se alude a la primera pareja humana que por no respetar el mandato de Dios, es echada del paraíso terrenal, cuyo acceso es defendido por dos querubines que llevan una espada de fuego. La pena para los pecadores es el trabajo y la sumisión de la mujer al hombre⁵³².

Antes de comenzar el poema, se expone brevemente y en prosa el argumento. La última pareja humana del viejo mundo está destinada a ser la primera pareja del nuevo mundo. El amor es de nuevo un rescate de lo negativo, y un estímulo para emprender una acción positiva. En la inocencia reconquistada el amor significa alegría y tormento, felicidad por el encuentro, temor por la pérdida, pero construye los principios para que el universo vuelva a producir. Es la realización plena del hombre y la mujer, el triunfo de la vida que, al contrario que el Génesis, no es castigo sino felicidad en aquello que se comparte, una felicidad en el trabajo,

⁵³¹ PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola., *op cit*, pág. 917.

⁵³² Génesis 1, 3, , v.24, *La Biblia de Jerusalén*, *op.cit.*, pág.25.

parte determinante de la “divinidad del hombre”⁵³³, una divinidad perfectamente humana⁵³⁴.

Mientras que Adán y Eva, perseguidos por la ira de Dios, procrean a Caín, es decir, a un ser criminal, Rhodo y Rosía están destinados a algo muy positivo: el rescate del mundo, un deber sobrehumano que fundan sobre el rechazo de la historia, desde una reconquistada inocencia auroral:

Persistir y crear el reino limpio
paso a paso, cavando, sin pasado
construyendo de nuevo el esplendor
sin sangre ni ceniza⁵³⁵

Los dos personajes llegan al conocimiento de sí mismos y de su misión en la vida, hacer florecer “el árbol de la vida”, y mientras la primera pareja, Adán y Eva, llega al conocimiento en la desobediencia, los nuevos fundadores alcanzan el significado de su tarea en una total inocencia. “A través del amor vencen la ira del volcán, enemigo de la raza humana. De la muerte vuelve a nacer la vida”⁵³⁶. El hombre es el nuevo Dios, un Dios completamente humano. *La espada encendida* de los querubines es vencida por el amor; el árbol de la vida nuevamente alcanzado, sin infracciones, sin la idea de pecado. Se reafirma la vida y el amor frente a la

⁵³³ALAIN SICARD, “La espada encendida de Pablo. Neruda, une fable matérialiste”, *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Bresilien*, Caravelle, Nº 20 (Toulouse, 1973) págs. 149-162.

⁵³⁴*Ibid.*

⁵³⁵PABLO NERUDA, *La espada encendida*, citado por GIUSEPPE BELLINI, “Pablo Neruda, fundador de utopías”, art. cit, pág. 9.

⁵³⁶GIUSEPPE BELLINI, “Pablo Neruda, fundador de utopías”, art. cit., págs. 11-15.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

espada encendida. El hombre y la mujer repueblan la tierra, conscientes de su tarea como “progenitores de la creación”⁵³⁷ porque tienen capacidad de crear el mundo en el que viven. Neruda crea de este modo una interpretación propia del génesis, en la que no acepta la historia anterior. La mujer inventada por el poeta es aún más creativa que el hombre porque es capaz de dar luz a una vida, y en este sentido subvierte el rol destinado a la mujer en la historia y coloca a la mujer en un plano de superioridad. El hombre y la mujer en la utopía nerudiana se sienten iguales, son iguales, ninguno de los dos domina al otro, ninguno se ha creado de la costilla del otro. No hay sumisión sino compañerismo. Rhodo repudia su soledad y en la mujer ve un comienzo: “Desde toda la muerte/llegamos al comienzo de la vida”⁵³⁸.

A la historia vista por sus ojos y vivida por él, el poeta opone la nueva utopía como necesidad de continuar la historia. El amor es el proceso a través del cual ocurre el nacimiento de un mundo, la “refundación”, reconquista de la inocencia o bondad humanas, y no el “carácter material de la relación erótica”, que menciona Sicard ⁵³⁹. Desde otro punto de vista, se ha llegado a afirmar que cuando nos adentramos en la poesía de Neruda, parece que encontremos algún rasgo de superioridad, especialmente cuando canta a la mujer.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*, págs. 11-15.

⁵³⁹ ALAIN SICARD, “La espada encendida de Pablo. Neruda, une fable matérialiste”, art. cit., pág. 546.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

A diferencia de otros grandes poetas (Garcilaso, Bécquer, Nervo, Darío), que colocan a la amada en un pedestal para alabarla, Neruda se coloca él, como poeta, en el pedestal de la poesía⁵⁴⁰ y desde allí le habla a la mujer amada, como si él mismo inventara el amor:

(..). como antes,
cuando aún no existías
cuando sin divisarte
navegué por tu lado,
y tus ojos buscaban
lo que ahora
-pan, vino, amor y cólera-
Te doy a manos llenas
porque tú eres la copa
que esperaba los dones de mi vida.⁵⁴¹

El amor y la naturaleza son los yacimientos de la poesía Nerudiana. El soneto XVII nos ilustra cómo ama Neruda⁵⁴²:

Te amo sin saber cómo, ni cuándo, ni dónde,
te amo directamente sin problemas ni orgullo
así te amo porque no sé amar de otra manera,
sino de este modo en que no soy ni eres,
tan cerca que tu mano sobre mi pecho es mía,
tan cerca que se cierran tus ojos con mi sueño.

⁵⁴⁰BERNA PÉREZ DE BURRELL, *Neruda y la mujer*, Biblioteca Abierta Beta, Panamá, 1993.

⁵⁴¹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 853.

⁵⁴²*Ibid.*, pág. 865.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Matilde reconoce en la carta prólogo de *Los versos del Capitán* lo siguiente:

Desde el primer instante, él se sintió dueño de mi cuerpo y de mi alma. Me hizo sentir que todo cambiaba en mi vida, esa pequeña vida mía de artista, de comodidad, de blandura, se transformó como todo lo que él tocaba⁵⁴³.

La mujer es vital en la vida de Neruda. El poeta ansía en una sola mujer a la madre, la compañera, la amante, la amiga y confidente. Este deseo se ve satisfecho con la presencia de Matilde Urrutia. El poema “Oda y germinaciones” de *Los versos del Capitán* lo corrobora:

Al pan yo no le pido que me enseñe
sino que no me falte
durante toda la vida⁵⁴⁴

Yo no sé nada de la luz, de donde
viene ni dónde va,
yo solo quiero que la luz me alumbre
yo no pido a la noche explicaciones,
yo la espero y me envuelve,
y así tú, paz y luz
y sombra eres.

Por eso busco en ti la firme piedra
ásperas manos en tu sangre clavo

⁵⁴³PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 844.

⁵⁴⁴*Ibid.*, pág. 895.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

buscando tu firmeza
y la profundidad que necesito.

Pero no puede evitar, en ocasiones, la cólera que le invade si no encuentra en la mujer el “reposo del guerrero”:

(...) y si no encuentro
sino tu risa de metal, si no hallo
nada en que sostener mis duros pasos,
adorada, recibe
mi tristeza y mi cólera
mis manos enemigas
destruyéndote un poco
para que te levantes de la arcilla
hecha de nuevo para mis combates⁵⁴⁵

Hay “pelea” en *Los versos del Capitán*. Hay ira poetizada, hay relación pasional, hay reflexión y combate en el poema “El pozo”:

No soy un pastor dulce
como en los cuentos de hadas,
sino un buen leñador que comparte contigo
tierra, viento y espinas de los montes.
Ámame, tú sonríeme,
ayúdame a ser bueno.
No te hieras en mí, que será inútil
No me hieras a mí porque te hieres!⁵⁴⁶

⁵⁴⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op cit.*, págs. 871-872.

⁵⁴⁶*Ibid.*, pág. 871.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Unas veces es el compañero sincero quien habla, otras es el dueño y señor, otras el amante dolido y otras un ser humano que comparte sus inquietudes con la mujer con quien construye una relación: “Tú manejando el síntoma de mi caligrafía/ Y encontrando en la arena del cuaderno/ Las letras extraviadas que buscaban tu boca”⁵⁴⁷

La palabra “compañera” aparece repetida en varias ocasiones cuando nombra a Matilde: “Eres del pobre Sur, de donde viene mi alma/ En su cielo tu madre sigue lavando ropa con mi madre/ Por eso te escogí, compañera”⁵⁴⁸

(...) Tú, por calles y bosques,
a mi lado
caminas
bravía, inagotable
compañera,
pero,
¡Dios mío
cómo gastas
zapatos!

La figura de la madre y la “mamadre” es también clave para entender el universo femenino de Neruda. De hecho, se ha llegado a argumentar que la razón de esa adoración que siente Neruda por la mujer y esa necesidad y búsqueda incesante de la mujer tiene sus raíces en la pérdida de su madre a muy temprana edad. Por otra parte, la influencia de su

⁵⁴⁷*ibid.*, págs. 855-917.

⁵⁴⁸*ibid.*, pág. 872.

“mamadre” es fundamental en la obra y la vida de Neruda, porque significó para el poeta el ángel guardián de su infancia:

Mi boca tiembla para definirte,
porque apenas
abrí el entendimiento
vi la bondad vestida de pobre trapo oscuro,
la santidad más útil,
la del agua y la harina ⁵⁴⁹

Este poema está dedicado a su “mamadre”. La carencia de amor de una madre a la que no conoció, fue compensada con la bondad de su “mamadre”. No obstante, en ocasiones, Neruda une la figura de la mujer y la madre en una sola necesidad.

Mujer, yo hubiera sido tu hijo, por beberte
la leche de los senos como de un manantial
por mirarte y sentirte a mi lado y tenerte
en la risa de oro y la voz de cristal. ⁵⁵⁰

A pesar de sentirse querido y cuidado por su “mamadre”, Neruda vivió con un sentimiento de privación de una madre de la que solo sabía que iba vestida de negro y escribía poemas. Y su recuerdo, el que no tuvo, lo encuentra escribiendo poemas y buscándola:

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pág. 1145.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pág. 125.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Y como nunca vi
su cara
la llamé entre los muertos, para verla,
pero como los otros enterrados,
no sabe, no oye, no contestó nada,
y allí se quedó sola, sin su hijo,
huraña y evasiva entre las sombras⁵⁵¹

A su amada le pide el amor sexual y el maternal. La mujer es el orden, el bienestar, y su ausencia es vacío⁵⁵²:

Me hizo falta la luz de tu energía
y miré devorando la esperanza,
miré el vacío que es sin ti una casa,
no quedan sino trágicas ventanas.

La mujer también aparece representada como su patria, convirtiendo el cuerpo femenino en la tierra de esa patria.

Amor, cuando te toco,
no solo han recorrido
mis manos tu delicia,
sino ramas y tierras, frutas y agua
la primavera que amo,
la luna del desierto pecho
de la paloma salvaje

⁵⁵¹PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 1142.

⁵⁵²PABLO NERUDA, *Veinte poemas, Cien sonetos de amor*, *op. cit.*, pág. 116.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

la suavidad de las piedras gastadas
por las aguas del mar o de los ríos
y la espesura roja
del matorral en donde
la sed y el hambre acechan.
Y así mi patria extensa me recibe,
pequeña América, en tu cuerpo⁵⁵³

La comparación de la mujer con la naturaleza es constante en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y en casi todos sus libros de tema amoroso.

El olor del maíz que se desgrana,
la madre selva de la tarde pura,
los nombres de la tierra polvorienta,
el perfume infinito de la patria.
Magnolia y matorral, sangre y harina,
galope de caballos,
la luna polvorienta de la aldea,
el pan recién nacido.
Ay todo de tu piel vuelve a mi boca,
vuelve a mi corazón, vuelve a mi cuerpo,
y vuelvo a ser contigo
la tierra que tú eres.
Eres en mí, profunda primavera:
vuelvo a saber en ti, cómo germino⁵⁵⁴.

⁵⁵³PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 886-887.

⁵⁵⁴*Ibid.*, págs. 887-897.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Las uvas aparecen en numerosos poemas dedicados a la mujer como símbolo de suavidad: “Y en la piel de las uvas / me pareció tocarte”⁵⁵⁵; “(...) olíamos raíces, / el agua en algún sitio desprendía / una gotera gruesa como uva mojada”⁵⁵⁶; “(...) y una campana llena de uvas en tu piel”⁵⁵⁷; “(...) tu hermosura / en dos columnas / de oro quemado, de alabastro fino / a perderse en tus pies como en dos uvas”⁵⁵⁸; “No hay una sola gota / de odio en mi pecho. Abiertas / van mis manos / esparciendo las uvas / en el viento”⁵⁵⁹.

Y la uva encuentra su presencia en los poemas 2, 5, 7, 13, 14, 16 de *Los Veinte poemas de amor* alabando la belleza de la mujer: “(...) Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro” (Poema II); “Para tus blancas manos, suaves como las uvas” (Poema V), o el último verso del poema XIII.

Historias que contarte a la orilla del crepúsculo,
muñeca triste y dulce, para que no estuvieras triste.
Un cisne, un árbol, algo lejano y alegre.
El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal .

Son imágenes frutales, pero de la misma fruta que da la tierra, que es la mujer, siguiendo la tradición renacentista de Dante y Petrarca, al comparar a la mujer con la tierra y sus frutos. Del mismo modo, existe una

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pág. 848.

⁵⁵⁶ PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 209-212.

⁵⁵⁷ PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 319.

⁵⁵⁸ PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, *op. cit.*, pág. 276.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

relación entre la presencia del hogar, la comida y la mujer como imagen de la felicidad, como se pone de manifiesto en el poema “No solo el fuego”:

(...) con el aroma que amo
de la cocina que tal vez no tendremos
y en que tu mano entre las papas fritas
y tu boca cantando en invierno
mientras llega el asado
serían para mí la permanencia
de la felicidad sobre
la tierra⁵⁶⁰

La mujer y el amor ya no aparecen como algo doloroso, como ocurriera en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, sino que la mujer se ha convertido en una compañera, su complemento, su motor, su cómplice de vida. Y así, en un resumen de lo que al poeta le hace feliz en la vida y lo que por fin ha conseguido obtener, encontramos sus propias palabras en el conocido poema “Pido silencio”, incluido en *Estravagario*:

(...) solo quiero cinco cosas,
cinco raíces preferidas.

Una es el amor sin fin.
Lo segundo es ver el otoño.
No puedo ser sin que las hojas
vuelen y vuelvan a la tierra.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pág. 884.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Lo tercero es el grave invierno,
la lluvia que amé, la caricia
del fuego el frío silvestre.

En cuarto lugar el verano
redondo como una sandía.

La quinta cosa son tus ojos.
Matilde mía, bien amada,
no quiero dormir sin tus ojos,
no quiero ser sin que me mires:
yo cambio la primavera
porque tú me sigas mirando⁵⁶¹.

4.1.2. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

Sin duda alguna *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es la obra poética de temática amorosa más universal de Pablo Neruda. La escritora española Angelina Gattell llegó a decir que *los Veinte poemas de amor* es el libro que viene a desplazar, dentro de las letras hispanas, las tan justamente prestigiadas *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer⁵⁶².

En 1972 la editorial Losada sacó a la luz la edición conmemorativa de los dos millones de ejemplares de esta obra. En el año de la conmemoración del “Centenario de Pablo Neruda, 2004”, *Veinte poemas* se había convertido en el libro de poesía en lengua castellana más leído del siglo

⁵⁶¹PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 626

⁵⁶²GLORIA CEPEDA VARGAS, “Pablo Neruda y la mujer”, *art. cit.*, pág. 332.

XX, con más de 10 millones de ejemplares publicados, según Hernán Loyola, editor de las *Obras Completas* de Neruda. Este libro ha sido traducido a más de veinticinco idiomas (incluyendo el esperanto) y se han llegado a hacer con sus poemas canciones y boleros⁵⁶³.

Ochenta y ocho años después de la publicación de la primera edición de los *Veinte poemas*, este puede considerarse tal vez el libro de poesía moderna más popular del mundo. La crítica que ha estudiado a Neruda ha prestado atención tanto al libro en conjunto como a los poemas por separado, y su lectura ha producido interpretaciones tan variadas que no se puede dejar de especular sobre el efecto de estos poemas en las personas que lo han leído ni en la razón de su éxito. Alcanzó el éxito desde la primera edición y, posiblemente, Neruda le deba ser el poeta más conocido del mundo.

En 1954, con motivo del cincuentenario de Neruda y de los treinta años de la publicación de sus *Veinte poemas*, Neruda dirá:

Veinte poemas se ha editado muchas veces. He visto muchas parejas de enamorados perdurables a quienes unió este libro triste.

¿Cómo se ha mantenido la frescura, el aroma vivo de estos versos durante todos estos años que fueron como siglos?

Yo no puedo explicarlo⁵⁶⁴.

⁵⁶³MARGARITA AGUIRRE, *Las vidas de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 16.

⁵⁶⁴Conferencia inédita pronunciada por Pablo Neruda en la Universidad de Chile en enero de 1954, Archivo Jorge Sanhueza, Universidad de Chile (Santiago de Chile, 1954).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Asimismo, en el prólogo de la edición conmemorativa de un millón de ejemplares advierte: “Por un milagro que no comprendo este libro atormentado ha mostrado el camino de la felicidad a muchos seres. ¿Qué otro destino espera el poeta para su obra?”⁵⁶⁵

Según diversos testimonios, para el libro que conocemos como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Neruda barajó otros títulos. En un primer momento se iba a llamar *Poemas de una mujer y un hombre*, más tarde, *Doce poemas de amor y una canción desesperada*.

En las cartas que Neruda escribe a Alone, existen pruebas valiosas de la forma en que se está gestando el libro; y en este proceso de gestación podemos comprobar la existencia de distintas versiones de los poemas que conocemos en la actualidad⁵⁶⁶.

En una carta fechada en Temuco en febrero de 1921, se anuncia el envío de una copia del *Hondero entusiasta* y advierte al crítico que está preparando *Doce poemas de amor y una canción desesperada*: “No me hable mal del título. Son mi obra restante y simultánea a *Crepusculario*. Quiero deshacerme luego de ella, no por mala, sino porque creo que ya dejé atrás todo eso”⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Losada, Buenos Aires, 1961 (edición conmemorativa de un millón de ejemplares, con prólogo del autor).

⁵⁶⁶ ALFREDO LOZADA, “Rodeada está la ausencia: la amada crepuscular en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, en Kurt Levy y Keith Ellis, eds., *El ensayo y la crítica literaria. Memoria del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Toronto, 1970, pp. 239-248.

⁵⁶⁷ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y ENRICO MARIO SENTÍ, *Pablo Neruda*, op. cit. pág. 56.

En posteriores cartas, los poemas llegan a veinte y Neruda discute con González Vera las posibles condiciones de una edición del libro, hasta que en una carta con fecha 7 de marzo de 1924, anuncia: “Tengo un amigo excelente que me presta todo el dinero necesario. Mis *Veinte poemas* estarán impresos a comienzos de junio”⁵⁶⁸.

Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* fueron impresos en junio de 1924 en la editorial Nascimento, recomendados por Eduardo Barrios. El libro resultó novedoso y rompedor. Los críticos de su tiempo estaban desconcertados ante una poesía tan libre y, si algunos de ellos lo acogieron favorablemente, otros se cuestionaban la veracidad de sus sentimientos. A este respecto Mariano Latorre, al reseñar el libro, declara que “su dolor, su desesperación, es demasiado retórica, demasiado cerebral”, y se pregunta si la amada del libro no sería un truco literario⁵⁶⁹. Alone, entonces cronista literario de *La Nación*, y que ayudó económicamente a Neruda a publicar su libro *Crepusculario*, escribió una ácida crítica sobre los *Veinte poemas de amor*, a propósito de su rápido éxito de ventas:

Dicen que los aplausos prematuros han engrdeído un poco a este poeta demasiado joven, que un círculo de admiradores lo rodea, especie de pequeño cenáculo ambulante en el cual uno desempeña el papel de secretario y le lleva los manuscritos, y los otros llevan corbata a la Neruda y hasta sombrero a la Neruda.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ MARIANO LATORRE, Revista *Ziz zag*, nº 1017, 16 de agosto (Santiago de Chile, 1924).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Conozco de cerca al autor de estos Veinte poemas y puedo afirmar que no hay una palabra de verdad en semejante leyenda, pero la cuento, porque me parece encantadora y estoy seguro de que, andando el tiempo, habrá de figurar...en alguna Historia de la Literatura Chilena con anécdotas (...) El poeta quiere separarse a toda costa de los otros, los viejos, los de ayer, los de anteayer y corta amarras, bate el ala al viento, trata de alejarse y huir.

(...) Las mujeres siempre encuentran hermosas las palabras de amor que se dirigen a ellas; pero nosotros las hallamos desconcertantes, faltas de sentido, desorientadas (...)

Y a veces nos hace pasar ante la vista seres deslumbrantes (...) o bien tiene toques de una amable delicadeza fina y sonriente (...) Pero es poco, muy poco todo esto para un libro, aun cuando el libro se lea en diez minutos por su abundancia de páginas en blanco⁵⁷⁰.

Neruda, en una carta dirigida al diario *La Nación*, con fecha de 20 de agosto de 1924, se defiende de la crítica (“Exégesis y soledad”), reafirmando la autenticidad de sus sentimientos hacia las mujeres aludidas en su obra⁵⁷¹:

Emprendí la más grande salida de mí mismo: la creación, queriendo iluminar las palabras. Diez años de tarea solitaria, que hacen con exactitud la mitad de mi vida, han hecho sucederse en mi expresión ritmos diversos,

⁵⁷⁰ ALONE, “Crónica Literaria de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, Diario *La Nación*, 3 de agosto, (Santiago de Chile, 1924).

⁵⁷¹ PABLO NERUDA, *Para nacer he nacido*, op. cit., pág. 25.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

corrientes contrarias. Amarrándolos, trenzándolos, sin hallar lo perdurable, porque eso no existe, ahí están *Veinte poemas y una canción desesperada*.

Dispersos como el pensamiento en su inasible variación, alegres y amargos, yo los he hecho y algo he sufrido haciéndolos. Solo he cantado mi vida y el amor de algunas mujeres queridas, como quien comienza por saludar a gritos grandes la parte más cercana del mundo. Traté de agregar cada vez más la expresión de mi pensamiento y alguna victoria logré: me puse en cada cosa que salió de mí, con sinceridad y voluntad.

Pese a las críticas, el libro le otorgó un inmediato y temprano reconocimiento. La mejor poesía erótica americana hasta aquel momento estaba escrita por poetisas de Río Plata como María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou o la entonces muy conocida y admirada por Neruda, Gabriela Mistral.

Para Neruda, además del libro que le lleva a la fama, los *Veinte poemas* son el diario de un erotismo personal que está alcanzando su plenitud.

Rodríguez Monegal llega a afirmar que los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* “serán el libro de cabecera del lector hedónico, y sustituirán a las *Rimas* de Bécquer o a ciertos poemas de Darío en el diálogo erótico de quienes no tienen capacidad propia de creación”⁵⁷².

No parece haber, a lo largo de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* intención alguna de identificar o analizar el sexo de la amada,

⁵⁷²EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y ENRICO MARIO SENTÍ, *Pablo Neruda, op. cit.*, pág. 56.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

ni examinar a la mujer o el amor en sus relaciones. A través de las palabras del poeta, se comprende que al llegar a Santiago, Neruda encontraba refugios propicios en los laberintos de la ciudad para sus aventuras amorosas y eróticas. Así, el libro es un reflejo de dos experiencias contrapuestas: la naturaleza del sur de Chile, con su intensidad salvaje, y el panorama de un Santiago provinciano y sentimental, “con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madreSelva del amor compartido”⁵⁷³.

El escenario de fondo de la escritura de estos poemas era el movimiento estudiantil del año veinte: libertario, anarquizante y vanguardista. El viejo Instituto Pedagógico donde Neruda estudiaba era uno de los lugares estratégicos de la efervescencia revolucionaria y un punto de encuentro de la liberación erótica. Las exigencias de la liberación de sexual, en especial para las mujeres de aquella época, estaban de moda intelectualmente; después de decenios de estar en suspenso. Sin embargo, la exploración literaria y pictórica del sexo en el decenio de 1900 seguía encontrándose bajo la sombra de la perversidad y la misoginia de la decadencia, así como de un sentido, derivado de Strindberg, de antagonismo entre los sexos tan implacable como el que existía entre padres e hijos⁵⁷⁴. Por lo tanto *Los Veinte poemas de amor y una canción desesperada* hay que analizarlos y comprenderlos dentro del contexto histórico de la sociedad chilena de 1924, una sociedad en que la mujer está situada social y culturalmente en un plano muy inferior al hombre y

⁵⁷³PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit. pág. 65.

⁵⁷⁴JOHN BURROW, *La crisis de la razón*, op. cit, págs. 9-32.

se convierte, para el sexo opuesto, en un objeto cuya finalidad casi única, es el placer erótico.

Neruda acepta las leyes del apasionamiento juvenil y evoca su enamoramiento, su descubrimiento del sexo y el erotismo de una forma natural y, en ocasiones, salvaje, arrastrando una herencia tradicional dominante en cuanto a la relación con la mujer y sin cuestionarse su posición ante el sexo femenino. Resulta relevante el hecho de que, al conjugar a dos mujeres, el poeta revela su sentir amoroso dividido en dos polos, expresados en una misma unidad formal, lo cual es un ejercicio de invención poética. Son estereotipos de mujer opuestos: el sol y la sombra, conjugados en una sola, que a su vez muestra distintas facetas de su visión sobre la mujer. “El amante está dividido, aunque el poeta es solo uno”⁵⁷⁵.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada es sobre todo un poemario lírico. Y es un poemario que cuenta una historia, o mejor, describe el contorno de una historia, de acontecimientos subjetivos que se suscitan en la lucha de un yo lírico que se expresa. El yo lírico tiene una importancia capital en los *Veinte poemas*. Aparece asediando, buscando, lamiendo sus heridas (Poemas 6, 7, 9, 14, 16, 18,20). Es un yo severo y solemne que, a veces, determina las imágenes, el tono o los motivos. Es un yo con necesidad de ser redimido y cuya tabla de salvación es la mujer y la poesía. Este yo marca un concepto de poesía por virtud del cual, escribir poesía es algo excepcional. La poesía es salvadora de almas, y tiene una significación trascendental. El poeta es un ser distinto. Es una concepción

⁵⁷⁵EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y ENRICO MARIO SENTÍ, *Pablo Neruda, op. cit*, pág. 58.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

romántica del genio admirable que muere de amor, seduce doncellas, organiza ejércitos o desafía a Dios.

Este yo discurre de forma contradictoria sobre sus sentimientos, cambia la fisonomía del ser amado en la misma medida en que lo ama, altera la naturaleza, alcanza las constelaciones y se extiende por la tierra (*Tentativa del hombre infinito*) o llega al desamparo (*El hondero entusiasta*).

La consideración del yo lírico es un paso importante en la exploración de la imprecisión común a los elementos centrales del libro. El yo no reacciona ante una mujer material o un escenario concreto, sino frente a una mujer universal de ojos infinitos en un escenario que puede representar a todos los tiempos y lugares, es atemporal. La combinación de los tres elementos: yo/mujer nebulosa/espacio, es el centro focal de la obra, que es el amor mismo, una idea de amor, un amor oscuro e inquietante, doloroso, adolescente y tradicional. El carácter de esta exploración es idealista y metafísico. La mujer se funde con el amor, con el placer, el dolor, el silencio, y el amor y la amada se convierten en símbolos recíprocos.

Este yo poderoso tiene una dimensión telúrica señalada por los críticos. Identifica el yo con la tierra desde el primero al último de sus libros. El hombre habita en la tierra y esta no solo delimita los contornos, sino que es origen, materia prima, forma y destino. El hombre, como los árboles y las plantas, ha de tener raíces y ramas y contacto con los cuatro elementos

para poder sobrevivir, y esto es precisamente lo que la sociedad industrial le arrebató, sofocando esta necesidad humana⁵⁷⁶.

Surge el amor en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, como posible salida del opresivo círculo de realidades confusas. Pero el amor no es índice de salvación, únicamente es un momento de reposo, una tregua, un encuentro pasajero, un fugaz instante de unión.

He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.
Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose.
En ti, detrás de ti, temerosa, sedienta.
Historia que contarte a la orilla del crepúsculo
muñeca triste y dulce, para que no estuvieras triste.
Un cisne, un árbol, algo lejano y alegre.
El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal⁵⁷⁷.

Mientras se vive el amor, la comunicación es posible a través de la sensualidad y también por la posesión sexual. Pero lo que no se logra es la fusión indisoluble de almas, el lenguaje espiritualizado de las miradas. Por ello, cuando el Tú y Yo, una vez trascendida la pasión, necesitan comunicarse mediante el lenguaje, en cuanto vehículo expresivo de los sentimientos, este se descarna de una realidad plena de contenido vital y los amantes poéticos hablan de “algo lejano y alegre”, como es “el tiempo

⁵⁷⁶JEAN FRANCO, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., pág. 268.

⁵⁷⁷PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Alianza editorial, Madrid, 2003, pág. 79.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

maduro y frutal”. Entran, entonces, en el ámbito de los cuentos, de las fábulas, de las irrealidades, de las “historias”; pues lo que domina es la soledad, el sueño, el silencio y la tristeza: “La soledad cruzada de sueño y de silencio / Acorralado entre el mar y la tristeza / Callado, delirante, entre dos gondoleros inmóviles”⁵⁷⁸.

De esta forma, la unión amorosa es vista como transitoria, imposible de mantenerse: “Triste ternura mía / ¿qué te haces de repente? / Cuando ha llegado al vértice más atrevido y frío / mi corazón se cierra como una flor nocturna”⁵⁷⁹.

Lo que domina es la realidad de la muerte, la frustración de no poder retener una experiencia de vida. No puede mantenerse en sí el amor, porque está inmerso en el tiempo y lo único que de él quedan son esas palabras: “entre los labios y la voz / algo se va muriendo /Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido”⁵⁸⁰.

Lo ahoga una vez más la angustia sin salida, el ver morir todas las sensaciones que nos van transmitiendo una imagen de la propia destrucción del hombre. El amor, una vez que ha llegado “al vértice más atrevido y frío”⁵⁸¹, pareciera que se agota y ya nada tiene que ofrecer. Nuevamente, el círculo de la propia soledad y el devenir constante han

⁵⁷⁸*Ibid.*

⁵⁷⁹*Ibid.*, pág. 80.

⁵⁸⁰*Ibid.*

⁵⁸¹*Ibid.*

destruido la momentánea ilusión de descanso. Al amor siguen la tristeza, la separación, el desarraigo, la pérdida, la desunión, la caída.

Sin embargo, debemos decir que en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* el hablante no sabe salir de sí para ir al encuentro de un Tú. Se abre para recibir, pero no puede proyectarse más allá de su propia individualidad: “Márcame mi camino”⁵⁸² / “Ámame compañera/ No me abandones”⁵⁸³.

Lo que se está buscando es un camino personal; por eso está negada la posibilidad de fundirse en un nosotros. Esto vendrá más tarde, cuando Neruda encuentre a los otros, se encuentre a sí mismo y cuando su yo se vuelva universal.

Estamos aún en la etapa en que no ha encontrado a la mujer concreta, real, única. En *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, la figura femenina es creada, forjada por el hablante según sus necesidades y por lo que ésta significa como símbolo de vida. De ahí, esa imagen de mujer ausente, lejana, silenciosa y, al mismo tiempo, una mujer a la que atribuye los rasgos propios de la naturaleza.

El tema del amor como salvación aparece repetidamente en *Veinte poemas*, pero con un lenguaje más universalizado. La amada, como en *Crepusculario*, se desvanece y borra, y el amante queda en soledad, una soledad que desea partir. Ella puede ser la única ancla que detenga esa

⁵⁸²*ibid.*, pág. 39.

⁵⁸³*ibid.*, pág. 48.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

partida o haga regresar al amante. Es precisamente ese sentimiento de lejanía y fatalidad junto con el deseo de la mujer concreta y carnal, lo que caracteriza a este libro y da el tono de su profunda nostalgia, tristeza y goce insatisfecho⁵⁸⁴.

Eduardo Camacho ha unido la “búsqueda del otro, una búsqueda confusa y llena de angustia personal”, con una “indeterminación erótica que parece hallar una identificación en *Veinte poemas*, pero que está siempre cerrada a una renovada desintegración”⁵⁸⁵. Por su parte, Keith Ellis ha situado la inestabilidad en la representación del deseo. En los *Veinte poemas* se desarrolla un “drama conceptual” en el cual el “yo” se combina con otros elementos que lo constituyen también y es modificado por ellos”⁵⁸⁶.

Amado Alonso escribió elogiosamente sobre la hermosa tristeza en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. En 1932 Raúl Silva Castro alabó en *Veinte poemas* un nuevo rasgo en la poesía amorosa de Chile: la celebración desnuda del amor carnal⁵⁸⁷. Roberto Salama y Mario Rodríguez Fernández mencionaron, con diferente énfasis, la importancia del aspecto carnal del amor, opinando el primero que Neruda se aferraba en este libro al amor físico con embriaguez sensual, buscando el apoyo femenino en una etapa

⁵⁸⁴EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 263.

⁵⁸⁵EDUARDO CAMACHO GUIZADO, *Pablo Neruda: Natural, historia y poética*, op. cit, pág. 59.

⁵⁸⁶KEITH ELLIS, “La búsqueda infructuosa en *Veinte poemas* de amor y una canción desesperada”, en *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, Ed. A. Flores, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, págs. 53-62.

⁵⁸⁷RAÚL SILVA, *Retratos Literarios*, Ercilla, Santiago de Chile, 1932, pág. 206.

llena de soledad y, sin embargo, el intento fracasaba y volvía a su tristeza y soledad, terminando en un déficit espiritual⁵⁸⁸.

Mario Rodríguez Fernández justifica en términos metafísicos el amor fracasado e interpreta que el autor forja en su poesía a un Dios-Mujer, como apoyo carnal, escudo contra el dolor y la soledad y divinidad que le revela lo desconocido, para trascender su angustia⁵⁸⁹.

En 1970, Alfredo Lozada señaló la centralidad de la ausencia⁵⁹⁰ y, dos años más tarde, Jaime Concha evaluó el aspecto sexual del libro y descubrió las condiciones socio-históricas, invisibles pero palpables, que constituyen su base objetiva: “Si hay algo que representa la poesía de los *Veinte poemas*, si hay algo que determina una lectura tan extendida en los países del continente, no es otra cosa que el *Eros de la pobreza*, un amor a la medida de la clase media”⁵⁹¹. Jaime Concha intenta analizar la razón del éxito de los *Veinte poemas* desde un punto de vista sociológico. Lo importante es que Neruda acerca el amor a la clase media, lo baja del pedestal y canta un amor que a todos pertenece. Sin duda, la elaboración y la fama de estos poemas coincide y se produce en un momento en que las capas medias de la sociedad en el continente, están en pleno ascenso, además de otras

⁵⁸⁸ROBERTO SALAMA, *Para una crítica a Pablo Neruda*, Editorial Cartago, Buenos Aires, 1957.

⁵⁸⁹MARIO RODRÍGUEZ, “Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXX (Santiago de Chile, 1962).

⁵⁹⁰ALFREDO LOZADA, “Rodeada está la ausencia: la amada crepuscular en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, en E. Rodríguez Monegal y E. Mario Sentí, *Pablo Neruda*, art. cit., págs. 92-103.

⁵⁹¹JAIME CONCHA, “Pablo Neruda, sexo y pobreza”, *Revista Iberoamericana*, 82-83 (Santiago de Chile, 1973).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

razones de tipo estético y el soplo de renovado aire fresco y naturalidad que supone formalmente su poesía.

Concha afirma que estos poemas surgen de las concretas condiciones históricas y vivencias del poeta, que no pueden desmarcarse de su poesía. Del mismo modo, considera necesario describir los distintos tipos de relación amorosa poetizados en el libro, y distingue tres clases:

- a) La “mujer ideal”, imagen subjetiva creada por las fuerzas del deseo, estereotipo recurrente en la poesía modernista, que por aquel entonces daba sus últimos frutos.
- b) La “enamorada juvenil”, objetivo de sus encuentros en la ciudad, que da algunas señas de tangibilidad, aunque incompleta y difusa; es parte de un recuerdo irrecuperable.
- 3) La “mujer poseída”, siempre ausente, evocada en sus silencios (poema 15), constantemente aludida en estos versos.

Para Concha, lo que unifica estas tres variedades de la amada es el deseo, como una búsqueda de algo de lo que se depende, pero que al mismo tiempo resulta mortal. No se distinguirían tipos de mujer, sino formas diferentes forjadas por la realidad básica del deseo.

El anhelo de la mujer es tipificado por Concha como una acción que determina una “avidez sin objeto”⁵⁹², solo consciente de sí misma y de su propia raíz, que residiría en las vivencias del poeta: niñez, circunstancias,

⁵⁹²NICOLÁS SALERNO, “Neruda, sus críticos y biógrafos”, *Estudios públicos* nº 94 (Santiago de Chile, 2004).

contexto, etc., aprehendidas de una manera casi infantil: nombrando objetos sin ahondar en ellos. Y es aquí donde surge la importancia de los acontecimientos históricos y sociales donde se circunscribe su poesía: la mujer vedada por la sociedad, por la familia. Ante estas circunstancias, el poeta solo puede optar por la “mujer-mercancía”, a quien no puede acceder por ser pobre. De esta forma su poesía intenta integrarse en la sociedad y convertir el amor en un vehículo capaz de equiparar su condición social, creando un poder igualitario del amor. De ahí surge el “Eros de la pobreza”⁵⁹³, idealizando la condición de la clase media o, a mi modo de ver, desmitificando el amor como algo inalcanzable y acercando el amor a la clase media.

Eduardo Camacho sugiere la idea de que esta naturaleza tapa las evidencias “implacables que la sociedad impone”, es decir, que la sociedad sería un mal extirpado en los *Veinte poemas*⁵⁹⁴. Del mismo modo, sostiene que la clase de amor que proponen los *Veinte poemas* es un amor que se inicia en la posesión del objeto amado, que va dejando poco a poco traslucir la ausencia, la melancolía y termina en la separación, la soledad y la desesperación” e inicia la angustia de *Residencia en la tierra*⁵⁹⁵. Es este, en mi opinión, una clase de amor que pretende salvarse del vacío existencial, un amor que busca a la mujer para salir de su angustia metafísica y descubre, con dolor y desesperación, uno de los principios esenciales del amor: nadie llena ese vacío.

⁵⁹³ *Ibid.*, pág. 11.

⁵⁹⁴ EDUARDO CAMACHO GUIZADO, *Pablo Neruda: Natural, historia y poética.*, op. cit, pág. 160.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pág. 164.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Existe a lo largo del libro algún momento de plenitud amorosa, seguido de situaciones decrecientes, hasta llegar al final solitario, a la lamentación del abandono. Los *Veinte poemas* quedan divididos en dos temas básicos: La exaltación de la plenitud amorosa y la consideración telúrica.

La plenitud amorosa de estos poemas (poemas 1, 3, 4, 14) es menos abundante que los presagios de abandono (poema 7) o la ausencia de la amada, que aun estando presente se desvanece (poemas 8, 10,15). A lo largo del libro, las sombras son mayores que las luces y poco a poco se va imponiendo el tema de la insuficiencia y desaparición del amor⁵⁹⁶.

Giuseppe Bellini amplía el punto de vista y afirma que el amor es en este libro una expresión de dolor⁵⁹⁷. La mujer representa un espejismo frustrado, una sed insatisfecha, entre tinieblas nocturnas, que muestran una fatiga y un dolor infinito. En este sentido existe una concepción dramática del amor: el amor es dolor y sufrimiento. El paisaje es testigo o espejo de las ansias humanas. Igualmente, el erotismo es una búsqueda de placer y ansia de desaparición, de muerte según la concepción de Bataille⁵⁹⁸. La tristeza se vuelve material poético, recurso expresivo.

Guillermo Araya resume la historia del libro en tres etapas: soledad, descubrimiento de la amada y vuelta a la soledad⁵⁹⁹. Entre una y otra

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pág. 165.

⁵⁹⁷ GIUSEPPE BELLINI, "Viaje al corazón de Neruda", *América sin nombre I* (Alicante, 1999).

⁵⁹⁸ GEORGE BATAILLE, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000.

⁵⁹⁹ GUILLERMO ARAYA, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", art. cit., págs. 145-188.

soledad ocurre la historia. Los poemas transmiten las vivencias sentimentales que la soledad inicial, el encuentro y la vuelta a la soledad suscitan en el yo lírico. “La canción desesperada” encuentra su lugar exacto en el libro, cerrando el círculo de la historia al final e indicando con un solo título la situación a la que ha conducido el amor de los veinte poemas anteriores. El yo ha derivado hacia la desesperación y hay que partir, no se sabe hacia dónde, aunque se siente la imperiosa necesidad de un viaje. La “canción desesperada” es el momento del viaje, de la huida del pasado inmediato. El poema está lleno de incitaciones a la partida, su ambiente es portuario, de malecones al alba y despedidas inminentes. El último verso del poema y del libro proclama la vuelta desolada del yo lírico a la soledad, pero a una soledad diferente de la inicial, a la soledad del viaje: “Es la hora de partir. Oh abandonado!”⁶⁰⁰

El libro abre con el famoso primer verso “Cuerpo de mujer”. El yo lírico pone en primer lugar el objeto fundamental de su canto: el cuerpo femenino. El cuerpo de la mujer ocupa un lugar privilegiado a los ojos del poeta y del lector. La mujer es presentada como cuerpo, como materialidad femenina.

Continúa el segundo verso del primer poema, después de haber presentado a la amada, con la presentación del yo en su soledad. Esta es la situación en la que se encuentra el amante cuando descubre a la amada. Es su soledad inicial, una soledad angustiada en la que está atrapado sin posible escapatoria. No hay sosiego en esta soledad, sino inquietud; no

⁶⁰⁰PABLO NERUDA, *Obras completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 53.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

encuentra el poeta serenidad, si no amarga desesperación: “Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros”⁶⁰¹.

El poeta intenta establecer una comunicación que queda frustrada. El autor es el creador de su obra y el creador de la mujer. En todos los poemas se dirige a la amada menos en los poemas 4 y el 20, y la raíz de su búsqueda es una situación y sentimiento de soledad anterior, una profunda soledad que viene con un sentimiento de abandono: “Abandonado como los muelles en el alba”⁶⁰².

El ámbito propicio para el enfrentamiento con su soledad es la noche. El poeta opta por las sombras y el espacio por excelencia del libro es la noche. La noche es la “condición necesaria de la situación lírica”⁶⁰³: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”⁶⁰⁴. Hay una identificación de la noche con la amada y de la noche con la angustia del autodescubrimiento. Así, en el poema 1: “Y en mi entraba la noche su invasión poderosa”. La noche en Neruda está siempre iluminada por la presencia de la luna o las estrellas. Así la noche es azul, constelada, fosforescente y poblada. Es testigo mudo de sus amores: “Nadie nos vio esta tarde con las manos unidas / Mientras la noche azul caía sobre el mundo”⁶⁰⁵.

⁶⁰¹PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 33.

⁶⁰²*Ibid.*, pág. 21.

⁶⁰³CARLOS SANTANDER, “Amor y temporalidad en Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago de Chile, 1971, pág. 95.

⁶⁰⁴PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 33.

⁶⁰⁵*Ibid.*, pág. 21.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La imagen del naufragio nos habla también de su soledad y desorientación. El faro representa lo estable: “Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes / Que olean como el mar a la orilla de un faro”⁶⁰⁶.

El poeta está lleno de ansias del otro, y este estado se define por la búsqueda desesperada de la mujer. El yo desolado desea el equilibrio y la plena realización, un tiempo donde desaparezca su angustia existencial al poder fundirse con un ser. Y esa fusión solo puede darse con la mujer, un ser carnal y un refugio contra su dolor.

En la tercera estrofa del poema 1, el cuerpo femenino y atractivo parece esconder un poder oculto con el que el amante no había contado al inicio: “Pero cae la hora de la venganza y te amo”.

¿Cuál es esa venganza? Araya sostiene que sin duda es el cuerpo de la amada. La materialidad de la carne ha transformado profundamente la vida del amante. El poeta desea gozar de los placeres del cuerpo, pero no cuenta con un elemento que lo va a transmutar: el amor. Algo desconocido y que atemoriza al solitario atraído por el cuerpo. Esta venganza escondida en el cuerpo femenino y el amor con los aspectos que se revelan a un adolescente, aparece en este libro desde el primer poema.

Entre el primer verso del primer poema del libro y el último verso de “La canción desesperada” se extiende la historia sentimental cantada por el

⁶⁰⁶ *ibid.*, pág. 18.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

libro. Un solitario conoce el amor y luego se fuga en un viaje, acompañado solo de su soledad, más angustiosa que la inicial⁶⁰⁷.

Entre *Crepusculario* y *Veinte poemas*, Neruda aprende que “hay otra forma posible de amor: la posesión, en vez de la espera o el sueño; que hay otra nota en su poesía futura: la asunción viril del mundo”⁶⁰⁸.

En *Veinte poemas* se pone de manifiesto el dolor de una búsqueda estéril, que comienza en *Crepusculario* y termina en “La canción desesperada”. Es una búsqueda iniciada desde el vacío y la angustia adolescente que se enfrenta con el mundo y descubre el mundo y a la mujer. Busca ser salvado y se siente extraño en ese mundo hostil. A la inexperiencia y extremada sensibilidad, le duele el mundo y su materia⁶⁰⁹. El poeta siente un intenso deseo de trascender, en su soledad, o aferrarse a las palabras y a la mujer como tabla de salvación.

Neruda parece buscar en otras mujeres esa presencia perdida de la madre muerta los pocos meses de nacer él ⁶¹⁰: “Era una señora vestida de negro, delgada y pensativa. Me han dicho que escribía versos, pero nunca he visto nada de ella, sino aquel hermoso retrato”⁶¹¹.

⁶⁰⁷ GUILLERMO ARAYA, “Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, art. cit., pág. 152.

⁶⁰⁸ EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 60.

⁶⁰⁹ AMÉRICO MARTÍN, “El regreso de Neruda al fondo de sí mismo”, *Espéculo, Revista de estudios Literarios*, nº 27, (Madrid, 2004). In Especial Centenario Pablo Neruda. Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/neru_fon.html.

⁶¹⁰ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 270.

⁶¹¹ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 15.

La identificación del poeta con un tú ideal que él mismo ha inventado (idea romántica y salvadora de la mujer amada), fragmenta su propia persona y lo conduce a su búsqueda de totalidad en la memoria y en el pasado. Su intento de comprenderse a sí mismo por medio de la mujer amada y de encontrar un sentido a la existencia a través del amor, fracasa hasta que finalmente se queda con nada, como ocurrirá años después con el poema de Octavio Paz “Piedras de Sol”⁶¹².

Si en lugar de ese tú inventado surgiera un tú real, la soledad del poeta se transformaría en un encuentro pleno, una unión íntegra y una comunicación permanente. En cambio, la mujer tiene tan poca realidad concreta que es “amada ausente”, “ojos de ausencia”, “cintura de niebla”, “lejanía”, “ojos volados”, “muñeca triste y dulce”. Es decir, es figura fantasmal ausente, lejana, inventada y poetizada por el poeta. Neruda inventa un universo femenino etéreo, un cuerpo. La coexistencia del amor y la muerte toma cuerpo en la diosa Venus.

Hay una enorme carga de erotismo y sensualidad en la mayoría de poemas; Neruda ha construido un cuerpo más que un alma con la imagen de dos o más mujeres amadas por él, cuya relación oscila entre posesión, ternura, erotismo, angustia, placer, soledad y, finalmente, desesperación. Por otra parte, la fusión entre amor y naturaleza se traduce en una comparación entre la mujer y los elementos naturales, como si ella sintetizara todo lo creado. Al igual que el cosmos, ella es origen, fuente de vida. Por esta razón, el hablante la busca incesantemente, en un afán de

⁶¹²JEAN FRANCO, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., pág. 242.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

religarse con un fundamento, con la sustentadora y germinadora de vida: “Mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar el hijo del fondo de la tierra”⁶¹³.

La mujer pasa a tener la fuerza, el misterio de la naturaleza. Se le atribuyen propiedades telúrico-cósmicas (“vastedad de pinos”, “caracola terrestre, en ti la tierra canta”); depara los mismos gozos de la tierra (“eres la delirante juventud de la abeja, la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga”); posee el dinamismo propio del mundo natural (“rumor de olas quebrándose”, “crepúsculo cayendo en tus ojos”, “lento juego de luces”); adquiere dones sobrenaturales (“eres tú con tus brazos de piedra transparente”, “mariposa”, eres “como el trival y el sol, la amapola y el agua”).

La fusión constante entre erotismo y naturaleza hace pasar a la mujer alternativamente de la luz a la sombra: es crepúsculo, noche, niebla. Su cuerpo tiene colinas; sus ojos contienen el océano; en ella, los ríos cantan; su cintura es de niebla; sus brazos, piedra transparente; su sonrisa, de agua. Posee el vigor de la espiga, la vastedad de los pinos, brazos de enredadera, cuerpo de musgo, boca de ciruela. Es amapola, Jacinto, rosa. Su cuerpo se transforma en leche, en caracola terrestre, en mariposa, en abeja; el poeta consigue la imagen deseada llenando de adjetivos silvestres a su amada.

⁶¹³PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit. pág. 11.

De aquí que la mujer tenga características propias de un ser cósmico, en lugar de características singulares de un ser concreto, real. Esto hace que Neruda identifique a la adolescente provinciana, al amor de Temuco, con la “llama silvestre”; y a la amante del laberinto de Santiago con la “miel oscura”.

Si observamos la última imagen, vemos una aparente contradicción entre ambos elementos: el adjetivo “oscura” sería impertinente en relación con el sustantivo “miel”, pero aquí el oxímoron crea una nueva realidad, como si la mujer tuviera en sí la propiedad de abolir los contrarios. Simultáneamente, es luz y sombra, vida y muerte, día y noche. La naturaleza y el papel mágico que esta representa en la poesía de Darío se vinculan en los *Veinte Poemas*, no solo con las enseñanzas de la poesía simbolista, sino con la poderosa, vasta, salvaje y exuberante naturaleza de América⁶¹⁴. Hay una comunión con la naturaleza, que identifica a la madre germinadora y a la mujer amada:

Aprehensión sensual de la realidad; en la mujer se respira el perfume vital de cada cosa (...) el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado (...) Su cosmología culmina en un misticismo erótico (...) Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales⁶¹⁵.

⁶¹⁴SELENA MIRALLES, “El concepto de lo erótico en Darío y Neruda”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (17) Universidad Complutense (Madrid, 1988), pág. 221.

⁶¹⁵OCTAVIO PAZ, *Cuadrivio*, 1ª edición, Joaquín Mortiz, cuatro ensayos, México, 1965.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La imagen de mujer unida a la naturaleza, el erotismo de su pluma, el tratamiento del amor y la pasión con un lenguaje espléndido y libre, convierte los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en un libro atractivo de corte y forma arriesgada, y de fondo tradicional.

Este poemario singular y sensual atrajo por su libertad, frescura, erotismo y naturalidad. El ritmo se basa en unas hábiles agrupaciones de frases de tres o cuatro sílabas, en el empleo de fáciles rimas internas, “desbocado, violento, estirado” o en la repetición de palabras “el vaho del mar, la soledad del mar”. La mezcla de expresiones coloquiales y de imágenes muy elaboradas inspiradas por los elementos y la naturaleza da a esta poesía un gran efecto de espontaneidad⁶¹⁶.

“La canción desesperada” expresa su angustia con versos alejandrinos acompañados de numerosas exclamaciones e interjecciones. Hay una apreciable abundancia de “Oh”, “Ah” y de signos exclamativos que están al servicio del ritmo cortado, desesperado e imprecatorio de este poema. Como se ha referido con anterioridad, Neruda explicó que escribió este libro “buscando sus más sencillos rasgos”. Y es cierto que en él no hay complejidad en la imagen ni en la sintaxis. En ciertos momentos la sintaxis puede ser ambigua o insuficiente, pero nunca es compleja. Las imágenes están muy lejos de la complejidad de *Residencia en la tierra*⁶¹⁷.

⁶¹⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 111-155.

⁶¹⁷JEAN FRANCO, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, *op. cit.*, pág. 154.

Predomina a lo largo de todo el libro la subjetividad-lirismo y la palabra sencilla, con una métrica no rebuscada, imágenes de la naturaleza, pequeños hallazgos de sabiduría y ansias universales, con un tema único y predominante: el amor.

En los *Veinte poemas* no solo hay una sintaxis traída de la prosa e imágenes novedosas (“socavas el horizonte con tu ausencia”), sino también la representación de un erotismo que ha roto los marcos represivos en que lo mantenía la retórica posmodernista.

Veinte poemas de amor puede considerarse un poemario clásico de naturaleza romántica, al ser una obra que se ha ido reproduciendo y marcando pautas para las generaciones siguientes. Los dos polos del libro, la capital y la provincia, la naturaleza y la ciudad, representan una dualidad clásica en toda la literatura europea del siglo XIX. También se encuentra en la poesía de algunos españoles de comienzos de siglo: Antonio y Manuel Machado o Juan Ramón Jiménez⁶¹⁸. La lectura de este libro revela que es un libro contradictorio, de transición. Por una parte sigue ligado a los ecos tardíos del modernismo, por otra hay una clara búsqueda de su propia voz.

Las razones de su éxito, además del comentado acercamiento del amor a la clase media, nos son sugeridas por Araya⁶¹⁹: en primer lugar, el amor interesa profundamente a la gente. El título del libro es claro y sugerente,

⁶¹⁸*Ibid.*, pág. 12.

⁶¹⁹GUILLERMO ARAYA, “Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, art. cit., pág. 152.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

se indica la existencia de un número determinado de poemas de amor y la situación final a la que conduce produce una clase de trama novelesca: del amor a la desesperación. Además, está escrito por un adolescente que descubre a la mujer y al mundo. El yo lírico es un amador que vive con intensidad su relación con la mujer. Hay tres preguntas de crisis adolescente en el libro: ¿Quién soy? , ¿Qué quiero? y ¿Cómo amo?⁶²⁰.

Por otra parte, y como sugiere Costa⁶²¹, su efectividad se debe a la empatía del lector con la sinceridad de la voz poética: los *Veinte poemas* pueden ser leídos como algo que se produce en el momento en que “el interior habla directamente con la mente”.

En lo que respecta a la mujer representada, la muchacha adolescente no tiene voz. Ella no se expresa a lo largo del libro y, sin embargo, todo gira en torno a ella. Ella es el centro del libro y en su silencio, todo parece provenir de ella y dirigirse hacia ella. En todo caso, aunque el motivo principal de los *Veinte Poemas* parece estar centrado en la mujer, el eje en torno al que gira es la experiencia del poeta con la mujer y con la poesía. Parece que al poeta le importe más el desolado amante que las amadas. Es la poesía de un poeta que apasionadamente “se contempla amar”⁶²². La mujer “es poco más que un pretexto de una violenta experiencia anterior”⁶²³. Es un paso adelante en su anterior producción en el sentido formal y en el sentido de su evolución del concepto de amor, antes más

⁶²⁰*Ibid.*, pág. 186.

⁶²¹RENÉ DE COSTA, *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge (Mass), Harvard U. P., 1979.

⁶²²EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, *op. cit.*, pág. 261

⁶²³*Ibid.*, pág. 262.

autosuficiente; aun así muestra un concepto de amor todavía inmaduro, posesivo, idealizado y misógino. Hay un despertar amoroso, un comenzar al conocimiento del sexo y al universo femenino con un rol absolutamente dominante y tradicional.

Se ha hablado de los *Veinte poemas* como la celebración del amor carnal (Raúl Castro), una historia que acaba en fracaso (Mario Rodríguez Fernández), un truco literario (Mariano Latorre) o una complacencia estética: “Una bella tristeza que se complace a sí misma (...), el sufrimiento se contempla a sí mismo envuelto en belleza y hecho canción”⁶²⁴.

Por su parte, Rodríguez Monegal opina que son poemas de un poeta que, sufriendo y cantando apasionadamente, se contempla en su forma de amar⁶²⁵ y a esta contemplación narcisista, “autosuficiente hasta el exceso”, paralizadora, se debe el fracaso erótico del joven poeta⁶²⁶.

En otro tono, Alfredo Lozada sostiene que “lo que acusan más bien los poemas es el influjo de una tensión temática, vivida intensamente por Neruda: la relación con una amada ausente, perdida”⁶²⁷. La imagen poética está construida con los sentimientos de ausencia y de pérdida; junto a ella, las emociones de añoranza, soledad e incertidumbre construyen una imagen dulce y doliente de la amada, y una relación amorosa triste, exaltada y ávida a ratos de tono íntimo y directo.

⁶²⁴ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., págs. 15-16.

⁶²⁵ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., págs. 195-198

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ ALFREDO LOZADA, “Rodeada está la ausencia: la amada crepuscular en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit., págs. 92-105.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La imagen de la amada aparece íntimamente ligada al crepúsculo, ya sea entremezclándola o contraponiéndola a la puesta de sol como telón de fondo (algo que se acaba). La amada se encuentra en la hora moribunda. Muere el amor. Los postulados sentimentales de la ausencia y la pérdida van ligados a la exteriorización de un desasosiego íntimo amoroso. La ausencia le lleva a sentirse como naufrago, abandonado. Hay una infinita sed amorosa que no se sacia.

El sentimiento de pérdida y ausencia de la amada se ensanchará en la intuición de pérdida y destrucción del mundo y los seres en *Residencia en la tierra*. Parece que la mujer debe estar ausente para desempeñar su función poética.

Arturo Aldunate Phillips (1936)⁶²⁸, Alfredo Cardona Peña (1955) y Margarita Aguirre (1964) vieron la clave del éxito de los *Veinte poemas* en la novedad, en términos de su apertura en asuntos de deseo físico y en la descripción directa del cuerpo de mujer⁶²⁹.

Julio Cortázar (1974) ve la novedad en términos de cómo una Eva latinoamericana, después de años de estar aprisionados en la estética y discurso modernista, devolvió la libertad a una generación entera de jóvenes latinoamericanos:

⁶²⁸ ARTURO ALDUNATE, *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, Nascimento, Santiago de Chile, 1936.

⁶²⁹ CHRISTOPHER PERRIAM, "Re-reading Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", art.cit., pág. 95.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En el principio fue la mujer; para nosotros, Eva precedió a Adán en mi Buenos Aires de los años treinta. Éramos muy jóvenes, la poesía nos había llegado bajo el signo imperial del simbolismo y del modernismo, Mallarmé y Rubén Darío. Rimbaud y Rainer María Rilke: la poesía era gnosis, revelación, apertura órfica, desdén de la realidad convencional, aristocracia, rechazando el lirismo fatigado y rancio de tanto bardo sudamericano (...)

Entonces entró Eva hablando español desde un librito de bolsillo nacido en Chile, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Muy pocos conocían a Neruda, a ese poeta que bruscamente nos devolvía lo nuestro, nos arrancaba a la vaga teoría de las amadas y las musas europeas para echarnos en los brazos a una mujer inmediata y tangible, para enseñarnos que un amor de poeta latinoamericano podía darse y escribirse *hic et nunc*, con las simples palabras del día, con los olores de nuestras calles, con la simplicidad del que descubre la belleza sin el asentimiento de los grandes heliotropos y la divina proporción.

Pablo lo sabía, lo supo muy pronto: no opusimos resistencia a esa invasión que nos liberaba, a esa fulminante reconquista⁶³⁰.

La mayoría de los críticos han centrado el análisis de los *Veinte poemas* en la vehemencia del sentimiento erótico y la exacerbación del amor carnal, mostrando el quiebre que provoca esta obra con la poesía amorosa escrita hasta entonces en lengua española, con la excepción de Perriam, Ellis y Costa, que se cuestionan tal novedad.

⁶³⁰JULIO CORTÁZAR, “Neruda entre nosotros”, Ginebra, 1973, http://www.libreriahispana.com/neruda/jc_entre.html (consultado el 7 de julio de 2004), pág.2.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Camacho Guizado habla de un primer momento de amor que se disuelve en un final lamento de abandono. Araya, como otros críticos, enfatiza la universal atracción adolescente y el descubrimiento de la mujer, y la angustia que ello conlleva. Amado Alonso pone el acento en la melancolía, y Keith Ellis refiere al drama conceptual, a la inestabilidad en la representación del deseo y a la incertidumbre en la representación de la mujer de los *Veinte poemas*. Tanto Santander como Loyola son conscientes de que la lectura de los *Veinte poemas* es un lugar crucial para la autorrealización a través de la escritura⁶³¹.

Por su parte, Jaime Concha afirma que estos poemas surgen de concretas condiciones históricas y vivencias del poeta. La omisión del marco social explicaría las distintas interpretaciones que se han dado y la capacidad amorosa estaría siempre en pugna con las variaciones históricas y culturales, tratando de imponerse a estas. Alfredo Lozada agrega que en los *Veinte poemas* no hay celebración del amor carnal, ni historia sentimental que acabe en desengaño, ni complacencia estética, pero sí hay una tensión temática que lleva a contar al poeta una relación de amor perdida, y considera el poemario como la expresión más lograda del modernismo hispanoamericano, principalmente por la fuerte herencia del romanticismo latente⁶³².

Finalmente, en opinión de José Carlos Rovira⁶³³, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es la historia de “un encuentro y un fracaso

⁶³¹RENÉ DE COSTA, “The Poetry of Pablo Neruda”, art. cit., pág. 32.

⁶³²NICOLÁS SALERNO, “Neruda, sus críticos y biógrafos”, art. cit., pág. 15.

⁶³³JOSÉ CARLOS ROVIRA, *Para leer a Pablo Neruda*, Palas Atenea, Madrid, 1991.

amoroso, historia narrada desde un pasado, en el que se evoca el mundo anterior como una frustración en la que el amor pudo ser salvación”:

Fui sólo como un túnel. De mí huían los pájaros
Y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
Para sobrevivirme te forjé como un arma,
Como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda⁶³⁴.

Podemos sostener que los *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada* es un libro de búsqueda y conocimiento, búsqueda carnal y emocional. Hay una búsqueda del otro, pero sin el otro, de quien se crea una imagen. La mujer aparece envuelta en una silenciosa sumisión, una incomunicabilidad fundamental, en la que domina la voz del poeta. El silencio de los *Veinte poemas* es el silencio de las mujeres de su tiempo, un silencio que encierra sumisión e incomunicación real con el otro sexo.

El erotismo de Neruda le conduce a la soledad y conlleva de una forma natural el sentido de la muerte o la desaparición. Lo que diferencia al erotismo de la actividad sexual es una búsqueda psicológica independiente de la reproducción: el terreno del erotismo es la trasgresión⁶³⁵. En ese sentido Neruda es un trasgresor de su tiempo, que a pesar de no amar a un ser con verdadera identidad expone su deseo de una forma sencilla, libre y natural. Lo amoroso de esta poesía no radica en su unidad con la amada, sino en el yo lírico que expresa su emoción amorosa, su visión

⁶³⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 179.

⁶³⁵GEORGE BATAILLE, *El erotismo*, *op. cit.*, pág. 52.

enamorada de la vida y sus propios sentimientos⁶³⁶. Este libro supone un gran éxito y un gran fracaso, el éxito literario, el éxito de la libertad y el fracaso de una relación amorosa doliente e inmadura.

Los *Veinte poemas* no son una simple historia sentimental, sino que representan una búsqueda y una tentativa fallida de encontrar en la mujer y el amor una solución a un modo angustioso de ver la existencia y a otro modo angustioso de conocimiento⁶³⁷. La amada se convierte en una criatura adorada y, en ese sentido, las mujeres de su tiempo pueden identificarse con esa imagen femenina creada por el poeta. Pero cabe preguntarse: ¿Cómo es y cómo está construida la imagen de la mujer en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*?

4.1.3. La imagen mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

Tal como hemos visto con anterioridad (véase el capítulo 4, apartado 1), la mayoría de los críticos y estudiosos de la obra de Neruda coincide en afirmar que son dos las mujeres destinatarias de los *Veinte poemas*⁶³⁸. Sin embargo, si tenemos en cuenta la ambigüedad del propio Neruda al respecto, podríamos pensar que no son dos sino más las destinatarias de estos poemas juveniles: “Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se

⁶³⁶GUILLERMO ARAYA, “Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, art. cit., pág. 72.

⁶³⁷MARIO RODRÍGUEZ, “Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda”, art. cit., pág. 7.

⁶³⁸CARDONA PEÑA (1955), SANTANDER (1971), LOYOLA (1975), CAMACHO GUIZADO (1978), MONTÉS (1989), MORELLI (1997).

entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos a Marisol y a Marisombra”⁶³⁹. Más adelante, el propio Neruda, añade:

Allí también me sorprendieron los ojos negros y repentinos de María Parodi. Cambiamos papelitos muy doblados para que desaparecieran en la mano. Más tarde escribí para ella el número 19 de mis veinte poemas. Puerto Saavedra está también en todo el resto de ese libro, con sus muelles, sus pinos y su inagotable aleteo de gaviotas⁶⁴⁰.

Y hay más. Inés María Cardone⁶⁴¹ afirma que, en la época de los *Veinte poemas*, Neruda también sostenía un romance con Laura Arrué, romance no aceptado por la familia de ella, quien consideraba a Neruda como “un juglar espantoso”. De esta amante no existe constancia ni prueba alguna⁶⁴².

El texto no favorece la identificación biográfica precisa de la mujer o las mujeres amadas de los *Veinte Poemas*. No obstante, e independientemente del número de mujeres que los inspiran, puede afirmarse que existe la representación de un solo objeto de deseo y de una sola figura femenina, que reflejan dos aspectos básicos del concepto de amor: el sol y la sombra. Hay una concepción dual de la mujer en la representación de un modelo femenino unitario que no corresponde a un solo ser real sino a distintos aspectos de amor.

⁶³⁹ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 65.

⁶⁴⁰ PABLO NERUDA, *Para nacer he nacido*, op. cit., pág. 265.

⁶⁴¹ INÉS MARÍA CARDONE, *Los amores de Neruda*, op. cit., pág. 120.

⁶⁴² *Ibid.*, pág. 121.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Desde otro punto de vista, y de conformidad con la opinión de Edwards, la mujer o mujeres inspiradoras de estos poemas, sintetizadas en Marisol y Marisombra, tienen elementos del simbolismo francés y el modernismo latinoamericano, y no son más que una invención literaria. Viven en un escenario inventado, se disuelven en unas colinas lejanas, son de viento, de humo y siempre se desplazan a un lugar irreal, “hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas”⁶⁴³. La distancia donde se sitúa el objeto erótico de estos poemas no sólo es espacial. El fantasma femenino está separado de la voz lírica por el espacio y el tiempo. Por su parte, la “canción desesperada” parece una despedida en el más amplio sentido del término. Es un adiós a esa mujer fantasmagórica (una mujer de humo), al modernismo, a los muelles, las aguas, a las gaviotas melancólicas de la adolescencia, para adentrarse en otra etapa de su vida y en la mejor etapa de su poesía.

Hugo Montés⁶⁴⁴ afirma que “no es la amada ideal de Petrarca y Garcilaso, sino la «hembra fuerte», la estudiante de boina gris y corazón en calma, la niña morena y ágil”, opinión muy discutible por dos razones. Primero, porque son mujeres distintas reunidas en una; y segundo, por no mostrarse en ninguna de ellas una descripción de su fuerza, sino más bien de su dócil debilidad y actitud de entrega y, por lo tanto, desconocer el lector dónde se ubica esa fuerza no mostrada. Para Hugo Montés existe unidad temática en los *Veinte poemas*: el amor de un hombre y una mujer. La libre irregularidad métrica aleja al libro formalmente de los moldes

⁶⁴³PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor, Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 21.

⁶⁴⁴HUGO MONTÉS, *Para leer a Neruda*, op. cit., pág. 16.

modernistas. Sin embargo, el desdibujamiento de la mujer esta trazado a la manera modernista, como si se tratara de una pintura impresionista.

Diversos estudiosos de Neruda han ahondado en sus puntos de vista respecto a la representación de la mujer en *Veinte poemas*: Carlos Santander afirma que existe en *Veinte poemas* una idea peculiar de la mujer y otra no menos notable del amor, que confiere al poemario una originalidad marcada y un carácter agudamente antitético al que presentan los poemas de amor en la tradición literaria de una época y lugar determinados⁶⁴⁵. La amada es la posibilidad del canto. El ser doloroso que es el poeta encuentra su oficio excelente, compensador de frustraciones, en el ejercicio de la poesía. De ahí que la amada esté distante aun cuando está presente, a la manera de la amada de D'Annunzio, en un silencio inmóvil. Esa distancia le permite crear. El poeta habla a la amada a través del poema, es un "cronista de sí mismo"⁶⁴⁶, un poeta-cronista que encuentra su territorio propio en la poesía y su ambiente predilecto en el silencio, no en un silencio absoluto, sino en un "silencio enamorado".

La melancolía del poeta es más importante que las musas que lo inspiran. La mujer está relegada a un segundo plano en el orden poeta-poesía-musa inspiradora; en este sentido la mujer, como si de cualquier objeto poético se tratara, es la excusa para crear poesía. El poeta se contempla amando

⁶⁴⁵MARIO RODRÍGUEZ, "Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda", art. cit., pág. 7.

⁶⁴⁶CARLOS SANTANDER, "Amor y temporalidad en Veinte poemas de amor y una canción desesperada", art. cit., pág. 19.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

en un juego narcisista. Neruda ha descubierto que la mujer “no es solo un objeto apetecible, sino también poseíble”⁶⁴⁷. El amor es posesión, es un amor posesivo. Y esta es una de las razones de su fracaso amoroso. La posesión de un sueño desposeído, sus goces y sus penas. No es una mujer nítida, sino etérea, desdibujada, incandescente, como una bruma que se desvanece. Parece irreal, pero es cuerpo, es lejana como una ensoñación. Él pone la distancia, ella está lejos, niebla, bruma. No hay comunicación, hay monólogo, es una proyección entre la irrealidad y el deseo, no es concreta, pero es cuerpo, sueño y materia.

Alain Sicard sostiene que “el rasgo más sobresaliente de *Veinte poemas* es que el poeta modifica en ellos de manera apreciable su actitud con respecto a la mujer y al amor”⁶⁴⁸. Si *El hondero entusiasta* exaltaba el deseo para intentar satisfacer una pasión más fuerte, la sed de infinito, en los *Veinte poemas* es la mujer un arma que se vuelve contra el Hondero: “Pero cae la hora de la venganza y te amo”⁶⁴⁹. La mujer se ha vengado imponiéndose como sujeto amoroso y rechazando su papel cósmico y metafísico. Neruda descubre los encantos físicos de la mujer y se maravilla de ellos: “Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme”⁶⁵⁰. Es la mujer la que ocupa el lugar central del libro, en un intento de que la imagen de la mujer amada llene el vacío en el que se encuentra el alma de Neruda. Pero este vacío, esa angustia existencial, no encuentra paz, y vuelven a aflorar el ansia, la sed y el dolor sin medida:

⁶⁴⁷EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 261.

⁶⁴⁸ALAIN SICARD, “El Pensamiento poético de Pablo Neruda”, art. cit., pág. 45.

⁶⁴⁹PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 11.

⁶⁵⁰*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límites, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue
y la fatiga sigue, y el dolor infinito ⁶⁵¹

La angustia se acrecienta en “La canción desesperada” porque la mujer no solo pierde su carácter divino, sino que existe una imposibilidad de comunicación e insatisfacción interior y física del poeta.

Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos
mi deseo de ti fue el más terrible y corto
El más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido. (...)
Ese fue mi destino y en él viajó mi anhelo
y en él cayó mi anhelo, todo en ti fue naufragio! ⁶⁵²

Sicard, en contra de la tesis de Roberto Salama, que habla de la identificación de la mujer con la tierra y con la materia, sostiene que la imagen aparecida en el libro es la imagen de una mujer inmaterial⁶⁵³: “La descripción de la mujer en cada poema hasta en el primero, es abstracta y nebulosa”. Sus rasgos físicos se asocian con una emoción abundante, pero ambivalente: cuerpo alegre, cuerpo claro, ojos infinitos, grandes ojos fijos, voz misteriosa. Su condición social se identifica solo a través de algo como la boina gris.

⁶⁵¹*Ibid.*, pág. 38.

⁶⁵²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 116-117.

⁶⁵³ALAIN SICARD, “El Pensamiento poético de Pablo Neruda”, *op. cit.*, pág. 47.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

El desarrollo de la incertidumbre respecto a la identidad de la mujer se pone en juego cuando el hablante se da cuenta de que está enamorado:

“a nadie te pareces desde que yo te amo” (poema 14) y el poder desconcertante e irresistible del amor se revela en la petición: “ah déjame recordarte como eras entonces cuando aún no existías”⁶⁵⁴. Todo ello le resta importancia a la identificación de las mujeres.

La inmaterialidad de la mujer se muestra con los epítetos de que se sirve Neruda para situar a su amada en una zona incierta, ambivalente, de presencia y ausencia. Los términos que emplea son “ausente”, “ajena”, “extraña”, “lejana”, junto con referencias a su silencio. Y cuando no es el sueño, es el recuerdo el que tiene el poder de hacer irreal a la mujer para no guardar de ella más que una imagen depurada, casi abstracta: “Te recuerdo como eras en el último otoño / Eras la boina gris y el corazón en calma”⁶⁵⁵.

La fragilidad de la “mariposa de sueño” (poemas 15 y 19), y la sensación de una especie de humo que se difumina (poemas 11 y 14) son apropiadas para la representación de una criatura de sueño sobre la que resulta difícil decidir si el amor que inspira es actual o pasado, si está en un lugar o en otro. En esos lugares en los que parece estar, el paisaje aparece como un rasgo sobresaliente, y hay que destacar que la mayor parte de esos paisajes son paisajes marinos. “Lo lejano” es la dimensión esencial de los

⁶⁵⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, op.cit. pág. 189.

⁶⁵⁵PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 17.

Veinte poemas y la soledad de las costas y los pontones, “soledad cruzada de sueño y de silencio” (poema 13); lo lejano es, según Sicard, el lugar elegido por una melancolía que difumina todas las cosas, por un pensamiento que no se satisface más que con lo indeciso⁶⁵⁶.

La importancia del papel representado por la mujer, cuyo nombre está escrito con “letras de humo” (poema 14) va en aumento cuando se examinan otros aspectos del libro, la función de hablante y escenario.

El escenario de los poemas lo propone Neruda⁶⁵⁷ :

Los trozos de Santiago fueron escritos entre la calle Echauren y la Avenida de España y en el interior del antiguo edificio del Instituto Pedagógico, pero el panorama es siempre el de las aguas y de los árboles del sur.

Los muelles de la “Canción desesperada” son los viejos muelles de Carahue y de Bajo Imperial; los tablones rotos y los maderos como muñones golpeados por el ancho río. El aleteo de gaviotas que allí se siente y sigue sintiéndose en aquella desembocadura.

La bruma (poemas 3, 17, 18 y “La canción desesperada”) y la lluvia (poemas 8 y 14) se suman además a lo “lejano”, rompiendo el mundo de las formas y favoreciendo los sueños. El paisaje tiene en este libro un valor de significación. La manera como lo trata el artista está estrechamente relacionada con la manera como evoca a la mujer. El paisaje es, en *los Veinte poemas de amor*, el campo en el que se ejerce el misterioso poder de “desmaterialización” al que la mujer y el mundo están conjuntamente

⁶⁵⁶ ALAIN SICARD, “El Pensamiento poético de Pablo Neruda”, art., cit., pág. 46.

⁶⁵⁷ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op.cit., pág. 65.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

sometidos, y que se expresa, sobre todo, mediante dos elementos privilegiados: el viento y el crepúsculo⁶⁵⁸.

El viento puebla el paisaje de unos doce poemas. Pero solo en tres representa un papel activo (poemas 4, 11 y 14). El poema 4 es el único de todo el libro que no sitúa en escena ni a la mujer amada ni al propio poeta. En los seis últimos versos el viento es el protagonista principal: “Viento que lleva en rápido robo la hojarasca... / Viento que la derriba en ola sin espuma... / Combatido en la puerta del viento de verano”⁶⁵⁹. No es un viento convencional sino que, a través de él, el poeta expresa las inquietudes que enlazan el poema con el conjunto del libro, es decir, expresa el amor.

El poema 11 es un poema de tempestad, pero nocturna. El personaje central del poema es la mujer, pero su presencia está sugerida de un modo extraño, en un estilo indirecto y caótico: “Quejumbre, tempestad, remolino de furia / cruza encima de mi corazón sin detenerse”⁶⁶⁰. La fantasía de Neruda proyecta sobre el horizonte la imagen de una mujer; imagen que se confunde con el paisaje, con los relámpagos, con el resplandor. El viento de la tempestad suscita entre líneas la presencia de la mujer y al mismo tiempo, el miedo a las consecuencias devastadoras del amor. Esta idea encuentra sus raíces en la herencia romántica, esencialmente en Byron. Las ideas del amor y de la muerte están unidas, y el amor acrecienta la sed de infinito y se une a los movimientos de la naturaleza. La vida sin amor es muerte y en el amor se deposita la

⁶⁵⁸ALAIN SICARD, “El Pensamiento poético de Pablo Neruda”, art., cit., pág. 50.

⁶⁵⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 181.

⁶⁶⁰*Ibid.*, pág. 187.

esperanza de un renacer, en la armonía del uno con el todo. La naturaleza es amada tal y como es, se la observa con el sentimiento, no con la razón y se identifica con los estados de ánimo del poeta:

Quejumbre, tempestad, remolino de furia,
cruza encima de mi corazón, sin detenerte
viento de los sepulcros acarrea, destroza, dispersa tu raíz soñolienta.
Desarraiga los grandes árboles al otro lado de ella.
Pero tú clara niña, pregunta de humo, espiga.
Era la 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.

En el poema 14 vuelven a aparecer contrapuestos el viento y el amor: “Tú estás aquí / Ah, tú no huyes”⁶⁶¹.

El viento supone la amenaza del amor y en *Veinte poemas* se cierne sobre cada objeto, cada ser, cada sentimiento, entregándolo a una muerte inevitable. De ahí la nostalgia y la visión lánguida de un mundo que un poder se esfuerza por hacer irreal. Y esa irrealidad complace al poeta, porque alimenta su ilusión en los espectáculos naturales donde también actúan las fuerzas destructoras, entre las que están el tiempo y el crepúsculo.

En *Veinte poemas* se reconoce el amor en el espectáculo del crepúsculo. La pasión halla su réplica en el ocaso, que se convierte en el punto de

⁶⁶¹*ibid.*, pág. 190.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

partida para reflexionar sobre el objeto amado: “Pensando, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes / enterrando lámparas”⁶⁶².

El tema de este poema 17, es la ambigüedad de la mujer, que oscila entre presencia y ausencia, lo que la hace distante, inaccesible: “Tu presencia es ajena / extraña a mí como una cosa”⁶⁶³. Se evoca un pasado reciente. Pero esta ambigüedad ya existía en su adolescencia: “Tú mujer, qué eras allí, qué raya, qué varilla / De ese abanico inmenso? / Estabas lejos como ahora”⁶⁶⁴.

Aparece en este poema una imagen que resume el carácter efímero de sus amores, acompañados siempre por la ausencia. Es la imagen del incendio, ya utilizada en *El hondero entusiasta* donde el incendio es el del crepúsculo: “Incendio en el bosque! / Arde en cruces azules / Arde, arde, llamea, chispea en árboles de luz / Se derrumba, crepita. Incendio. Incendio”⁶⁶⁵.

La mujer no parece estar tan hermosa como cuando aparece envuelta en “las llamas mortales”, es decir, sometida a la muerte o dispensadora de muerte del crepúsculo: “En su llama mortal, la luz te envuelve”⁶⁶⁶. Al evocar en una página del *Memorial de Isla Negra* a una de las pasajeras que formaron parte de su existencia en la época bohemia de Santiago, Neruda

⁶⁶² PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ed. Losada, *op. cit.*, pág. 91.

⁶⁶³ *Ibid.*, pág. 92.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ PABLO NERUDA, *O.C.I.*, Ed. Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 93.

⁶⁶⁶ PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ed. Losada, *op. cit.*, pág. 17.

jugará con la sonoridad de un nombre para expresar la fragilidad de los amores crepusculares:

Rosaura de la rosa, de la hora
diurna, erguida
en la hora resbalante
del crepúsculo pobre, en la ciudad⁶⁶⁷

Ese amor, cuya llama se confunde con la de los crepúsculos es como un “fuego físico” que consume los corazones y los cuerpos sin satisfacerlos. Neruda tiene algo de Gabriel D’annunzio: “paganismo premeditado, sensualidad sistemática, poema de la carne, la vida como exaltación del instinto”⁶⁶⁸. Hay una postura de amante desatado y reflexivo, de soledad, de abandono. Sin embargo, y aun teniendo en cuenta la opinión de Sicard, la representación de la imagen de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, desde el inicio del libro, es esencialmente la representación de un ser evidentemente carnal. El poema 1 es el punto de partida⁶⁶⁹:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

⁶⁶⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 1186.

⁶⁶⁸VOLODIA TEITELBOIN, *Pablo Neruda*, *op. cit.*, págs. 11-86

⁶⁶⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 179

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La mujer es capaz de proporcionar gozosas experiencias sensuales (poema 9), pero también puede transformarse en una conciencia cósmica derribadora de límites que configuran todo el universo del poeta y, aún más, es un escudo o un refugio contra la angustia y el dolor que tan fuertemente asedian al corazón lírico, para asumir, finalmente, el papel de un arma de revelación de lo inteligible. Es decir, Neruda se forja una unidad central de referencia, una imagen como una potencia carnal que asume poderes divinos: el dios mujer.

Las imágenes de los poemas trazan a la mujer como una ilusión de presencia y, sobre todo, de ausencia. Es una mujer material e inmaterial. El sentimiento de ausencia actúa como acicate en la configuración de la imagen amorosa, inconcreta donde hay ausencia, presencia, cuerpo, alma. El amor es dolor y la mujer es un ser, un cuerpo. Es una amada dulce y doliente y una relación triste y exaltada. La mujer no parece tener una identidad propia más que la que el poeta ha creado para ella. ¿A quién ama Neruda, a la mujer o a la invención creada por la ausencia? La mujer está ausente para desempeñar su función poética. Es una concepción atormentada del amor.

La mujer aparece contemplada en su realidad material y entera, sentida como un objeto erótico, e integrada en una realidad más amplia y total, como la tierra. Toda ella está dispuesta a una entrega plena, sin reservas. La visión de la mujer se contempla coherentemente, en los versos 3 y 4 del poema 1, con la referencia al contemplador.

A la mujer-tierra, le corresponde el hombre-labriego; el ser masculino cuyo contacto con lo terrestre es todo un oficio. Sin embargo, hay una

diferencia significativa en el tratamiento de ambos. Mientras la mujer es tierra, es decir, una categoría cósmica, el hombre es hombre, labriego, no tiene otra categoría que no sea la condición humana ⁶⁷⁰. Su oficio es arrancar la fertilidad de lo que es fértil, de una forma violenta (socava, hace saltar al hijo). La actitud de entrega de la amada proviene de su deseo, de su creación, una creación que forja como arma, como tabla de salvación de una angustia anterior. Con ella puede salir de su estado de indefensión y sobrevivir. Pero ese sentimiento es una ilusión creada por él, la amada no puede saciar su sed y tampoco es el faro que puede orientar al navegante en un sentido contrario al naufragio. El poeta parece ignorar la razón de su “sed eterna”, ni el motivo por el cual, ni la flecha ni la honda llegan a su destino. El yo lírico contempla a la amada, la admira, la idealiza y siente también el hueco de su ausencia.

Podría hablarse de una materialidad concreta, que se evidencia en imágenes y metáforas que vinculan a la mujer a lo terrestre o natural (cintura de niebla, manos de uvas, brazos de piedra transparente) y de la que deriva una significación positiva (sensual, fecunda, vital, esperanza) y una materialidad inconcreta, que parece escaparse de las manos en un juego de luces y sombras crepusculares (distante, viajera, mortal, doliente, fugaz, muda, pálida, ausente, triste, silenciosa). Y esta visión contradictoria vuelve a la amada, en ocasiones, hostil: “Tu silencio acosa mis horas perseguidas”⁶⁷¹. Es en este juego de opuestos, donde se percibe la

⁶⁷⁰CARLOS SANTANDER, “Amor y temporalidad en Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, art. cit., pág. 15.

⁶⁷¹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 180.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

inalcanzabilidad del ser amado: “Tú también estás lejos / ah más lejos que nadie”⁶⁷².

Si, por una parte, la amada que él ha creado tiene el poder de despertar las fuerzas vitales básicas de un ser y transformarlo en un ente sólido, primitivo y salvaje, por otra todas las cosas se vuelven fugaces y perecederas, y lo más perecedero es esa relación con la amada.

Carlos Santander afirma que todo el carácter adolescente de esta poesía de Neruda se descarga en una concepción del amor en que la satisfacción carnal no es jamás satisfactoria. Existe un inconsciente sentimiento de culpa que asocia el placer y la muerte. Esto es lo que lleva a sentir a la mujer como una invasión o como un acoso. Junto a su atracción late el deseo angustioso de escapar de ella. La visión contradictoria de la mujer, en la dualidad atracción/rechazo, es mantenida por el poeta en toda la poesía amatoria de sus primeros libros, desde *Crepusculario* hasta *El hondero entusiasta*⁶⁷³.

El concepto de amor que Neruda tiene en el momento de escribir este libro es que el amor es igual al dolor y, por lo tanto, su erotismo resulta doloroso. Ello lo corroboran los poemas 1, 2, 3 y 13. Su concepción del amor evolucionará a lo largo de toda su obra en estrecha relación con la experiencia esencial de su poesía que es la experiencia temporal.

⁶⁷²*Ibid.*, pág. 192.

⁶⁷³CARLOS SANTANDER, “Amor y temporalidad en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit., pág. 17.

Christian Perriam, en su artículo “Re-reading Neruda’s *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, sugiere que la fascinación de este texto debe mucho a la particular representación de la mujer y a la aparente unidad del poeta con la amante construida a lo largo de cada poema, así como a las contradicciones, discontinuidades e incoherencias en el sujeto que habla⁶⁷⁴.

Neruda, por una parte, es heredero de un modernismo que muere, un tardío romanticismo y simbolismo y, por otra, es consciente de la cultura emergente de las vanguardias. Está formado en una tradición y es consciente de la otra, y elige un camino medio para encontrarse a sí mismo y a su poesía⁶⁷⁵. Es un cruce de caminos entre el simbolismo tardío y la vanguardia, entre una renovación de la búsqueda, para una más refinada expresión literaria, y la noción revolucionaria de la necesidad de poner al día completamente el lenguaje y las formas de la literatura⁶⁷⁶.

Costa da por sentada la dependencia de Neruda con los modelos europeos, pero Hernán Loyola analiza a Neruda en una modernidad latinoamericana más específica. El Neruda de *Crepusculario* es un sujeto lírico que se pretende omnisciente, pero que en verdad es incapaz de liberarse de la tiránica perspectiva de modelos literarios que venera, y en los *Veinte poemas* este sujeto llega a un punto de transición, moviéndose

⁶⁷⁴CHRISTOPHER PERRIAM, “Re-reading Neruda’s *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit. pág. 93.

⁶⁷⁵LUIS VERES, “El modernismo y los orígenes de la poesía de Pablo Neruda”, *Espéculo* nº 7, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/neruda.htm>

⁶⁷⁶CHRISTOPHER PERRIAM, art. cit., pág. 94.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

de una “falsa conciencia de unidad del propio yo hacia el reconocimiento de una íntima escisión”⁶⁷⁷. Loyola cita el examen de Rodríguez Monegal respecto a la simultaneidad de voces, la dispersión de la búsqueda y la inquietud esencial del joven poeta⁶⁷⁸.

Las imágenes del cuerpo de la mujer “ocurren en contextos en los que la aparente ascendencia de lo carnal está, en realidad subordinada”; esto, y una tendencia, incluso en el poema 1, a descripciones abstractas y vagas, nos lleva a un desarrollo de “la incertidumbre respecto a la identidad de la mujer”⁶⁷⁹.

Hay una idea central en el libro sobre el amor como un fenómeno oscuro e inquietante; así, el carácter de la exploración emprendida por el hablante es idealista y metafísico y hay rasgos estructurales en el libro, muchas paradojas (particularmente en la posesión/ausencia de la amada), oxímoros y antítesis, que están ligados o conectados a la perplejidad causada por la búsqueda⁶⁸⁰.

La consideración sobre la novedad del libro y la expresión sensual libre traen algunas cuestiones, una de las cuales concierne al silencio crítico tanto como a una tendencia de la crítica. Esto es, los años veinte trajeron

⁶⁷⁷HERNÁN LOYOLA, “El joven Neruda ingresa en la modernidad”, *Casa de las Américas*, XXXI, 182 (La Habana, 1991).

⁶⁷⁸CHRISTOPHER PERRIAM, art. cit., pág. 95.

⁶⁷⁹CHRISTOPHER PERRIAM, “Metaphorical Machismo: Neruda’s love poetry”, *Forum for Modern Language Studies (FMLS)*, Exeter (England), Jan: 24 (1): págs. 54-77.

⁶⁸⁰*Ibid.*, págs. 58-60.

un cambio del siglo y un cambio en la escena cultural en muchos países latinoamericanos. Ello quedó reflejado en un escandaloso desahogo, una gran necesidad de elaborar escritos poéticos sobre el deseo sexual y sobre el cuerpo físico por parte de artistas famosos y, lo que resulta aún más interesante, por poetas mujeres cuyas voces han sido hasta hoy mal conocidas y muy poco escuchadas⁶⁸¹.

Aunque en los *Veinte poemas* Neruda nombra con toda claridad partes del cuerpo femenino como el pubis, el pecho, el cuello, los labios, etc., también las descripciones pueden ser evasivas (poema 3). Se prefiere una aproximación metafórica y metonímica a una aproximación directa. El tradicionalismo predominante en la forma ha sido señalado a menudo, y concretamente Costa observa que “estaría bien preguntarse si las referencias al sexo fueron realmente tan revolucionarias, después de todo”⁶⁸². Incluso podríamos decir que los poemas eran remarcablemente insulsos cuando contraponemos textos de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Julio Herrera y Reissing, e incluso Rubén Darío, donde, si falta una dirección erótica, es solo por la complejidad, mutismo o extravagante perversidad de los deseos representados⁶⁸³.

Hay, por ejemplo, muchos momentos de escándalo textual en “Mis amores” de Delmira Agustini, con colores, caricias, manos, labios, cuerpos,

⁶⁸¹CHRISTOPHER PERRIAM, “Re-reading Neruda’s *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit, pág. 96.

⁶⁸²RENÉ DE COSTA, *The Poetry of Pablo Neruda, op .cit.*, pág. 24.

⁶⁸³*Ibid.*, pág. 95.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

camas y una específica referencia a los “pañales de mis entrañas”⁶⁸⁴. El sensual misticismo de “Intima” lleva al éxtasis, a la declaración orgásmica: “Tu alma es capaz de penetrar en mí / En el silencio hay vértigos de abismo”⁶⁸⁵.

Similarmente novedosos son los poemas de Alfonsina Storni en su libro *El dulce daño* (1920) que fueron criticados y condenados en su época por su explicitación erótica y su vergonzosa falta de inhibición.

Gwen Kirkpatrick y Lily Litvak ofrecieron un claro cuadro de los escritores del modernismo mucho más escandalosos que cualquier alusión erótica en los *Veinte poemas*⁶⁸⁶.

Rodríguez Monegal, en su breve pero interesante identificación del *Hondero entusiasta* como un lugar de indeterminación de la sexualidad, sugiere que “el erotismo de este (...) libro es de una pasividad que casi llega a lo enfermizo”, viendo similitudes con la poesía de Delmira Agustini en el poema 6 de la parte segunda del *Hondero entusiasta* (“Déjame sueltas las manos”)⁶⁸⁷.

⁶⁸⁴FEDERICO DE ONÍS (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York: Las Américas, 1961, págs. 911-913.

⁶⁸⁵F. FERNÁNDEZ OLMOS y L. PARAVISINI-GEBERT (eds.), *El placer de la palabra*, *Antología*, Planeta, México, 1991.

⁶⁸⁶L. LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979.

⁶⁸⁷EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, *op. cit.*, págs. 189-194

En el poema 9 de *El Hondero entusiasta*, la “Canción del macho y de la hembra”, se “confunden singularmente los atributos masculinos y femeninos de combate erótico”⁶⁸⁸.

Ferraresi⁶⁸⁹ identifica además un rol activo de la mujer en el proceso de inspiración y uno pasivo, receptivo de la voz poética masculina en la poesía de amor de Neruda en sus primeros años, creándose así una imagen que puede oscilar entre la madre y la amada.

Por lo tanto, existe un número de caminos reveladores en los que se subvierte cualquier noción de radiante novedad o sentido de integridad, es decir, que no existe una radical novedad en el libro de los *Veinte poemas de amor*. Para ello es preciso analizar los sentimientos y la naturaleza del poema 20, como se hará más adelante.

La historia de los *Veinte poemas* está lejos de ser simple y, en la metafórica y melodramática profunda soledad (poema 17), hay una notable desintegración, no solo de la identidad del sujeto hablante sino de la integridad de la mujer a la que se dirige. La historia del libro, que puede interpretarse como una narración poética, es, de hecho, la de un poeta que está imaginando los recuerdos del final de una aventura amorosa, creada por él mismo. Los poemas no están dirigidos a ninguna única mujer, y las simbólicas figuras de Marisol y Marisombra no corresponden

⁶⁸⁸*Ibid.*, pág. 193.

⁶⁸⁹CHRISTOPHER PERRIAM, “Metaphorical Machismo: Neruda’s love poetry”, art. cit., pág. 56.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

solo o exactamente a las mujeres reales que son Teresa y Albertina Rosa⁶⁹⁰.

La multiplicidad de identidades aparecidas en los poemas objeto de deseo tiene una correspondencia con el autor. Mientras es cierto, como observa Loyola en el poema 20, que la historia de los *Veinte poemas* es una historia de autodescubrimiento: “de la experiencia narrada ha nacido un sujeto”⁶⁹¹, hay un número de poemas en el libro donde la integridad del sujeto se encuentra en crisis (poema 17).

En la primera parte del libro hay un acto de territorialidad y objetualización donde se establece la posición del sujeto y la del objeto, lo que lleva a un proceso de distanciamiento y a una estrategia de dominación⁶⁹². En el poema 1 solo está presente el cuerpo de la mujer, en actitud pasiva, en una relación de dependencia no sólo del hombre sino del mundo natural.

La mujer está situada en un rincón conceptual, posicionada por un discurso que la hace estar más cerca de la naturaleza y más lejos del mundo real, del ser, del pensamiento, de la comunicación. Esta idealización proviene de la idea de amor cortés, que el romanticismo revitalizó. Es verdaderamente el concepto de amor en su aspecto más

⁶⁹⁰En el Simposio Internacional sobre Pablo Neruda, Warwick and Oxford, noviembre, 1993, quedó claro que en los años 20 Neruda conoció a otras mujeres que pudieron ser nombradas.

⁶⁹¹HERNÁN LOYOLA, “El joven Neruda ingresa en la modernidad” art. cit., pág. 20

⁶⁹²CHRISTOPHER PERRIAM, “Methaphorical Machismo: Neruda’s love poetry”, art. cit., pág. 57.

devoto, un amor que no solo prescinde de satisfacciones, sino que apunta muy precisamente a la no satisfacción. En este orden precisamente puede desarrollarse un ideal, un concepto de amor en el que falta relación con el objeto y, por lo tanto, tiene una dimensión imaginaria que abre las puertas al ideal, a la perfección, a la búsqueda de “la otra mitad”, de la que uno fue separado por el enfado de los dioses según el elogio de Aristófanes en el famoso diálogo de Platón⁶⁹³. El objeto de amor es un objeto idealizado, le sobran los atributos, posee lo que le falta al amante (“Amo lo que no tengo”⁶⁹⁴) y es evidente que en esta línea de asociaciones el narcisismo se hace presente.

La amada es simple receptora del deseo masculino, pero sus deseos se ignoran. El hecho de que insistentemente se represente con el color blanco es todavía un eco de la idealización romántica de la mujer, que convierte a las mujeres en el distante “otro”, y en este sentido existe un misógino y platónico discurso de género.

Alfonsina Storni criticó en su momento la asunción masculina en su poema “Tú me quieres blanca”, publicado en 1918⁶⁹⁵:

Tú me quieres blanca
me quieres de espuma
me quieres de nácar
que sea azucena
sobre todas, casta.

⁶⁹³PLATÓN, *Diálogos*, Ed. Porrúa S.A, México, 1976, págs. 351-386.

⁶⁹⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 194.

⁶⁹⁵ALFONSINA STORNI, *Antología poética*, Felmar, Madrid, 1981.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

El color blanco implica una visión tradicional de la mujer, una visión romántica e idealizada (como estatua-diosa) que aleja a la mujer de la tierra. Además, en casi todos los poemas, la mujer aparece “muda” y proyectada como un agente pasivo, fijada en el tiempo contra la luz de la noche “grandiosa y fecunda y magnética esclava / del círculo que es negro y dorado sucede” (poema 2, v.51) o un lugar donde la “tierra canta” (poema 3, v.55), un territorio que guía al hombre, un cuerpo arqueado preparado para recibir el semen: “Márcame mi camino en tu arco de esperanza /y soltaré en delirio mi bandada de flechas”⁶⁹⁶. Ella está presente y es especial por su silencio. En el poema 8 y en el poema 15 se repite tres veces en cinco estrofas “me gustas cuando callas porque estás como ausente”. La mujer parece ser una extensión del ego del poeta, la cual solo existe en relación con su existencia, sentimientos o palabras. La mayor parte del lenguaje utilizado en los *Veinte poemas* une a la mujer con un mundo no humano, no real: “Eres como la noche, callada y constelada” (poema 20), “Me miran con tus ojos las estrellas más grandes” (poema 18) y en el poema 20 y “La canción desesperada” las estrellas, la noche, el viento y la desolación del paisaje marino envuelven a la mujer en un complejo proceso de deconstrucción y consolidación simultánea.

Es importante subrayar, que los *Veinte Poemas*, además de ser un producto del estudiante de Santiago recién llegado a la ciudad, apareció en el contexto de Temuco, en un territorio del sur de América, donde los nativos Mapuches habían sido brutalmente expulsados al final del siglo XIX para dejar paso a los colonizadores europeos, activando así los discursos

⁶⁹⁶PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor , Cien sonetos de amor*, op. cit., pág. 180.

de la civilización en contra del llamado barbarismo. Este hecho histórico parecía marcar en los habitantes de aquella zona, un espíritu de fortaleza y de frontera. Si, como sugieren Radcliffe y Westwood⁶⁹⁷, los hombres latinoamericanos y la masculinidad están sujetos a la defensa de la nación y a la protección de la familia y la casa, mientras las mujeres son vistas como reproductoras de la nación, esposas y madres, el lenguaje de Neruda y su relación entre mujer y naturaleza pueden revelar la lectura de un subtexto con espíritu colonizador, como en este verso del poema 1: “Mi cuerpo de labriego salvaje te socava”⁶⁹⁸.

La mujer no es vista como un ser humano que pertenece a la tierra. Neruda se refiere a ella como “fecunda y magnética esclava”. Es una mujer pasiva, receptiva. La amada vivida como objeto por el yo se constituye desde su exterioridad. Los poemas van acusando los rasgos externos de la amada, su morfología. Hay, obviamente, esporádicas notas de su ser interno. El yo deja noticia de “su corazón en calma” (poema 6), de su disposición “acogedora” (poema 12), de los cambios de ánimo de la amada, “entristeces de pronto” (poema 12); pero a lo largo de todo el libro es la percepción material de la amada lo que aparece reiteradamente. Tres aspectos de su materialidad se imponen: su cuerpo, sus ojos y su voz⁶⁹⁹.

⁶⁹⁷ S. WESTWOOD, S. RADCLIFE, eds., *“Viva”: Women and popular protest in Latin America*, New York, Routledge. 1993.

⁶⁹⁸ CHRISTOPHER PERRIAM, “Re-reading Neruda’s *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit, pág. 101.

⁶⁹⁹ GUILLERMO ARAYA, “*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit., pág. 172.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Para Araya, cualquier base invocada para establecer el predominio de lo carnal en el libro debe fundamentarse sobre todo en el primer poema, con sus palabras iniciales: “cuerpo de mujer”, “los vasos del pecho, las rosas del pubis”. Son estas las imágenes que permiten el verso “Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí”, de “La canción desesperada”. Se busca el cuerpo de la mujer como fuente de satisfacción y alivio de una angustia existencial anterior. Pero en la segunda estrofa, los símiles “como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda” forjan de la mujer un arma para afrontar la vida. Y teniéndola llega a amarla y ante ese enigma su paz se desvanece. De ahí su melancolía, que no surge solo de la ausencia, como sugiere Lozada, sino por la dependencia naciente del amor como parte de la existencia. De ahí la sed eterna, la fatiga y el dolor infinito en la conclusión del poema⁷⁰⁰.

En el poema 1 el cuerpo aparece invocado en esta gradación, “cuerpo de mujer” (v. 1), “cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme” (v. 10), “cuerpo de mujer mía” (v. 13). El cuerpo es blanco, “blanco lirio de incendio” (poema 11, v. 16). El cuerpo es también moreno (“niña morena y ágil”, “Mariposa morena dulce y definitiva” (poema 19, v. 15)), y claro (“clara niña” (poema 11, v. 14), “su cuerpo claro” (poema 20, v. 27)). La amada es también delgada (poema 8, v. 20) y alta (poema 12, v. 21).

Las partes del cuerpo que atraen insistentemente al amante son, fundamentalmente, las más directamente vinculadas a la sexualidad femenina: “blancas colinas” (poema 1, v. 1), “muslos blancos” (poema 1, v.

⁷⁰⁰*ibid.*, pág. 173.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

1), “vasos del pecho” (poema 1, v. 11), los “senos” (poema 8, v. 12), los “frescos brazos de flor y regazo de rosa” (poema 8, v. 11), la “cintura de niebla” (poema 3, v.9), los “labios dulces” (poema 16, v. 3), y “las rosas del pubis” (poema 1, v. 12).

Los ojos agregan a la exterioridad del cuerpo un espacio de interioridad espiritual. Como espejos en que se refleja el mundo externo, aparecen cantados en el poema 18, v. 25 y en el poema 6 (v. 3, v.9 y v. 15); poniendo fuera una dimensión del alma de la amada se hacen presentes como “ojos de luto” (poema 16, v. 15-16), como “ojos profundos” (poema 8, v. 8 - 10), incluso como “ojos infinitos” (poema 20, v. 27) y como “ojos de ausencia” (poema 1, v. 11).

La amada aparece muda o silenciosa: “Ah, silenciosa” (poema 8, v. 7, v.14, v. 20, v.21), “taciturna” (poema 12, v. 11), “tu silencio” (poema 3, v. 10). Cuando habla, su voz recibe siempre alguna determinación. A veces de enamoramiento, “mariposa en arrullo” (poema 15, v. 10), otras de algo tenue, “voz de pájaro” (poema 6, v. 10), otras de lentitud, tristeza y misterio: “tu voz lenta y en calma” (poema 6, v. 6), “Tu voz lenta y triste” (poema 1, v. 12), “te pueblan ecos y voces nostálgicas” (poema 12 , v. 14), “tu voz misteriosa” (poema 3 , v. 13).

La vivencia de la amada por parte del yo progresa en dos direcciones divergentes; en una de estas direcciones la amada se espiritualiza cada vez

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

más, es el tema de la ausencia que aparece reiteradamente a lo largo del libro. La otra dirección nos lleva al origen y nacimiento de ella⁷⁰¹.

En dos ocasiones el yo lírico utiliza la manifestación de la naturaleza para exaltar a la amada. En el poema 1 se dice de ella: “te pareces al mundo en tu actitud de entrega” (v. 2), y en el poema 13, v. 2 se alude al “atlas blanco de tu cuerpo”. El poeta se está refiriendo a la “topografía femenina”. La mujer se identifica con la tierra y con la naturaleza.

En el poema 2 la relación amada-naturaleza sufre un reajuste. En este poema se canta a la mujer. Y de la mujer, su momento culminante, el instante en que da a luz, no un hijo, sino la naturaleza misma, el mundo. La capacidad de vida de la mujer, le viene de la naturaleza. La mujer es como la tierra, por una parte fecundada por el sol: “Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro” (v. 9). Por otra parte, ella pare todo lo que existe, en ella se genera la realidad, “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 10, v. 14). Parece que del alma surja la criatura como una santa o un cristo femenino crucificado. Y por lo mismo que su alma es de tierra, la mujer es fecunda: fecunda, mártir y llena de gracia (“llena de tristeza”, v. 18). La creación de la mujer termina cuando los colores de su rostro se apagan, cuando “sucumben sus flores”. Pero con anterioridad, el poeta le ha dedicado tres adjetivos simultáneos: “grandiosa, fecunda, magnética”, que son como el reverso de los tres iniciales: “Absorta, pálida, doliente”. Y

⁷⁰¹*ibid.*, pág. 174.

todo ello ocurre dentro del círculo de la naturaleza, en el cual la mujer se encuentra aprisionada “esclava / del círculo que en negro y dorado sucede” (v. 15 y v.16). Este círculo es el día y la noche que siguen su ciclo natural. La mujer está sometida a la ley natural, a su condición y al hombre.

El símbolo de la mujer-naturaleza está presentado en este poema mediante la sucesión de luces y sombras (Marisol / Marisombra). De este modo, el poeta ha creado “una mujer que es la tierra (la naturaleza) y una naturaleza (tierra) que es vista como una mujer”⁷⁰². La amada está vista, descrita, cantada y exaltada en los *Veinte poemas* mediante los hechos, los fenómenos, los objetos que ofrece el universo, el mundo en su conjunto. En este poema la mujer “se traga el universo y luego lo pare”⁷⁰³. La diosa Pomona aparece aquí en toda su grandiosidad haciendo desaparecer la naturaleza misma. Mucho menos espacio ocupa en todo el libro de poemas el proceso inverso, es decir, la descripción de la tierra con rasgos femeninos. En el poema 9, v. 11 y v.12, la voz lírica dota a las islas de “garganta” y de “caderas”: “Dormido en la garganta de las afortunadas / Islas blancas y dulces como caderas frescas”.

La salvaje y solitaria naturaleza del sur de Chile está presente en este libro, aunque solo de forma excepcional es el tema principal de algún poema. Su función consiste en estar al servicio del amor en todas sus formas, servir de correlato a la descripción y a la vivencia de la amada por parte del amante y servir de reflejo, mediante la proyección sentimental, de los

⁷⁰²*Ibid.*, pág. 180.

⁷⁰³*Ibid.*, pág. 182.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

estados del alma de la voz lírica⁷⁰⁴. Araya puntualiza que la manera en que la mujer está presentada en *los Veinte poemas* y ese obstinado silencio que parece “espiritualizarla”, la transforman en un “bello objeto de contemplación”⁷⁰⁵.

Por su parte, Mario Rodríguez Fernández muestra a la mujer como capaz de proporcionar gozosas experiencias sensuales, siendo la mujer fuente de goce carnal, refugio contra el dolor e instrumento de revelación de lo ininteligible, y asumiendo poderes divinos⁷⁰⁶. Rodríguez Monegal afirma que Neruda encuentra un acento viril que levantar frente al canto de las mujeres⁷⁰⁷.

Jaime Concha más que tipos de mujeres, distingue tres formas diferentes forjadas por la realidad básica del deseo⁷⁰⁸ y Carlos Santander sostiene que la mujer aparece en su realidad material y entera, sentida como objeto erótico integrada en una realidad más amplia y total como la tierra.

Coinciden la mayoría de los estudiosos de Neruda en la visión de la mujer como objeto erótico y en su identificación como arma forjada por el poeta para su propia salvación y como naturaleza-madre. Coinciden también en que Neruda se forja una unidad central de referencia, una imagen como

⁷⁰⁴ *Ibid.*, pág. 183.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, pág. 180.

⁷⁰⁶ MARIO RODRÍGUEZ, “Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda”, art. cit., pág. 9.

⁷⁰⁷ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 41.

⁷⁰⁸ JAIME CONCHA, *Neruda (1904-1936)*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1972.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

una potencia carnal que asume poderes divinos: *el dios mujer*, así como en el sentimiento de soledad del poeta y la frustrada comunicación con una amante silenciada.

Pero, ¿cuál es el universo femenino creado por Neruda en los *Veinte poemas*? ¿Cuáles son los principales arquetipos de mujer representados? ¿Son estas imágenes de mujer una invención o están creadas e indisolublemente unidas a su experiencia vital?

4.2. Pablo Neruda y la mujer: experiencia amorosa-poesía amorosa

4.2.1. Albertina Azócar: amor inalcanzable

La relación de Neruda y Albertina Azócar fue, a lo largo del tiempo, básicamente epistolar. Es escasa la bibliografía disponible sobre Albertina Azócar, aunque conocemos algunas escasas publicaciones sobre la existencia de esta mujer que significó un amor profundo en la vida de Neruda y que nos llegan, fundamentalmente, de la mano de los familiares aún vivos y residentes en la actualidad en la ciudad de Santiago de Chile. Según su sobrino nieto, Gonzalo Iturra, Albertina, la destinataria de la mitad de los poemas de *Veinte poemas de amor* fue una mujer callada, sobria e inteligente. Procedía de una familia de educación estricta y tradicional y, posiblemente, este fue el origen de su indecisión en la relación con Neruda, su silencio, su ambigüedad y la permanente lucha y contradicción entre su libertad y los dictados familiares.

Albertina Azócar, en una carta sin fecha, rememora su experiencia en la relación con Neruda⁷⁰⁹:

Es una antigua historia...

Yo tendría entonces diecinueve años. Pablo era un año más joven. Nos conocimos en el Instituto Pedagógico, que quedaba en Alameda con Cumming.

Yo vivía con mis padres en Lota y estudié interna los seis meses de humanidades, y di mi bachillerato en Concepción, porque en Lota no

⁷⁰⁹FRANCISCO CRUCHAGA, *Pablo Neruda para Albertina Rosa*, Ed. Dolmen, Santiago de Chile, 2007.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

había Liceo. Después, como mis hermanos estaban estudiando en el pedagógico, mis padres me mandaron a Santiago.

Los dos estábamos matriculados en francés, éramos compañeros, aunque Pablo pertenecía a otro grupo.

El instituto era un viejo edificio de dos plantas, con una sala de actos en la que celebrábamos reuniones los sábados. Había estudiantes que componían poesías. Pablo estaba entre ellos y recitaba con aquel tono suyo lento y grave: “Desde el fondo de ti, arrodillado / Un niño triste como yo nos mira...”⁷¹⁰

Yo solía remedarle, junto a unas compañeras de curso, cómo recitaba sus poemas, y empleaba el mismo sonsonete que tenía Pablo.

No sé cómo, de repente, comenzamos a sentarnos en una de aquellas largas bancas de la clase, con otros poetas que también estudiaban allá, como Romeo Murga, que murió muy joven y tenía lindas cosas; y Víctor Barberi, que era de Talca. Se formó un grupo muy interesante, del que recuerdo también a Rojas Jiménez, Tomás Lago, Richi, el “cadáver” Valdivia.... De la pandilla de Pablo era Raimundo Echevarría, un eterno estudiante que vivía en el pedagógico porque estuvo no sé cuántos años y nunca pasó del primero.

Así principiamos a conversar y a pasear juntos, después de las clases en el pedagógico. Al volver a casa, la pensión en que vivía con mi hermano Rubén, cerca de la calle República, Pablo me acompañaba. Él creo que estaba también de pensión por el barrio.

A mi hermana no le gustaba, porque mi familia era muy conservadora y los poetas tenían mala fama. Además, Pablo era muy delgado, taciturno, de cara macilenta. Iba muy abrigado con capa, porque su padre era

⁷¹⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 121.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

ferroviario y entonces les daban unas capas enormes, largas. Le recuerdo con aquella capa y sombrero, como a veces se dibujaba, de negro.

La verdad es que Pablo fue muy delicado de salud toda su vida. Pasaba resfriado, con gripe, con un romadizo que no se le quitaba nunca, siempre sonándose la nariz. Su madre murió de tuberculosis a poco de nacer él. Pero de la India volvió cambiado y acá engordó, se hizo corpulento, terrible. Era algo más alto que yo.

Caminábamos por la Alameda; salíamos a andar y andar. Nos sentábamos en alguna parte para conversar y fuimos algunas veces al cine, a un cine que estaba en la calle República, cerca de la casa.

Era tan joven, tan enamoradizo... No sé, a muchas chiquillas les gustaban los poetas. Cuando me escribía, por ejemplo, tenía acá, dos, tres, cuatro amores...

Es verdad que en sus cartas se quejaba de que no le escribía, pero es que mi carácter es así. Yo le quería mucho, pero no soy de esas personas que se muestran apasionadas ni ninguna de esas cosas. En realidad, le escribía poco, porque toda esta historia de nuestra correspondencia para mí estuvo llena de dificultades. Yo tenía que sacar las cartas del correo a escondidas, porque en mi casa eran terribles para esto y me escondía también para escribirle y ponerle las cartas. Me controlaban todas las salidas; ni con amigas me dejaban salir.

Cuando estaba en Lota principió a escribirme y me ponía Netocha Neruda. Era el nombre que más me gustaba y lo empleó mucho. También me llamaba Arabella.

Nuestras relaciones en Santiago duraron un año y medio, más o menos. Me habría casado con él, pero volví a Concepción para terminar los estudios, hacer mi Memoria y trabajar en una escuela experimental al lado de la Universidad. Pablo terminó los cuatro años en el pedagógico.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Entre tanto caí enferma y me operaron de peritonitis en la Asistencia Pública, porque fue de urgencia, y allá me visitó Pablo.

Después pasé al hospital. Publicó entonces *Crepusculario* y me lo llevó a la asistencia, y un retrato suyo, con la capa.

Él seguía escribiéndome. Antes de irse, me pidió que viniera, porque era cuando iba a embarcar y todas esas cosas. También quería que fuera con mi hermano a México, para que allá nos encontráramos. Pero yo no podía, en mi casa no me dejaban, mi padre era un hombre muy estricto. Imposible salir ¿con qué pretexto?, ni mucho menos viajar.

Estuve trabajando dos años, más o menos, en la Escuela Experimental de Concepción. Un día me llamó el director y me dijo que si quería ir a Bruselas para estudiar un sistema de enseñanza audiovisual que era una creación de un profesor belga apellidado Decroly. Lo acepté. Y como yo estaba trabajando y era un poco más independiente, mis padres me dejaron ir. Me fui en barco, que se demoraba como un mes, por el Canal de Panamá. Allá me esperaba una amiga, también profesora de la experimental. Estuvimos en París y después nos fuimos a Bruselas, adonde yo iba a la Escuela. Fueron seis meses en total, con ida y vuelta.

Pablo estaba en la India. No nos habíamos escrito. Entonces desde París le mandé un retrato mío, nada más que un retrato, porque yo sabía su dirección. Como la mía estaba detrás, él principió a escribirme todos los días. Las cartas las recibía tarde, mal y nunca. Me pedía que me fuera para allá, que cambiara mi pasaje de Europa a Santiago, por el de Europa a India. Creo que en ese tiempo ya estaba en Java. Pero yo tenía el compromiso con la Universidad, que me estaba pagando; tenía mi pasaje para volver, qué se yo. Como yo estaba así educada, no me atreví, simplemente...

Cuando volví a Concepción, seguí en las clases, aplicando el sistema Decroly, del curso que me había dado en Bruselas. Un día me llamó el

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

director, un tipo moralista, pero completamente distinto de lo que predicaba. Había abierto y leído la última carta de Pablo, en la que me decía que no me fui con él, que sé yo... Principió a llamarme la atención. Le dije que cómo se había permitido abrir la carta, que no podía soportar aquello, que era una falta terrible. Me retiré de la Universidad.

No me acuerdo cómo reaccionaron en mi casa. Les dije que en Santiago una amiga mía tenía una escuela Montessori y que allá podía trabajar. Volví a Santiago, a la casa de mi hermano Rubén, que ya estaba casado.

Cuando me vine y lo supo él -yo le mandé decir que me venía, entonces trató de... Estaba tan solo allá, desesperado porque era una vida terrible la que allá tenía...

En Java conoció a la Maruca, la Maruca Hagenaar, javanesa, holandesa de origen. Era una mujer enorme de alta, más alta que él, una persona que no coincidía en absoluto con Pablo respecto a la condición de escritor. No podía tolerar a los amigos que tenía y que iban a verlo cuando llegó con ella.

Como Rubén era escritor, iban muchos escritores a su casa, y ahí conocí a Ángel Cruchaga Santa María. Era diez años mayor que yo, una persona muy fina, muy tranquila...No tenía nada de la bohemia de Pablo.

Pablo y Rubén se habían hecho muy amigos, porque Pablo lo quería mucho. Cuando murió mi hermano, le publicó un poema muy hermoso, igual que cuando murió Rojas Jiménez.

De los que a mí me dedicó, el que más ha popularizado es el poema quince, el "Poema del silencio": "Me gustas cuando callas porque estás como ausente...". Y hay varios que les han puesto música. *En Residencia en la Tierra* tiene otro que está en un pergamino y que se llama "Lamento Lento"; ahí me hizo varios, pero no me acuerdo de cuáles son, porque cuando publicó esos ya nosotros...

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La historia después de las cartas es otra. Vivíamos mi marido, mi hijo y yo en La Reina, en una parcela donde construimos una casita. Entonces ahí tenía todas mis cosas y Ángel tenía su biblioteca. Cuando él murió, yo no podía seguir ahí, porque me quedé con una pequeña renta del Montepío y había que gastar en la parcela, ararla, cuidar los árboles frutales y no tenía objeto dejarla abandonada.

Entonces me vine a Santiago con mi hijo y arrendé lo de arriba. En el departamento no cabían las cosas. Estaban los libros amontonados en una pieza terrible... Buscando entre los libros, de repente, apareció una caja donde yo tenía guardadas las cartas desde... toda la vida. Nunca nadie las había visto. Ni en mi casa porque yo tenía un velador donde las metía cuando me llegaban, con llave. Si entonces me hubieran visto una carta...

Y ahí estaban, casi rompiéndose con el tiempo. Sí, ¡cuánto tiempo? Sesenta años, sesenta años.

Héctor Eandi se convierte en su mejor amigo y confidente, a través de la correspondencia que mantienen durante años. Durante los años 1928 y 1929 Neruda le escribe numerosas cartas que puede servir de testimonio de la experiencia y el tono vital en que se encuentra el poeta.

Neruda había alternado su amor de Santiago, donde goza de cierta popularidad como poeta, con los idilios de Laura Arrué y Vicha Vidal. Sin embargo, su objetivo en 1926 era salir de las fronteras de Chile y dar un cambio radical en su vida y acaso en su obra, escapando de la mediocridad y ampliándose en el conocimiento del mundo. En ese momento es nombrado cónsul, de forma fortuita, de la mano de un amigo que le presenta al jefe de un departamento en el Ministerio de Relaciones

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Exteriores. Después entra en contacto directo con el embajador Bianchi⁷¹¹: “¿A dónde quiere ir, Pablo?” Sin vacilar y sin saber dónde se encontraba situado en el mapa dijo: “A Rangún”. El ministro ordenó: “Nómbrelo”, y el decreto fue emitido ese mismo día.

Lleno de euforia, Neruda parte a Buenos Aires y se embarca en el *Baden*, en junio de 1927, rumbo a Europa, acompañado de su amigo Álvaro Hinojosa⁷¹². Una vez llegado a Ceilán, comienza a conocer la isla y se da cuenta de que los colonizadores ingleses viven una vida completamente separada del mundo asiático, lo que le parecía un desconocimiento total de los valores y la vida de la gente autóctona, con algunas excepciones. Aunque no se siente cómodo ante esta situación trata de integrarse en la rutina diplomática de Ceilán, pero se encuentra tremendamente solo.

Mi existencia aquí es inhumana, imposible. Algún diario de Buenos Aires me pagaría correspondencias? Necesito de esto malamente, el diario de Chile que me contrató no fue capaz de cumplir con una tropa de perros. Compañero, mi amigo, escíbame largamente, no tengo cartas de nadie⁷¹³.

Meses después, tal es su soledad que en una carta estremecedora confiesa a Eandi: “Recojo perros por la calle, para acompañarme, pero luego se van los malignos”⁷¹⁴.

⁷¹¹INÉS MARÍA CARDONE, *Los amores de Neruda*, Plaza y Janés, Santiago de Chile, 2004.

⁷¹²HERNÁN LOYOLA, *La biografía Literaria I*, Editorial Planeta Chilena, Seix Barral, Santiago de Chile, 2001.

⁷¹³AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, Ed. Norma, Santiago de Chile, 2003.

⁷¹⁴*ibid.*

La correspondencia con su amigo Eandi continúa e incluso le pide que vaya a visitarlo y le ofrece una habitación en su bungalow, pero este hecho no ocurrirá. En otra carta fechada en octubre de 1929 escribe a Eandi⁷¹⁵:

Tal vez si mi salario fuese justo, e inmutable -es decir que yo tuviera la seguridad de recibirlo a cada fin de mes- acaso me importaría poco seguir mi vida en cualquier rincón frío o caliente (...) siento un deseo angustioso de establecerme, de fijarme algo, de vivir o morir tranquilo. Quiero también casarme, pero pronto, mañana mismo, y vivir en una gran ciudad. Son mis únicos deseos persistentes, tal vez no podré cumplirlos nunca.

El tema de la pareja le obsesiona. Ha cumplido veinticinco años y necesita salir de su soledad. En ese momento Albertina Azócar retoma la correspondencia con él y le escribe desde Bélgica, enviándole su retrato. Este gesto, que para ella es un detalle de amistad, para Neruda significa la prueba de que es Albertina la mujer con quien debe contraer matrimonio, después de la experiencia amarga con Josie Bliss en Rangún. De este modo comienza de nuevo una febril correspondencia con su antigua amada, en una sucesión de cartas salidas de Colombo hacia Bruselas en las que Neruda insiste, de todas las formas posibles, en que Albertina se reúna con él en Ceilán y sea su mujer. El mejor ejemplo lo muestran las mismas cartas escritas por Neruda⁷¹⁶:

Mi niña Netocha, no pensaba escribirte hasta que me contestaras mis cartas anteriores, pero es de noche, hace calor, no puedo dormir.

⁷¹⁵Citado por EDMUNDO OLIVARES, *Pablo Neruda, los caminos de oriente*, Santiago de Chile, Ed. LOM, 2000, pág. 220.

⁷¹⁶AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo, op. cit.*, pág. 69.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Tu bello retrato está sobre mi mesa de noche: le hice hacer un marco de madera preciosa: tamarindo, y tus ojos que creí no irían a verme nunca más me miran noche y día.

Es extraño que vuelva a escribirte de esta manera cuando no sé nada de ti, ni de qué piensas de mí. Pero en verdad, todo este largo tiempo has estado cerca de mí, y tu recuerdo me dolía a veces como una herida (...) será esta la última vez en nuestras vidas que tratemos de juntarnos.

En otra carta posterior sigue insistiendo ante el silencio de ella⁷¹⁷:

Estoy fatigado de vivir solo, y si esta vez desapareces no volveré a verte nunca más. De esto puedes estar segura. Las distancias y el tiempo cuentan para algo en esta vida. Mi casa te gustará mucho. Es pequeña, y está casi toda sobre el mar, y el fresco olor del mar la llena.

En una de estas cartas fechada en Ceilán el 12 de enero de 1929, Neruda muestra su enfado por no recibir noticias de ellas y encontrar una carta suya devuelta⁷¹⁸:

Mi Albertina, apenas puedo contener mi furia y escribirte con calma. Ayer me devolvieron de tu famosa calle Jourdan mi importante carta certificada, con la nota “partí sans laisser adresse”. Debo decirte que veo cierta cruel falta de responsabilidad de tu parte, que en verdad no sé como tomar (...)

Ayer creí volverme loco de rabia, decepción, tristeza.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ FRANCISCO CRUCHAGA, *Pablo Neruda para Albertina Rosa, op. cit.*, pág. 172.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Supongo que mis otras seis o siete cartas enviadas a la misma dirección se perderán también.

Como si esto fuera poco, en este momento recibo una tarjeta tuya de Londres “tu silencio me inquieta”, etc. Y naturalmente me das una dirección nueva en Bruselas. Entonces a qué dirección debo enviarte ésta? Puedo estar seguro de algo contigo?

Y naturalmente una pequeña postal en un mes. Después de cinco años de absoluta mudez, lo que tienes que decirme cabe en una postal!

Dime Albertina, debo dudar de ti?

Si recibes alguna de mis cartas, verás como te quiero.

Estoy furioso, irritado, no deseo decirte más cosas, que podrían hacerte sufrir.

El tiempo de tu regreso se acerca y aún no hemos llegado a nada, no has contestado aún mis proposiciones. Si te vienes, como espero, necesito saberlo mucho antes, y arreglar mis finanzas, y pensar en los miles de detalles que suponen nuestro casamiento y existencia. Cada una de estas cosas te he explicado muchas veces en mis numerosas cartas. En la carta de vuelta iba y volvió un retrato mío que enviaba. No te parece un castigo no tenerlo?

No creas que porque te reto te adoro menos,

Pablo...

... descarta todo plan que necesite mucho tiempo. Todo debe pasar ahora o nunca

Albertina no tomó una postura clara que no fuera el silencio. No deja de ser curioso que el “Poema del Silencio”, que convirtió a Neruda en un poeta universalmente conocido, fuera el mismo silencio que le hizo sufrir durante tantos años.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En una carta posterior, Neruda no puede soportar más la falta de decisión y se despide, no sin dolor, de ella⁷¹⁹.

Deseo además que destruyas las cartas originales y cosas mías que aún tienes y me envíes los retratos que te he dado. No quiero que ellos vayan a parar a manos de tus amigos de Concepción (estoy informado)...

Adiós Albertina, para siempre. Olvídame y créeme que solo he querido tu felicidad.

Neruda intenta recomponerse de esta situación y comparte con Eandi sus preocupaciones, en una carta fechada en 1930.

En las tardes, también sentado con mis pocos libros y mí whisky con soda, me siento feliz. Sin embargo, mi querido amigo, no me faltan amargas preocupaciones. Por suerte el primero de abril terminé de pagar una deuda con el banco (2.000 rupees) y me ha costado sangre vivir pagándola, con dinero apenas para mi arroz. En fin. La cuestión sexual es otro asunto trágico, que le explicaré en otra carta (Este tal vez más importante motivo de miseria.) Y una mujer a quien mucho he querido (para ella escribí casi todo *Veinte Poemas*) me escribió hace tres meses, y arreglamos su venida, nos íbamos a casar, y por un tiempo viví llenó de su llegada, arreglando mi bungalow, pensando en la cocina, bueno, en todas las cosas. Y ella no pudo venir, o por lo menos no por el momento, por circunstancias razonables tal vez, pero yo estuve una semana con fiebre y sin comer, fue como si me hubieran quemado algo adentro, un terrible dolor⁷²⁰.

⁷¹⁹CLAUDIO RODRÍGUEZ, "Neruda o cantor e as amantes", art. cit., pág. 174.

⁷²⁰ Citado por EDMUNDO OLIVARES, *Pablo Neruda, los caminos de Oriente, op., cit.*, pág. 135.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

A pesar de todo, Pablo Neruda continúa escribiendo a Albertina Rosa de forma clandestina hasta el 11 de julio de 1932, mientras trabajaba en el ministerio de Relaciones Exteriores en Santiago, lo que demuestra que no la había olvidado. Esta situación se da incluso después de contraer un extraño matrimonio en Batavia, producto más bien de la soledad y la desesperación en la que se encontraba el poeta. Finalmente Albertina se casará con otro poeta chileno, amigo de Neruda, Ángel Cruchaga Santa María.

Puedes escribirme al Ministerio de Relaciones, donde trabajo. Tú sabrás que estoy casado desde diciembre de 1931. La soledad que tú no quisiste remediar se me hizo más y más insoportable. Tú comprenderás si piensas en tantos años de destierro.

Me gustaría tanto besarte un poco la frente, acariciar tus manos que tanto he querido, darte un poco de la amistad y el cariño que tengo todavía para ti en el corazón.

No muestres a nadie esta carta. Nadie sabrá tampoco que tú me escribes.

Puedes venir a Santiago por un día?

Te abraza tu viejo amigo,

Pablo⁷²¹.

La relación epistolar se mantuvo durante más de una década; además de las cartas, existen poemas y dibujos donde Neruda expresa su amor, pasión, profunda soledad y sufrimiento. Este conjunto de cartas y poemas representa la primera etapa de su creación poética: *Crepusculario* (1923)

⁷²¹FRANCISCO CRUCHAGA, *Pablo Neruda para Albertina Rosa, op. cit.*, pág. 175.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Veinte poemas de amor (1924), *Tentativa del hombre Infinito* (1926), *el Hondero entusiasta* (1923/1933) y *Residencia en la tierra* (1925-1931).

Entre las numerosas cartas que Neruda dirige a Albertina Rosa, referentes a su obra poética, hay una que tiene particular importancia. Aun sin estar fechada, no hay duda de que corresponde a los meses de enero o febrero de 1924, ya que alude en ella explícitamente a la preparación para la imprenta de los *Veinte poemas de amor*:

Uno por uno, / línea a línea / en la casa y en la calle / germina el nuevo libro, poemas de sabor salado / como veinte olas de mujer y mar.../ Entre una soledad y un beso apenas / arrancado al amor: hoja por hoja / como si un árbol lento despertara / nació el pequeño libro tempestuoso⁷²².

Neruda, en la carta mencionada, escribe: “Estoy arreglando los originales de mi libro *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada*. Hay allí muchas cosas para ti mi pequeña lejana”⁷²³.

Todas estas cartas fueron recogidas y publicadas, sin autorización, en *Cartas de amor de Pablo Neruda*⁷²⁴. El libro recoge 111 cartas y poemas dirigidos desde Chile y desde Oriente, sin que aparezca ningún texto de Albertina con su verdadero nombre, y dirigidas a ella con apelativos epistolares que se repiten en el libro de poemas y que también utiliza para llamar a su amante de Santiago (“pequeña”, “muñeca”). La persona que

⁷²²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 259.

⁷²³SERGIO FERNÁNDEZ LARRAÍN, *Cartas de amor de Pablo Neruda*, Madrid. Ediciones Rodas, 1974, pág. 49.

⁷²⁴*Ibid.*, pág. 47.

ordenó las cartas de amor no fue Sergio Fernández Larraín, como afirma la mayoría de los estudiosos de Neruda, sino Fernando Lastra, sobrino del mejor amigo de Neruda, el poeta Ángel Cruchaga Santa María. Muerto el poeta, Sergio Fernández las adquirió a cambio de unas antigüedades y se encargó de publicarlas sin autorización en un libro llamado *Cartas de amor de Pablo Neruda*, donde se revela la identidad de Marisombra-Rosaura, que resultó ser Albertina Rosa Azócar Soto. Este asunto terminó en los tribunales y Albertina pudo recuperar sus cartas.

Tras querellarse contra la edición pirata de las cartas de amor, en 1983, Albertina Rosa Azócar vende al Banco exterior de España una colección de documentos nerudianos que guardó más de medio siglo en una caja de zapatos y que comprenden una veintena de poemas manuscritos y más de un centenar de cartas de amor enviadas por el poeta durante los años veinte y primeros del treinta del pasado siglo. Esta documentación se exhibió en Madrid el mismo año de su adquisición por el Banco exterior de España⁷²⁵.

Estas cartas son el testimonio escrito de la relación que Neruda mantuvo con Albertina. Fueron muchas las ocasiones en que Neruda pidió a Albertina matrimonio desde su puesto en Ceilán, a través de su correspondencia epistolar, reclamando continuamente su presencia y su atención, sin obtener respuesta.

⁷²⁵CLAUDIO RODRIGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 77.

De las últimas cartas no nos queda constancia alguna. Albertina reconoce que parte de la correspondencia con Neruda se extravió y parte de los poemas a ella dedicados en los *Veinte poemas* también se extraviaron lo que hace suponer que pudieron ser más de veinte. La última carta, fechada e 1930, el año en que Neruda se casa con Antonia Hagenaar, supone un cierre del ciclo en que el poeta la llama con sus más cariñosos diminutivos (“mocosa mía”, “mi niña”, “Netocha”, “Arabella”, “Marisombra”) antes de producirse la ruptura definitiva. Albertina Rosa justificó esta ruptura afirmando que todo se debió a su falta de madurez, ya que los códigos morales y familiares de aquella época eran infranqueables⁷²⁶. Larraín sostiene que Albertina fue la musa inspiradora de *Tentativa del hombre infinito* (poema 9), *El Hondero entusiasta* (poemas 4, 5, 7, 8,10 ,11), parte de los *Veinte poemas* como se va a ver, y la primera *Residencia*.

4.2.1.1. Análisis de los poemas 1, 2, 5 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

Hemos seleccionado para nuestro análisis, de entre los poemas dedicados a Albertina Azócar (que son, siguiendo las pautas de Margarita Aguirre⁷²⁷, los poemas 1, 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17 y 18 pertenecientes a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*), los poemas 1, 2 y 5, por considerarlos representativos del arquetipo de mujer o de la imagen de la mujer creada por Neruda. Tomaremos como unidades de análisis el adjetivo, el símil y la metáfora, pues consideramos que estos elementos

⁷²⁶ALFONSO ALCALDE, “Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas”, art. cit., pág. 54.

⁷²⁷MARGARITA AGUIRRE, *Las vidas de Pablo Neruda*, op.cit., págs. 112-113.

configuran el retrato o retratos de la mujer nerudiana. Se ha excluido el poema más popular de este libro, el poema 15, por ser ya objeto de numerosos análisis y por habernos referido de manera continuada a él en las páginas precedentes.

Poema 1

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos (14)

Te pareces al mundo en tu actitud de entrega (14)

Mi cuerpo de labriego salvaje te socava (14)

y hace saltar el hijo del fondo de la tierra (14)

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros (14)

Y en mí la noche entraba su invasión poderosa. (14)

Para sobrevivirme te forjé como un arma (14)

Como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda. (14)

Pero cae la hora de la venganza y te amo (14)

Cuerpo de miel, de musgo, de leche ávida y firme. (14)

Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia (14)

Ah las rosas del pubis. Ah tu voz lenta y triste (14)

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia. (14)

Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso! (14)

Oscuros cauces donde la sed eterna sigue (14)

Y la fatiga sigue, y el dolor infinito. (14)

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Este poema fue escrito en los primeros meses de 1924, tras el abandono del proyecto de *El hondero entusiasta*⁷²⁸. La forma elegida es convencional, alejandrinos arromanzados agrupados en cuatro estrofas de cuatro con rima asonante y libre. En la primera estrofa hay un predominio metafórico del color blanco: blancas colinas, muslos blancos. La mujer aparece como cuerpo (cuerpo de mujer, muslos blancos), asociada a la naturaleza (blancas colinas) en un símil respecto a su actitud “de entrega”. La mujer está preparada para que el labriego la posea. La mujer es la tierra. La voz lírica que enuncia el poema es una máscara, es el labriego que “socava” el cuerpo de la mujer en una actitud de dominación frente al cuerpo femenino, recurriendo a un concepto de virilidad primitivo, ya mencionado. La fertilidad va unida a la imagen de la mujer y a la naturaleza.

En la segunda estrofa aparecen símiles como: soledad / túnel, como un arma, como una flecha, como una piedra. Hay pinceladas modernistas. La imagen de mujer aparece representada como el arma-salvación que el poeta-labriego ha creado para salir de su soledad. La mujer se proyecta como objeto erótico, y la noche va unida a la tristeza.

En la tercera estrofa hay un tono firme y triste. La mujer aparece fundida con la naturaleza a través de símiles, adjetivos y metáforas: cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme / vasos del pecho / ojos de ausencia / rosas del pubis. Son imágenes rotundas, eficaces, materiales. Hay posesión y refugio, y una visión convencional (*Cantar de los cantares*). La

⁷²⁸PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 1151.

perspectiva del hablante es la de aquel que ama el cuerpo de la mujer, sus ojos, su voz. Se dirige a ella en primera y segunda persona: “Te amo”, con admiración y como una confesión al lector: “Ah los vasos del pecho!”, “Ah las rosas del pubis”.

La cuarta estrofa muestra una concepción posesiva de amor, y muestra a la mujer como objeto corpóreo, “cuerpo / cuerpo mío”. El hablante (voz poética) expresa su dolor y su intención de anclarse en la mujer, pero la experiencia erótica no sacia su sed. En la última estrofa inicia las elipsis sintácticas: dolor infinito.

La palabra dominante en este poema es “cuerpo”, repetida en cuatro ocasiones. “Cuerpo de mujer” en el primer poema da la tónica que apunta hacia la realización final en “La canción desesperada”: cuerpo de mujer abandonado o, a la inversa, cuerpo de mujer que abandona. El sujeto dominante lírico es el yo del poeta: “mi” (8 veces).

El adjetivo dominante es “blanco”. La personalidad de la amada se va forjando: ausencia, distante, silenciosa, lenta, triste. Existe un gran poder de adjetivación en todo el poema. Las unidades de significación se suceden semántica y rítmicamente y a veces son metáforas que se presentan como término organizador central al sustantivo que alude a la naturaleza, y otras constituyen expresiones directas de ideas que pretenden elaborar poco a poco el gran contexto final enmarcado en el concepto de amor-renuncia, en la nostalgia y en el sentimiento convulsivo que quiere hallar en la palabra su principal motor de expresión.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La naturaleza aparece como el escenario donde se presenta a la mujer. Esto da un tono romántico con tintes simbolistas. La mujer es naturaleza. El poema 1 se desarrolla en un ámbito primitivo, naturalista, característico de Neruda. Existe vigor en la expresión “mi cuerpo”. La imagen de la flecha nos rememora sensaciones primitivistas, indígenas. En el símil del “mundo” como escenario, se establece la amplitud del espacio. Hay referencias a la naturaleza de una forma abierta. El cielo, las estrellas, la luna, los árboles, son los rasgos del escenario del libro. Hay ausencia de unidades sociales: pueblos, vehículos, edificios. El escenario es amplio, impreciso, abierto. Amplía con su efecto la imprevisibilidad del amor y su misterio engrandeciendo sus efectos. De hecho, la evocación constante de los fenómenos y elementos naturales: aire, tierra, fuego y agua “hace que el escenario sea identificable con cualquier espacio y tiempo y, por tanto, con el presente y pasado de todo eventual lector”⁷²⁹.

El asunto o motivo del poema es el cuerpo de la mujer, su búsqueda y admiración. Fémica y macho contrapuestos e identificados en este juego vital y siniestro que es el amor. La palabra “cuerpo” representa el eje central en torno al cual adquiere movimiento poético todo el texto.

Cualquier base invocada para establecer el predominio de lo carnal en el libro debe fundamentarse sobre todo en el primer poema, con sus palabras iniciales: “Cuerpo de mujer”, “los vasos del pecho, las rosas del pubis”. Son estas las imágenes que permiten el verso “oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí”, de “La canción desesperada”. Se busca el cuerpo

⁷²⁹KEITH ELLIS, “La búsqueda infructuosa en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit., págs. 11-19.

de la mujer como fuente de satisfacción y alivio de una angustia existencial anterior. Pero en la segunda estrofa, los símiles “como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda” forjan a la mujer como un arma para afrontar la vida. El poeta ha llegado a amar y ha perdido el objeto de su profundo deseo, de ahí su melancolía, que no surge solo de la ausencia, como sugiere Lozada⁷³⁰, sino por la dependencia naciente del amor como parte de la existencia. De ahí la sed eterna, la fatiga y el dolor infinito en la conclusión del poema. En los versos de este primer poema se atenúa el aspecto concreto y carnal de las imágenes. La amada se representa como un cuerpo, un objeto físico. La actitud de entrega de la primera estrofa se entiende como el amor extendido a la naturaleza. El poeta es un labriego con ímpetu salvaje y el yo aparece con una actitud sumisa y dócil. El amor y la amada representan la tierra, lo telúrico.

Él es arquero, la mujer, arma, flecha, instrumento. La noche tiene una connotación negativa de soledad. La amante es pasiva, está indefensa: “Pero cae la hora de la venganza y te amo”⁷³¹. El arma que forja lo ha conquistado. Encuentra al otro, pero no es suficiente. Esta soledad, en lugar de disminuir, llega a una soledad mayor a lo largo del libro, a la desesperación, a “una feroz cueva de naufragos”⁷³².

La mujer es presentada físicamente, es una mujer “cuerpo”. Se entrega y esa entrega tiene dimensiones cósmicas. Podemos decir que se trivializa a

⁷³⁰ALFREDO LOZADA, “Rodeada está la ausencia: la amada crepuscular en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, art. cit., pág. 51.

⁷³¹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit, pág.179.

⁷³²PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor, Cien sonetos de amor*, op. cit, pág. 37.

la mujer a la que canta el poeta. Se establece un primer tipo femenino complejo y contradictorio, una mujer corriente que pudiera verse como extraordinaria, común o única, corpórea e irreal (Cuerpo de mujer/ ojos de ausencia).

Su concepción del amor sobrepasa la relación hombre-mujer como seres aislados del contexto natural en el que viven, del que proceden y al que están destinados. Aquí los amantes son vistos en su armonía con el mundo, en su unidad integradora. Es una visión cuasi panteísta que se desarrollará con caracteres muy definidos a lo largo del quehacer poético de Neruda. La mujer se entrega, el hombre socava (labriego salvaje). Hay un tópico de la madre tierra y su comparación con la mujer. “Te pareces...” no es solo una comparación literaria, sino una realidad, una concepción de la mujer y del mundo. El hijo surge de la mujer tierra-semilla. (En *Los versos del Capitán* los hijos vienen de elementos opuestos, fuego-nieve). Hay también una confesión de cómo era él antes de conocer a la mujer: “Fui solo como un túnel”⁷³³

El poeta llega de la soledad, a través del amor, para volver a la soledad con la experiencia adquirida. Crea a la mujer, la inventa a su imagen dentro del ámbito de la naturaleza. Al contrario de lo que espera, la posesión intensifica la soledad y la mujer se vuelve una sombra identificada con un cosmos inalcanzable.

⁷³³ *Ibid.*, pág. 11.

La hembra parece ser menos que la mujer, la tierra parece ser más. El fondo de la mujer es el fondo de la tierra. La relación yo-tú se da en la materia, no es una mujer inmaterial. Su léxico y sintaxis están pegados a lo material. El tú por excelencia es la amada: “De materia son los recuerdos, amores, conocimiento, poesía, el tú, el yo”⁷³⁴.

Respecto a la estructura, existe una elaboración tripartita del poema 1, desde la soledad desesperada al consuelo fugaz encontrado en el amor de una mujer y al dolor infinito recién descubierto que perfila el concepto de inevitabilidad de la tristeza. Este poema es una síntesis de la historia de su amante y la síntesis de la trayectoria del libro “desde el hallazgo del amor, hasta la comprobación de su insuficiencia unida a la separación y pérdida de la amada”⁷³⁵. Hay un tono de descontento / alivio / descontento y un audaz tratamiento del tema erótico, inusual hasta entonces en la lírica latinoamericana masculina, unido a una visión tradicional de la mujer. Parece que exista un goce de amar, pero hay una subterránea insatisfacción que atraviesa el ciclo de poemas. Amor es posesión y salvación del dolor, una salvación que decepciona.

Respecto a la imagen de la mujer, ya aparecen en este poema tres de las seis imágenes arquetípicas, que vamos a encontrar a lo largo de los veinte poemas: *mujer-cuerpo*, *mujer-naturaleza*, *mujer-arma*. Hay, por otra parte, una oposición campo ciudad a la manera clásica. Lo rural es soledad, negatividad. La ciudad es compañía.

⁷³⁴ HUGO MONTÉS, *Para leer a Neruda*, op. cit., pág. 136.

⁷³⁵ CAMACHO GUIZADO, *Pablo Neruda: naturaleza, historia y poética*, op. cit., pág. 30.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

El libro comienza con una imagen paradisíaca positivista y en este poema comienza el descenso hacia la expulsión que desemboca en “La canción desesperada”. El alejamiento de la amada es el principio de la desintegración, separación del amor. Se acentúa la visión de la mujer amada como objeto externo y lejano.

En el poema 1, Rodríguez Monegal señala una interesante contradicción entre vida y literatura, esto es, aunque Neruda es un estudiante de Santiago “el joven se siente labriego”. “La canción desesperada” trae otra clase de sugerencia. Por una parte se escuchan los ecos de Lamartine y Darío, mientras que por otra hay anticipaciones de *Residencia en la tierra*, es decir, hay modernismo y hay anticipación de la vanguardia⁷³⁶.

Poema 2

En su llama mortal la luz te envuelve. (11)

Absorta, pálida, doliente, así situada (14)

contra las viejas hélices del crepúsculo(11)

que en torno a ti da vueltas. (7)

Muda, mi amiga (5)

sola en lo solitario de esta hora de muertes (14)

Y llena de las vidas del fuego, (10)

pura heredera del día destruido. (12)

⁷³⁶EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, op. cit., pág. 195.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro (14).

De la noche las grandes raíces (9)

crecen de súbito desde tu alma, (11)

y a lo exterior regresan las cosas en ti ocultas, (14)

de modo que un pueblo pálido y azul (11)

de ti recién nacido se alimenta. (11)

Oh grandiosa y fecunda y magnética esclava (14)

del círculo que en negro y dorado sucede (14)

erguida, trata y logra una creación tan viva (14)

que sucumben sus flores, y llena es de tristeza (14)

El poema 2 está construido por versos de cinco, siete, once y catorce sílabas. Un total de dieciocho versos, ordenados en tres estrofas de cuatro: primera, segunda y cuarta, y una de seis: la tercera. La rima es libre. El rigor de la construcción se basa fundamentalmente en la trabazón estricta de la visión de una mujer fantástica que pare el mundo.

En la primera estrofa aparece la mujer-naturaleza (“la luz te envuelve”), la mujer-misteriosa (“absorta, pálida, doliente”) y la mujer-diosa (“en ti da vueltas, como la tierra gira alrededor del sol”).

En la segunda estrofa se dibuja la mujer misteriosa-fantasmagórica (“heredera del ocaso, sombra”) y la mujer-diosa (“pura heredera del día destruido”). Hay una abundante adjetivación y un tono solemne.

En la tercera estrofa la mujer es naturaleza (las raíces crecen desde el alma de la mujer) y es alimento de la vida, misterio (“las cosas en ti ocultas”).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Abundan las metáforas (“del sol cae un racimo”, “un pueblo se alimenta”), adjetivos (oscuro, ocultas, pálido, azul, pueblo recién nacido) y símiles (racimo, noche, raíces, alma, cosas, pueblo).

En la cuarta estrofa la mujer se representa como una diosa / sacerdotisa (“oh grandiosa, Virgen, fecunda, magnética esclava”) y vuelve a aparecer la imagen de la mujer unida a la naturaleza (“fecunda como la tierra”). La imagen de la mujer está dibujada fundamentalmente con un abundante número de adjetivos: grandiosa, fecunda, magnética, erguida, triste.

El poema propone en su modelo como subtexto la imagen del atardecer, del ocaso, momento de tránsito de la luz hacia la noche y lo hace en referencia a un tú caracterizado como una mujer envuelta por la luz del sol poniente, lo que le da una dimensión central y al mismo tiempo absorta, pálida, doliente, situada en oposición al sol crepuscular. Podemos extraer dos imágenes representables: una, humana, que muestra a la mujer contra la luz y los rayos como hélices del atardecer, y otra que sitúa a la mujer en un plano cósmico y la convierte en noche frente al crepúsculo que gira en torno a ella (“Que en torno a ti da vueltas”).

La mujer es noche y día. El mundo nocturno de los sueños se alimenta de ella. Es luz en la noche o claridad nocturna, amor / muerte, Eros / Thanatos. El fruto del sol (racimo), las raíces de la noche, las flores de la creación, todo tiene su origen en ella. Está completamente identificada con el ciclo natural, con el nacimiento y la muerte, con la creación que, como el ave Fénix, resurge de la destrucción. Y sin embargo, al mismo tiempo tenemos también la imagen visual de una mujer sentada sola en el

crepúsculo, recibiendo el color del resplandor del sol mientras está en el centro de una masa de tinieblas. El poeta está al margen, es el observador que no puede irrumpir en el silencio y la soledad de la mujer. La nota de tristeza a lo Schopenhauer con la que termina, impregna muchas de las composiciones de este libro⁷³⁷.

La imagen amorosa aparece colocada contra un crepúsculo que muere, “absorta, pálida, doliente”. Es una imagen muda. La amada es heredera de la luz destruida, virgen crepuscular, madre nocturna, grandiosa, fecunda, magnética esclava. Se funde con el ocaso. Esta amada deviene casi en una “improvisada imagen mítica doliente, coronada al final, no por el llena eres de gracia, sino por «llena es de tristeza»”⁷³⁸, a la manera de una virgen humana. Neruda enlaza la luz cósmica con el ser humano a través del crepúsculo. La amada es recipiente y trasmisor nocturno de la materia.

Esta percepción metafísica es poetizada sentimentalmente por Neruda al encajarla en la imagen de una amada, en la vieja tradición simbólica del s. XIX, que siente la muerte en la hora crepuscular. Más que a la amada, se canta a la mujer. Y la mujer es fecunda, pero no da a luz un hijo, sino que pare a la naturaleza misma, al mundo.

La imagen femenina se sitúa en la tarde, el crepúsculo está muriendo. La mujer está envuelta por los últimos rayos de sol. Aparece en una situación de mártir (“así situada”) y su aspecto es pálido y absorto. La mujer

⁷³⁷JEAN FRANCO, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, op. cit., pág. 258.

⁷³⁸GUILLERMO ARAYA, “Veinte poemas de amor y una canción desesperada”, art. cit., pág. 181.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

permanece muda, sin poder pedir ayuda si la necesita. Debe enfrentarse sola a una situación dolorosa (“sola en lo solitario de esta hora de muertes”). Esta imagen de mujer está “llena de vidas de fuego” y es “pura heredera del día destruido”, de manera que toda su fuerza y capacidad le viene de la naturaleza. Es como la tierra, fecundada ella en parte por el sol y, por otra parte, siendo ella misma la fecundadora. Es una criatura que surge del alma, una gestadora, una santa, fecunda, diosa y mártir. Y queda agotada y llena de tristeza, como una virgen.

La imagen está creada con adjetivos grandilocuentes, serios y, a veces, contrapuestos: grandiosa, fecunda, magnética absorta, pálida, doliente.

Existe el original en facsímil del poema escrito en 1924, antes de la reelaboración de 1932:

La última luz te envuelve
En su llama mortal.

Doliente. Seria. Absorta.

Detrás de ti da vueltas
El carroussel de las estrellas

Doliente. Absorta. Muda
Estás diciendo una palabra inmensa.

Doliente, absorta, pálida.....

Es interesante apreciar cómo elabora la imagen de una mujer repitiendo los adjetivos, enumerados de distinta forma. La imagen obtenida es clara:

una mujer doliente, absorta, pálida y seria. Una mujer similar a una estatua, una mujer fantasmagórica.

Alain Sicard sostiene que en el poema 2, como en otros poemas, el crepúsculo simboliza la desmaterialización y ello está ligado a la noción de tiempo. La evocación de la presencia amada la sitúa en una puesta de sol, a una hora definida, la del crepúsculo. La mujer, en consecuencia, se convierte en la “pura heredera del día destruido” (poema 2). Ella garantiza la continuidad de la vida en medio de la muerte que reina⁷³⁹.

Poema 5

Para que tú me oigas (7)
mis palabras (4)
se adelgazan a veces (mujer silencio (7)
como las huellas de las gaviotas en las playas (14)
Collar, cascabel ebrio (7)
para tus manos suaves como las uvas. (12)
Y las miro lejanas mis palabras. (11)
más que mías son tuyas. (7)
van trepando en mi viejo dolor como las yedras. (14)

Ellas trepan así por las paredes húmedas. (14)
Eres tú la culpable de este juego sangriento (14)
Ellas están huyendo de mi guarida oscura. (14)
Todo lo llenas tú, todo lo llenas (11)

⁷³⁹ALAIN SICARD, “El Pensamiento poético de Pablo Neruda”, art. cit., págs. 55-59.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas (14)
Y están acostumbradas más que tú a mi tristeza. (14)

Ahora quiero que digan lo que quiero decirte (14)
Para que tú las oigas como quiero que me oigas. (14)

El viento de la angustia aún las suele arrastrar. (14)
Huracanes de sueños aún a veces las tumban. (14)
Escuchas otras voces en mi voz dolorida. (14)
Llanto de viejas bocas, sangre de viejas súplicas. (14)
Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme. (14)
Sígueme compañera, en esa ola de angustia. (14)
Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras. (14)
Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas. (11)

Voy haciendo de todas un collar infinito (14)
Para tus blancas manos, suaves como las uvas. (14)

Es un poema de 28 versos, rima asonante y libre, estrofas combinadas de once y catorce sílabas, con rupturas de 7 y 4.

Este es uno de los poemas más significativos de libro, ya que supone una reflexión sobre la creación poética. Las palabras cobran vida, son algo propio del poeta-amante, más íntimo y conocido que la mujer amada. Lo más importante es la transformación del amante en poeta.

Si la palabra para Bécquer era un elemento rudimentario e imperfecto (palabras que fuesen a un tiempo “suspiros y risas, colores y notas”⁷⁴⁰), para Neruda representa un factor relevante que va creciendo a medida que se utiliza⁷⁴¹.

En el poema se plantea el problema entre el “yo” que emite el mensaje y el “tú” receptivo y silenciado.

Predomina un sentimiento positivo del amor, el deseo de acercamiento, el valor de la comunicación y la alegría de ser feliz en este encuentro con Albertina. Pero hay términos semánticos que nos conducen a la vivencia de un alma desolada que quiere romper los lazos que le unen a un pasado donde la relación amorosa tuvo un final desdichado. Expresiones como “viejo dolor”, “paredes húmedas”, “guarida oscura”, “la soledad”, “mi tristeza”, dan razón de un mundo interior, el del poeta, que ha sufrido y no quiere repetir la experiencia dolorosa.

El sujeto dominante desde el inicio es “mis palabras”. Es esencial que estas palabras puedan ser oídas por la mujer amada de una forma inequívoca y perfecta. Sin un receptor que valore y comprenda el emisor pierde su sentido. Es preciso saber escuchar y es preciso que la palabra sea clara. Para conseguirlo se requiere el esfuerzo de ambos.

⁷⁴⁰ GUSTAVO ADOLFO BECQUER, *Obras Completas*, prólogo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, 5ª edición, Aguilar, Madrid, 1946, pág. 425.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Hay una imagen plástica en las palabras que “se adelgazan a veces / como las huellas de las gaviotas en las playas”. Ahí se contempla el espacio natural donde la gaviota habita. Aquí encontramos un símbolo nerudiano: la gaviota. Esta ha sido representada en distintas manifestaciones culturales. A este respecto Jean Chevalier dice lo siguiente:

Según el mito de los indios lilloet, de la Columbia británica, relatado por Frazer, la gaviota era primitivamente propietaria de la luz del día que conservaba celosamente en una caja para su exclusivo uso personal. El cuervo (...) decidió romper esa caja con astucia en beneficio de la humanidad⁷⁴².

Las huellas que la gaviota deja en la arena pudieran transformarse también en el símbolo de la palabra precisa, porque ellas son portadoras de la luz que contiene el pensamiento. Neruda comulga aquí con las ideas del poeta uruguayo Sabat Ercasty, en cuanto a la importancia atribuida al pensamiento como luz y guía del universo. En Neruda, además, el acercamiento y la búsqueda de la madre naturaleza son tan patentes y destacables, que bien podría hablarse de un “panteísmo recurrente” que se transmite a través de los *Veinte poemas*⁷⁴³.

Las palabras que se adelgazan representan un intento certero por llegar al tú y contar lo que siente con ternura y delicadeza. Del mismo modo, necesita transmitir a la amada su sentimiento de soledad anterior y narrarle sus luchas anteriores (“mi viejo dolor”).

⁷⁴²JEAN CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995, pág. 526

⁷⁴³LUIS QUINTANA, “Estudio parcial de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda”, art. cit., pág. 5.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Las manos pertenecen a ese “cuerpo de mujer” y son comparadas con las uvas. Con respecto a esta afirmación señala Amado Alonso:

En su poesía juvenil, bajo la influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercaasty especialmente, Pablo Neruda elaboró una rica nomenclatura de significación sensual, a la que pertenecen las uvas. Las frutas como símbolo de lo eróticamente apetitoso y apetecido, están en tantos poetas (...), en tantas literaturas, que ya parecen un tema espontáneo, por más repetido que sea (...) En Pablo Neruda, las determinaciones tradicionales de temprana o prohibida han sido casi del todo abandonadas, y las frutas le sirven para sugerir conjuntamente los deleites del tacto, del gusto, de la vista, que es donde se muestra la influencia especial del poeta uruguayo. Las uvas, particularmente, son símbolo de lo amorosamente gozado y del placer amoroso apetecido⁷⁴⁴.

Cuando se comparan las manos suaves como uvas, se recurre al procedimiento de la sinestesia, donde un elemento (las uvas) conlleva varias connotaciones: suavidad, frescura, sabor, color⁷⁴⁵.

En el siguiente verso, y desde la perspectiva del sujeto lírico, él observa lejanas las palabras, como si no le pertenecieran, porque al ser entregadas, pertenecen a quien las recibe. Aquí encontramos un paralelismo con *Las flores del mal* de Baudelaire⁷⁴⁶:

⁷⁴⁴AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., págs. 264-265.

⁷⁵⁶WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 170.

⁷⁴⁶CHARLES BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, Planeta, Barcelona, 1984.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Yo te doy estos versos para que, si mi nombre
aborda felizmente las épocas lejanas,
y ensueña alguna noche los cerebros humanos,
bajel favorecido por gran aquilón.

Al dar esas palabras, el yo lírico se siente abandonado por ellas. Existe un “viejo dolor”, un sufrimiento anterior sufrimiento anterior. Formalmente, destaca aquí la utilización de dos recursos complementarios: el quiasmo y el paralelismo:

Viejo / húmedas (adjetivos)

Dolor / paredes (sustantivos) quiasmo

Paredes húmedas / Juego sangriento / Guarida oscura –paralelismo

El quiasmo se produce cuando dos miembros de la frase o dos frases enteras no se ordenan paralelamente, sino como una figura y su imagen reflejada en el espejo. La ordenación clara e igual de las partes de la frase o de frases enteras se llama paralelismo⁷⁴⁷.

El juego sangriento del que culpabiliza a la amada es aquel en el que las palabras huyen y llevan a amar hoy lo que se olvidará mañana. Las palabras eran su mundo y se queda sin ellas, porque la presencia del amor todo lo domina: “Todo lo llenas...”

⁷⁴⁷WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria, op. cit.*, págs. 157-158.

El lugar que ocupaban las palabras ahora lo ocupa la mujer. La mujer es efímera, las palabras, no. Las palabras lo conocen a él y su soledad mejor que ella. Las palabras cumplen la función de expresar el mundo interior y están unidas a la poesía. Su ámbito de acción es más grande que el ámbito del amor. La mujer es el producto del asombro de un enamorado. El poeta parece señalar que sus compañeras de siempre fueron las palabras y que la mujer es la realidad momentánea que ocupa un presente.

En la última parte del poema el *leit motiv* de la palabra sigue siendo la expresión vigente de una necesidad que debe cumplirse en términos de realización poética exacta y perfecta⁷⁴⁸. Deben decir lo que el sujeto lírico quieren que diga. Y deben oírse como quiere que se oigan.

Dos metáforas aparecen: la angustia y los sueños son movidos por fuerzas violentas que la naturaleza presta: el viento y los huracanes. Emerge una súplica: “Ámame compañera, no me abandones”. Y vuelve a reiterar su presencia en su mundo. Las palabras se tiñen del amor de quien sabe dar.

En conclusión, el amor se realiza en medio de las tormentas del pasado y se desea abandonar lo que fue para abrazar lo que es. El mundo interior donde habitaron las palabras está ocupado por la presencia de la mujer. Pasado y presente se concilian. El alma dolorida del poeta desea recomenzar. Las palabras son las protagonistas de este poema y adquieren más trascendencia que la mujer misma.

⁷⁴⁸LUIS QUINTANA, “Estudio parcial de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*” de Pablo Neruda”, art. cit., pág. 8.

4.2.2. Josie Bliss: ¿erotismo salvaje?

¿Qué representa la figura de Josie Bliss dentro de la vida amorosa y poética de Neruda? ¿Qué se conoce de ella? ¿Quién es realmente Josie Bliss? ¿Cuál fue su función en la vida y trayectoria poética de Neruda?

Después de haber llegado a Rangún, Pablo Neruda y Álvaro Hinojosa deciden emprender un rumbo distinto. Hinojosa se marcha a Calcuta y Neruda se queda solo cumpliendo sus labores diplomáticas. En ese momento, se da cuenta del mundo que le rodea y tiene la sensación de haber llegado a una tierra hostil e incomprensible. Es una época dolorosa en su vida y en su poesía que se va a reflejar en su obra más surrealista y pesimista: *Residencia en la tierra*, una tierra en la que se siente lejano y extraño, aislado del género humano y donde el paisaje no es mínimamente comparable a su tierra natal. Encuentra una naturaleza salvaje y peligrosa, que no es madre, como la suya de Chile. Tan solo espera la llegada de un barco mercante cada tres meses y el resto de su vida lo emplea en una ermitaña contemplación. Se sumerge en las calles de Rangún y observa los dos mundos irreconciliables en los que vive: el de las castas indias y el de los ingleses colonizadores:

Estos dos mundos no se tocaban. La gente del país no podía entrar a los sitios destinados a los ingleses y los ingleses vivían ausentes de la palpitación del país. Tal situación me trajo dificultades⁷⁴⁹.

⁷⁴⁹PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op cit., pág. 111.

Neruda no soportaba a los británicos instalados allí, ni a los funcionarios ingleses que poco a poco dejaron de saludarle por no hacer caso a sus costumbres separatistas. Necesitaba adentrarse en la vida del país, echar raíces, algo que lo atara a la tierra y al país. Y así ocurrió.

Me adentré tanto en el alma y la vida de esa gente, que me enamoré de una nativa. Se vestía como una inglesa y su nombre de calle era Josie Bliss. Pero en la intimidad de su casa, que pronto compartí, se despojaba de tales prendas y de tal nombre para usar su deslumbrante sarong y su recóndito nombre birmano⁷⁵⁰.

Josie Bliss es su amante Birmana, una mujer que influyó definitivamente en el nuevo rumbo poético de Neruda y cumplió una función de vital importancia en la vida del poeta: integrarlo en la vida de los nativos y adquirir las raíces que lo unieran al país. Ella fue considerada por Neruda como primera esposa y sin duda lo adentró en el conocimiento del amor pasional y erótico, desconocido hasta entonces para Neruda.

Apenas existen datos biográficos o testimonios de la existencia de Josie Bliss, excepto por el testimonio poético que supone *Residencia en la tierra* y las palabras que el propio Neruda le dedica en *Confieso que he vivido*.

Hernán Loyola afirma:

Los meses vividos junto a Josie Bliss significaron una violenta toma de contacto con su propio cuerpo. Neruda comienza a reconocer su sexualidad. Josie Bliss fue tan importante para el poeta que es la única mujer además de Matilde, que ha puesto a Neruda al borde de un

⁷⁵⁰ *ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

cambio radical en su poesía. Sola le hace el peso a todas las Albertinas, Teresas y Lauras Arrué⁷⁵¹.

El poema “El joven Monarca” de *Residencia en la tierra*⁷⁵² habla de lo que siente por su amante birmana:

Sí, quiero casarme con la más bella de Mandalay, quiero encomendar mi envoltura terrestre a ese ruido de la mujer cocinando, a ese aleteo de falda y pie desnudo que se mueven y mezclan como viento y hojas.
(...) Su enrollado cabello negro entonces beso, y su pie dulce y perpetuo: y acercaba ya la noche, desencadenando su molino, escucho a mi tigre y lloro a mi ausente.

Edmundo Olivares⁷⁵³ coincide con Hernán Loyola en la importancia de la presencia de Josie Bliss en la vida y poesía de Neruda:

Ninguna de las otras mujeres alcanza la gravitación que tiene Josie Bliss en los versos de *Residencia en la tierra*. En el conjunto de la obra de Neruda, no son muchas las mujeres que dan lugar a una evocación poética reiterada a través de muchos años. Esta dulce-salvaje mujer será la misma que le amenace de muerte cuando un día, envenenada por los celos, evolucione de fiel esclava a una perturbadora “terrorista amorosa”.

⁷⁵¹HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, op. cit., pág. 34.

⁷⁵²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 282.

⁷⁵³EDMUNDO OLIVARES, *Pablo Neruda: por los caminos de Oriente*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2000.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Tras un profundo y exhaustivo estudio de la obra y la experiencia vital de Neruda, Hernán Loyola establece que Josie Bliss es la misma mujer que motiva “La noche del soldado”, “Juntos nosotros”, “Diurno doliente”, “El joven monarca” y “Josie Bliss”, poema que cierra *Residencia en la tierra*. Ahí la nombra y ahí la ama. Nombrarla es amarla, según Loyola. Una vez la pierde, ella es la protagonista de “La desdichada” (*Estravagario*), “Amores: Josie Bliss (I)” y “Amores: Josie Bliss (II)” en *Memorial de Isla Negra*:

Qué fue de la furiosa?
Fue la guerra
quemando
la ciudad dorada
la que sumergió sin que jamás
ni la amenaza escrita
ni la blasfemia eléctrica salieran
otra vez a buscarme a perseguirme
como hace tantos días , allá lejos.
Como hace tantas horas
que una por una hicieron
el tiempo y el olvido
Hasta por fin tal vez llamarse muerte,
muerte mala palabra, tierra negra
En la que Josie Bliss
Descansará iracunda...⁷⁵⁴

⁷⁵⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 1232.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Posteriormente se comparará el tono de los poemas utilizado para Josie Bliss con el tono de los poemas escritos en *Los versos del Capitán* a Matilde Urrutia, concretamente, en el poema “El tigre”:

Soy el tigre.
Te acecho entre las hojas
anchas como lingotes
(...)
Desnuda te sumerges.
Espero.
Entonces en un salto
de fuego, sangre, dientes,
de un zarpazo derribo
tu pecho, tus caderas.

Loyola apoya la idea de la semejanza entre Matilde y Josie Bliss en el sentido de que Neruda encuentra una “satisfacción erótica profunda” con ambas mujeres. No son el arquetipo de mujeres intelectuales o literarias, pero el amor o la satisfacción física compensan otras áreas. Josie Bliss vuelve a aparecer en *Estravagario* como una figura doliente y extraviada (“La desdichada”) en las soledades de Birmania⁷⁵⁵:

La dejé en la puerta esperando
Y me fui para no volver.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, 664.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

No supo que no volvería.
Pasó un perro, pasó una monja,
pasó una semana y un año.

En 1964, con *Memorial de Isla Negra*, reaparece el recuerdo de Josie Bliss, junto a los recuerdos de las musas inspiradoras de los *Veinte poemas*, en “De Amores: Josie Bliss (I)”. Neruda no la olvida y de ello se hace eco la escritora Sara Vial, fiel amiga de Neruda:

Repetía su nombre como una canción adormecida, que lo despertaba, desgarrándolo... Me habló de ella como de un drama, como de una herida que causó y se causó al abandonarla⁷⁵⁶.

Por su parte, Aída Figueroa, directora de la Fundación Neruda durante largo tiempo y gran amiga del poeta, tiene una interpretación distinta de lo que significó Josie Bliss, que coincide con las ideas de Hernán Loyola⁷⁵⁷:

No dudo que fuera un gran amor. Lo que dudo es que ella haya tratado de matarlo y que por esa razón Pablo decidiera huir. La imagen del cuchillo es para mí solo una metáfora. Creo que el gran miedo de Pablo no es a una agresión física, es algo mucho más complejo. Él temía que, si quedaba en Rangún, iba a morir el poeta. No iba a evolucionar. Él fue un hombre que siempre se exigía mucho y en ese contexto de soledad, no podía progresar.

⁷⁵⁶SARA VIAL, “Neruda en Valparaíso”, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, (Santiago de Chile, 1986).

⁷⁵⁷INÉS MARÍA CARDONE, *Los amores de Neruda*, op. cit., pág. 98.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Josie Bliss es uno de los grandes mitos nerudianos. “Tango del viudo” es uno de los escasos testimonios sobre la musa de Neruda y fue motivo de la publicación de un libro llamado *Tango del viudo*, por Cristián Barrós, relatado en primera persona⁷⁵⁸.

Durante su estancia en Rangún, Neruda sigue manteniendo correspondencia con su amigo Héctor Eandi, y es gracias a esta correspondencia y a los textos de este período por lo que podemos aproximarnos a la trayectoria poética y amorosa de Neruda durante su estancia en Rangún. Se sabe que Neruda al llegar compartía su casa de la Calle Dalhousie nº 295 con Álvaro Hinojosa y que la convivencia de ambos no resultó placentera, sobre todo para Neruda, que requería paz para escribir y un espacio donde compartir su intimidad. Cuando Pablo conoce a Josie Bliss la convivencia se vuelve más difícil hasta el punto de que Álvaro Hinojosa decide marcharse a Calcuta. Poco tiempo después, Neruda se cambia de casa para compartir la casa de la birmana, donde conviven unos meses. La convivencia con ella significó para Neruda su total inmersión en la vida y las costumbres birmanas. Josie era el puente y la ayuda que necesitaba para conectar con una cultura demasiado diferente a la suya. Ella cumplía un gran papel de toma de tierra y refugio en la vida del poeta.

En la hipótesis de quién puede ser Josie Bliss, Cristián Barrós⁷⁵⁹ sostiene que Josie Bliss es la hermana del joven médico birmano que llegó a curar a

⁷⁵⁸CRISTIÁN BARRÓS, *Tango del viudo*, Ed. Seix Barral, Santiago de Chile, 2003, pág.

35.

⁷⁵⁹*Ibid.*

Pablo Neruda de unas venenosas fiebres que lo enfermaron y le obligaron a hacer reposo en cama cuando llegó a Rangún. Barrós sostiene que ella es enfermera y se encuentra en la casa para vigilar el régimen alimenticio de Neruda, como ocurriría más tarde con Matilde Urrutia.

Por su parte, Tomás Lago toma nota, el 6 de noviembre de 1944, de algunos pocos datos que el propio Neruda escribe a propósito de una anécdota de su vida en Rangoon⁷⁶⁰:

Yo llevaba una vida un poco retirada de los ingleses, sólo de tarde en tarde iba a alguna fiesta de ellos, porque no había allí entre los coloniales gente interesante. Eran monótonos y hasta ignorantes. Me había ido a vivir a otro barrio más popular y mezclado con los indios (...). Vivía con Josie Bliss que había sido mi secretaria y con quien me peleaba de vez en cuando (...) Pues ocurrió que estando yo separado de Josie Bliss me recompuse con ella y cambié de barrio, es decir, me fui a vivir a su casa, dejando la habitación que tenía, una pieza más o menos amplia donde solamente estaba mi cama.

No es posible reconstruir la identidad pública de Josie Bliss, ni es sabido cómo ni cuándo ni por qué razón la alusión a que fue su secretaria. La información que sobre ella nos deja Neruda se encuentra, fundamentalmente, en su obra poética, en sus textos residenciarios y, ampliándola decenios más tarde, en poemas de *Estravagario*, *Memorial de Isla Negra* y, sobre todo, en las crónicas autobiográficas de 1962, publicadas por *O cruzeiro Internacional* en Río de Janeiro. Josie Bliss

⁷⁶⁰HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, op. cit., pág. 342.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

significa, sin duda, el “puente erótico y doméstico”⁷⁶¹ que conectó a Neruda con la experiencia oriental.

El poema “La noche del soldado” puede ser leído como una representación del enamoramiento de Neruda, “en el marco de una crónica poética sobre su situación de soledad y parálisis creativa”⁷⁶². No hay lamento, Neruda opera con el material que conoce: la dificultad. No es el capitán que será más tarde, ni el labriego que fue en los *Veinte poemas de amor* sino un soldado que tiene una misión que cumplir, llena de riesgos y que implica obediencia, aunque tenga que hacer una “guardia innecesaria”⁷⁶³:

Por cada día que cae, con su obligación vespéral
de sucumbir, paseo, haciendo una guardia
innecesaria, y paso entre mercaderes
Mahometanos, entre gentes que adoran la vaca y la
cobra, paso yo, inadorable y común de rostro. Los
meses no son inalterables, y a veces llueve: cae del
calor del cielo una impregnación callada como el
sudor... Aguas de la noche, lágrimas del viento
Monzón... Ahora, dónde está esa curiosidad
profesional, esa ternura abatida que sólo con su
reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente
cuyo destello me vestía de ultra –azul?⁷⁶⁴

⁷⁶¹*Ibid.*, pág. 355.

⁷⁶²*Ibid.*, pág. 356.

⁷⁶³PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 278-279.

⁷⁶⁴*Ibid.*

La importancia de este texto radica en la configuración del poema nerudiano, del día, con materiales de la realidad birmana, tratados con normalidad, no como algo exótico (mercaderes mahometanos, gentes que adoran la vaca y la cobra), así como la referencia a la lluvia, al viento del monzón, en una determinada época del año, en el mes de junio probablemente, porque en julio y agosto las lluvias son más violentas. La lluvia es en más de una ocasión el marco climático de su pasión por Josie Bliss⁷⁶⁵:

Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas
de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado
brilla una flor amarilla como el relámpago. Ellas
llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y
ajorcas en los tobillos, y además collares de color,
collares que retiro y examino, porque yo quiero
sorprenderme ante un cuerpo ininterrumpido y
compacto, y no mitigar mi beso.⁷⁶⁶

El uso del singular por el plural es una sinécdoque característica de *Residencia en la tierra*, tendente a mitigar efectos que pudieran ser excesivamente sentimentales. Así introduce a la figura femenina sin nombre, que no es plural, sino singular. A partir de ahí la figura de Josie Bliss recorre sin nombre todo el restante itinerario de *Residencia en la*

⁷⁶⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 1236-1237.

⁷⁶⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 279.

tierra hasta cerrarlo con un poema cuyo título es precisamente el nombre innombrado, “Josie Bliss”, siete años más tarde.

La fuerza sensual de este poema es mucho mayor que aquella insinuada en los *Veinte poemas de amor* o en *El hondero entusiasta*. En este momento Neruda tiene veinticuatro años y su profesión indudablemente es la de poeta. Y para este poeta el asunto erótico es un asunto delicado y de mayor importancia. Es una tierra pantanosa en la que fácilmente puede caer en lo vulgar, lo ya dicho, lo mediocre o la similitud con otros poetas precedentes y, en ese sentido, “La noche del soldado” resulta un texto particularmente excepcional en este terreno. Si en el caso de los *Veinte poemas* Neruda utiliza la cautela poética creando un universo en el que Marisol y Marisombra resultan ser una sola, la destinataria de los poemas del libro, en el caso de este poema la cautela se manifiesta en el uso de la tercera persona, en clave de narración poética, para referirse a la figura femenina (“Mirando desde abajo la fugitiva criatura”). Los poemas escritos en segunda persona (la mayoría de los pertenecientes a *El hondero entusiasta* o algunos poemas de los *Cien sonetos de amor*) resultan menos eficaces. El último párrafo, en forma de “crónica”, da cuenta de sus experiencias (“Ay de cada noche que sucede, hay algo de brasa abandonada que se gasta sola”) en un lenguaje que nos resulta enigmático.

Josie Bliss es presentada como una criatura “dulce” en las memorias de Neruda, al principio de su relación. Sin embargo, en los meses que estuvieron juntos, probablemente entre mayo y noviembre de 1928, Josie se transformará en la “pantera birmana”, una mujer salvaje de celos y con

un carácter peligroso. Si “La noche del soldado” supone la descripción poética del enamoramiento inicial, “Juntos nosotros” es la “Oda a la pareja constituida”⁷⁶⁷, la celebración de una vida en común, mientras “Sonata y destrucciones” es una mezcla de elegía y propósitos; elegía de unos fundamentos que va dejando atrás y propósitos de una nueva poética, que sustituye a la anterior. Los tres textos están escritos entre junio y agosto de 1928, y los tres son enviados a Eandi por carta fechada el 8 de septiembre, en el momento de plenitud de la relación con Josie Bliss.

“Juntos nosotros” es el epitalamio que Pablo escribe a Josie (Ma Nyo Teh, era su nombre birmano), y comparable al poema que con ese mismo título dedicará a Matilde Urrutia en *Los versos del Capitán*⁷⁶⁸.

Hay que tener en cuenta que Josie Bliss es la primera mujer que convive con Neruda, después de haber pasado más de un año proponiéndoselo, sin éxito, a Albertina Azócar. Josie Bliss ama a Neruda de una forma sensual y apasionada, de forma opuesta a Albertina, y lo demuestra atravesando el Golfo de Bengala para recuperarlo, hecho que jamás osó hacer Albertina en su constante indecisión y silencio. “Juntos nosotros” es una peculiar “proeza poética”⁷⁶⁹ que comunica un estado de extrema felicidad:

Qué pura eres de sol o de noche caída.
Qué triunfal desmedida tu órbita de blanco
y tu pecho de pan, alto de clima,

⁷⁶⁷HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, op. cit, pág. 351.

⁷⁶⁸PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, op. cit, págs. 897-902.

⁷⁶⁹HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, op. cit, pág. 351.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

tu corona de árboles negros, bienamada
y tu nariz de animal solitario, de oveja salvaje
que huele a sombra y a precipitada fuga tiránica⁷⁷⁰

A juicio de Hernán Loyola, es este uno de los poemas más logrados, tanto por la singular enunciación como por la estructura tripartita del texto: un autorretrato como bloque central, entre dos bloques dedicados al retrato de la amada (Ella-Yo-Ella)⁷⁷¹.

En una carta escrita a Eandi, fechada en octubre de 1929, Neruda le escribe:

Pero vea usted, Eandi, recuerda mis versos de “Juntos nosotros”? Se publicaron en Chile también (en Atenea, 9 de noviembre 1928) e inmediatamente tres o cuatro críticas en los diarios llenas de los más tristes denuestos hablando como cosa establecida de mi “imbecilidad”, y así en el tono⁷⁷².

Sin embargo, este poema es de particular importancia, ya que para Neruda titular al poema “Juntos nosotros” supone la asunción textual de una relación amorosa con importantes consecuencias para su escritura. Un nuevo fundamento. El amante ya no está dividido como en *Veinte Poemas de amor*, sino que se encuentra en una fase de evolución y madurez, está en armonía consigo mismo y con la relación. En la obra anterior de Neruda

⁷⁷⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 269-270.

⁷⁷¹HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, *op. cit.*, pág. 351.

⁷⁷²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs.276-277.

no existe está íntima conexión, esta asunción. La persona y el poeta han evolucionado y no volverá a repetirse un poema de estas implicaciones hasta que en su vida aparezca Matilde Urrutia, la compañera definitiva.

El último de los poemas que configuran la tríada que Pablo envía a Eandi en 1928 es “Sonata y destrucciones”. Este poema tiene un carácter muy distinto a los anteriores. Significa la ruptura total y radical. Hemos llegado al final, y los tres poemas representan la propia historia: enamoramiento inicial, plenitud y final⁷⁷³:

Hay entre ciencias de llanto un altar confuso
y en mi sesión de atardeceres sin perfume,
en mis abandonados territorios donde habita la luna,
y arañas de mi propiedad, y destrucciones que me son queridas,
adoro mi propio ser perdido, mi sustancia imperfecta,
mi golpe de plata y mi pérdida eterna.
Ardió la uva húmeda, y su agua funeral
aún vacila, aún reside,
y el patrimonio estéril, y el domicilio traidor.

Neruda confiesa sin tapujos en la misma carta en la que envía este poema a Eandi que ha decidido formar su fuerza utilizando sus debilidades. Su material poético transformable es la debilidad misma. Su poesía se nutre del mundo que le rodea y de los sentimientos que le rodean por dentro, su escritura no quiere ser nostálgica. Gracias a Josie Bliss, sale del bloqueo y la esterilidad inicial de su vida en Birmania. De hecho, todos los textos que

⁷⁷³ *ibid.*, pág. 276.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

escribe en Rangún entre junio y diciembre de 1928 tienen que ver con Josie Bliss: los tres textos mencionados y “El joven monarca”, “Diurno doliente” y “Tango del viudo” de una forma directa. De forma indirecta podemos mencionar “Entierro en el Este” y “Arte poética”. Además, en la época en que convive con Josie Bliss, encuentra y cambia el título del libro que estaba escribiendo en aquel momento, entonces llamado *Colección nocturna* y que más tarde se va a convertir en uno de sus libros imprescindibles y de mayor trascendencia: *Residencia en la tierra*. De este modo, podemos afirmar que los años que Neruda vivió en el oriente no solo fueron una “temporada en el infierno” sino que supusieron también un periodo fértil y trascendental en la madurez de su poesía y Jose Bliss inspiró a Neruda no sólo una sensual pasión sino algunos versos inolvidables y el título de *Residencia en la tierra*:

He completado casi un libro de versos: *Residencia en la tierra*, y ya verá usted cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros, y con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer insistentemente una misma fuerza.⁷⁷⁴

De Josie Bliss no existe ninguna imagen o fotografía. Solo una prosa de “El joven monarca” nos deja algunos indicios sobre su aspecto y sobre la convivencia de los amantes:

Patria limitada por dos largos brazos cálidos
de larga pasión paralela, y un sitio de oros
defendidos por sistema y matemática ciencia

⁷⁷⁴*Ibid.*, pág. 277.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

guerrera. Sí, quiero casarme con la más bella
de Mandalay, quiero encomendar mi envoltura
terrestre a ese ruido de la mujer cocinando, a
ese aleteo de falda y pie desnudo que se mueven
y mezclan como viento y hojas.⁷⁷⁵

La palabra patria para describir a la mujer es poderosa. Neruda ha dejado una patria atrás que ahora encuentra en la mujer. Es una patria-hogar. No es la primera vez que Neruda utiliza la geografía asociada a la mujer o al cuerpo de mujer: Albertina, Teresa Vázquez y Laura Arrué fueron “patrias” antes de Josie Bliss. La mujer es tierra, es arraigo. Los dos brazos largos, cálidos, permiten presumir que el físico de Josie Bliss es el de una mujer alta y delgada. “Guerrera” y “bella” nos ayudan a formar una idea del carácter y presencia de Josie Bliss, no se trata de una mujer sumisa, sino brava de carácter. Las referencias a la cocina son curiosas, ya que, la mujer china estima el amor comparándolo a la cocina, lleno de matices y voluptuosidad⁷⁷⁶. Josie Bliss no es china pero sí tiene el ardor mongólico de los nativos birmanos. Y es curioso el hecho de que las birmanas besan rozando su nariz sobre la mejilla de su amante y rechazan abiertamente el beso en la boca. El personaje de Cristián Barrós en *Tango del viudo* atribuye el cambio de carácter de la inicial dulce Josie a la mujer celosa en que se convierte después a un beso en la boca del poeta: “Josie tenía la convicción [de] que si la besaba le robaría el alma”⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵*Ibid.*, pág. 282.

⁷⁷⁶HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, op. cit., pág. 363.

⁷⁷⁷CRISTIÁN BARRÓS, *Tango del viudo*, op. cit., pág. 100.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Josie Bliss es considerada por Neruda como su esposa birmana, su primera esposa. El amor doméstico es la mayor legitimación poética de Josie Bliss y Neruda no miente al sostenerlo: “Tal vez yo hubiera continuado indefinidamente junto a ella. Sentía ternura hacia sus pies desnudos, hacia las blancas flores que brillaban sobre su cabellera oscura”⁷⁷⁸.

La vida con ella resultaba excitante y la mujer es elevada a las más altas cotas de la belleza oriental (“La más bella de Mandalay, hija del rey...”). Sin embargo, la grieta que se abre entre ellos es que Neruda, preso de sus encantos, se aleja de la poesía y la escritura. Ella es una fuerza agresiva, que probablemente lo absorbe. No sabemos cuál es la causa de los celos de Josie, pero sabemos que estos celos contribuyen al alejamiento de Neruda y desencadenan importantes crisis en la relación. El poema “Diurno doliente”⁷⁷⁹ registra una de estas crisis. Y es importante el título porque hasta ese momento Josie es la encarnadora por excelencia del día. Ahora, el día se ha convertido en doliente: “De pasión sobrante y sueños de ceniza / un pálido palio llevo, un cortejo evidente”.

Los primeros versos nos muestran el estado anímico del poeta: un cortejo de antiguos entusiasmos o “pasiones sobrantes” y los “sueños de ceniza” dejan entrever la idea de algo que ha cambiado, de la ilusión a la desilusión. Los siguientes versos referirán la posibilidad de mejorar o salir de una situación de crisis (“cuando a mi piel parecida al oro llega el placer”), y, sin embargo, los cuatro versos siguientes, que cierran la estrofa, introducen la reaparición de un obstáculo que puede poner en

⁷⁷⁸HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, op. cit., pág. 364.

⁷⁷⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 272.

peligro su relación (patria): “Tú, fantasma coral con pies de tigre / tú, ocasión funeral, reunión ígnea, / acechando la patria en que sobrevivo”⁷⁸⁰. ¿Qué o quién está acechando? ¿Cuál es la sombra? En mi opinión, es la sombra de los celos, de la exigencia, de la absorción, que le impide ser libre, que le impide escribir, que es irracional. ¿Por qué se pelean Josie y Neruda? ¿Por qué huye Neruda de su lado como un ladrón emocional? No es por otras mujeres, que no existían, ni por dinero, ni por sexo, entonces ¿por qué esos celos?, ¿de quién?

Según Loyola, siendo poco probables los celos de Josie Bliss respecto a otras mujeres, lo que quizá los separó es la cultura, es decir, la falta de entendimiento respecto a la razón por la que él dedicaba o quería dedicar su vida a la escritura⁷⁸¹. Una diferencia abisal entre culturas, la incompreensión de por qué Neruda no compartía con ella el tiempo que le dedicaba a la poesía. Además, podría preguntarse: ¿A quién escribía? ¿En quién pensaba? ¿Quién ocupaba todo su tiempo de estudio? ¿Comprendía Josie la ambición de Pablo, el lenguaje, su oficio? ¿Conocía su pasado? ¿Comprendía su poesía?: Era un fantasma al que quizá no podía enfrentarse porque no lo conocía. Y esto podía enloquecerla.

A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquitero. Era ella, vestida de blanco, blandiendo un largo y afilado cuchillo indígena. Era ella, paseándose horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme. “Cuando te mueras acabarán mis temores”, me

⁷⁸⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 272-273.

⁷⁸¹HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, *op. cit.*, pág. 365.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

decía. Al día siguiente celebraba misteriosos ritos en resguardo a mi fidelidad. / Acabaría por matarme.⁷⁸²

Neruda, al evocarla treinta años después, la llama “la furiosa” y tarda treinta y cuatro años en revelar por primera vez el trasfondo de “Tango del viudo”, en sus crónicas autobiográficas de *O cruzeiro Internacional* (1962). Sostiene Loyola⁷⁸³ que la razón profunda de la fuga de Neruda tendría que ver con las crecientes dificultades de la convivencia entre ambos y lo que ello suponía de obstáculo para la creación poética, que requiere de cierta paz. La dulce Josie Bliss fue enfermado de celos y acabó convertida en salvaje rival de la propia escritura.

Tanto la experiencia vital de Neruda con Josie Bliss, como la construcción de su imagen poética, nos lleva a situar a Josie Bliss como el estereotipo de un ser emocional e irracional que no tiene control sobre sus acciones. Y es esta una imagen tradicional y negativa de la mujer, independientemente de la veracidad o no de los hechos que se cuentan y de la importancia o huella que dejó Josie Bliss en la vida del poeta.

Los poemas dedicados a Josie Bliss, escritos a lo largo de cuarenta años, destacan por su intensidad y ambivalencia emocional. Algunos de los estudiosos de Neruda sostienen que Josie Bliss es la destinataria de seis de sus poemas fundamentales: “Tango del viudo” y “Josie Bliss”, que forman parte de *Residencia en la tierra* (1933) y son contemporáneos a los

⁷⁸²PABLO NERUDA, PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 491.

⁷⁸³HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I*, *op. cit.*, pág. 372.

acontecimientos biográficos de la relación amorosa; “Regreso a una ciudad” y “La desdichada”, que se encuentran en *Estravagario* y están relacionados con una visita a oriente en 1957, acompañado por Matilde Urrutia; y los dos últimos poemas escritos sobre ella, “Amores: Josie Bliss I” y “Amores: Josie Bliss II” que forman parte de *Memorial de Isla Negra*⁷⁸⁴.

Sin embargo, como hemos referido con anterioridad, Loyola sostiene que “El joven Monarca”, “La noche de soldado”, “Juntos nosotros” y “Diurno doliente”, que forman parte de *Residencia en la tierra*, también están destinados a su “esposa Birmana”. Por lo tanto, no serían seis los poemas destinados a Josie Bliss, como se ha creído hasta ahora, sino diez, y de ellos seis pertenecientes a *Residencia en La tierra*.

En relación con “Tango del viudo” nos encontramos en la etapa residenciaria, conocida como un ciclo de soledad y depresión. Neruda está marcado por una honda angustia existencial, donde, según Amado Alonso, los ojos del poeta “ven la lenta descomposición de todo lo existente”⁷⁸⁵. Para Alonso, “Tango del viudo” revela que el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo desde dentro de un mundo que se quiere deshacer, por lo que “El instinto amoroso y el poetizar son dos formas de manifestarse el ansia de perpetuidad de lo caduco”⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴VIVIANA P. PLOTNICK, “La figura de Josie Bliss en la obra de Neruda”, *Revista-de-Estudios-Hispánicos (REH-PR)*, Río Piedras, 22: 147-164 (Puerto Rico, 1995).

⁷⁸⁵AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 122.

⁷⁸⁶*Ibid.*, pág. 128.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La imagen de la “dulce” Josie Bliss se va convirtiendo, por su temperamento, en la imagen de una mujer que “blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena” es capaz de matar. La imagen ha dado la vuelta y se ha convertido, por celos, en un ser agresivo, furioso, descontrolado y asesino, es decir, una mujer amenazadora, peligrosa, irracional.

Preparé mi viaje en secreto, y un día, abandonando mi ropa y mis libros, salí de la casa como de costumbre y subí al barco que me llevaría lejos.

Dejaba a Josie Bliss, especie de pantera birmana, con el más grande dolor⁷⁸⁷.

Neruda comienza a escribir el “Tango del viudo” en el barco de la fuga y lo completa en Calcuta al poco tiempo de haber llegado, a mediados de noviembre de 1928. Es un poema trágico destinado a la mujer que perdió y le perdió.

Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia,
y habrás insultado el recuerdo de mi madre
llamándola perra podrida y madre de perros,
ya habrás bebido sola, solitaria, el té del atardecer
mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre,
y ya no podrás recordar mis enfermedades, mis sueños nocturnos,
mis comidas
sin maldecirme en voz alta como si estuviera allí aún,
quejándome del trópico, de los coolíes coringhis,
de las venenosas fiebres que me hicieron tanto daño
y de los espantosos ingleses que odio todavía.

⁷⁸⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 291.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Maligna, la verdad, qué noche tan grande
qué tierra tan sola!
He llegado otra vez a los dormitorios solitarios,
a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez,
tiro al suelo los pantalones y las camisas
no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en las paredes.
cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarte,
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses,
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene....

El poema se compone de cinco estrofas en versos de arte mayor, con diferente medida, oscilante entre 13 y 24 sílabas métricas. No sigue un esquema reconocible. La desmesura métrica y el ritmo obsesivo acentúan el tono de elegía. Es un poema de angustiosa solemnidad. La forma interna del poema imagina una carta que comienza haciendo alusión a otra carta. Los dos espacios del poema son el de quien la recibe y el de quien la escribe, en una ya clara separación geográfica como metáfora de la propia separación. El poeta imagina la reacción de la mujer al recibir la carta de despedida. El poeta lamenta la pérdida y se hace consciente de la nueva situación que debe afrontar. El cuchillo indígena es el objeto central del poema. Amor y amenaza. El cuchillo simboliza el aspecto agresivo del amor de Josie Bliss. Neruda exhibe su miedo sin tapujos ni pudor. El poeta arrebató el cuchillo y con él, el dominio que ella ejerce sobre él. Pablo no la nombra todavía. Hay un conflicto central en el poema que no puede resolverse, y es lo que el sujeto poético daría por recuperar a la maligna

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

que él mismo abandona (“Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarte”).

La figura de Josie Bliss que se construye en la narración de sus memorias y en este poema es la de “una mujer descontrolada por los celos y la furia”⁷⁸⁸, una maligna, una pantera que actúa guiada por emociones negativas que la llevan a un intento de asesinato del amante. Una mujer loca. En contraposición él se presenta como un ser racional que, obligado a renunciar a su amada, sufre las consecuencias de la soledad. Ella es el verdugo, él, la víctima.

Quien abandona (Neruda) enfatiza en el poema los aspectos negativos de la abandonada, la “maligna”, justificando así el abandono. El sentimiento de soledad de quien abandona, no de la abandonada, gravita en el poema: “Maligna, la verdad, que noche tan grande, que tierra tan sola!”⁷⁸⁹

Más tarde, la nostalgia por la mujer perdida y la angustia de la soledad se vuelven explícitas: “¡Cuanta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarte!”⁷⁹⁰. El hablante continúa y hace referencia al cuchillo con el que lo había amenazado y con el que se siente identificado al haberlo enterrado, como queda enterrada la relación. El poema regresa al tono inicial del principio: “Y la espesa tierra no comprende tu nombre / hecho de impenetrables sustancias divinas”.

⁷⁸⁸VIVIANA P. PLOTNICK, “La figura de Josie Bliss en la obra de Neruda”, art cit., pág.151

⁷⁸⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 291

⁷⁹⁰*ibid.*

Llama la atención el carácter de “divino” que le atribuye a su nombre, después de haberse dirigido a ella, desde el principio del poema, como la “maligna”. Este contraste puede estar hablando de la propia contradicción de sentimientos del poeta al evocar la figura de la mujer que ha perdido. Y esta referencia trasciende la imagen de la mujer tierra para convertirla en la mujer-diosa, es decir la mujer-musa.

En la cuarta estrofa, el yo poético echa de menos a la amante, su cuerpo y hasta su furia, y sin embargo le separa de ella la destrucción de la propia relación contradictoria (amor/odio).

Así como me aflige pensar en el claro día de tus piernas
recostadas como detenidas y duras aguas solares,
y la golondrina que durmiendo y volando vive en tus ojos,
y el perro de furia que asilas en el corazón,
así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora,
y respiro en el aire la ceniza y lo destruido,
el largo, solitario espacio que me rodea para siempre.

Es el recuerdo de la voz poética asociada con la amante a cuya descripción une elementos positivos de la naturaleza (agua, sol, golondrina) junto a imágenes poderosas y negativas (perro de furia).

En la quinta y última estrofa, el hablante expresa la nostalgia por los recuerdos de la cotidianidad que compartieron, por la rutina exenta de dolor y separación. Entonces su presencia formaba parte de su vida.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Darí­a este viento del mar gigante por tu brusca respiración
oída en largas noches sin mezcla de olvido,
uniéndose a la atmósfera como el látigo a la piel del caballo.
Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,
cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,
y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
substancias extrañamente inseparables y perdidas.⁷⁹¹

Hay elementos auditivos (“látigo”, “oírte orinar”, “ruido de espadas”, “llamando cosas”) asociados con Josie Bliss, que evocan el sonido de lo cotidiano. Neruda cree que en su nuevo destino se ha alejado para siempre de Josie Bliss. Y así en el poema “Amores: Josie Bliss (II)” de *Memorial de Isla Negra*⁷⁹² cuenta cómo huyó de aquella mujer “asalvajada”:

Yo me fugué de la deshabitada.
Huí como inasible marinero,
ascendí por el golfo de Bengala
hasta las casas sucias de la orilla
y me perdí de corazón y sombra.

Pero no bastó el mar inapelable:
Josie Bliss me alcanzó revolviendo

⁷⁹¹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 491.

⁷⁹²PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 1234-1235.

mi amor y su martirio.

lanzas de ayer, espadas del pasado!

Josie Bliss lo sigue a Colombo, a Wellawatta, a través del golfo de Bengala. Es indudable que es llevada por la pasión y la desesperación que siente por la huida de Neruda, una pasión irracional que, a pesar de ser añorada y cantada por el poeta, acaba por rechazar. Neruda teme a Josie Bliss. ¿Cuál es la verdadera razón? ¿Miedo a ser asesinado? ¿La cree verdaderamente capaz? ¿Es una pasión cuya naturaleza es dual: amor/odio, atracción/rechazo? Sin duda Josie significó mucho en la vida de Neruda. No solo lo arraigó a la nueva tierra, sino que le otorgó un espacio íntimo lleno de sensualidad y le dio la necesaria compañía en aquellos momentos. Ya hemos dicho que para Neruda Josie Bliss fue su primera mujer, su esposa Birmana, y a partir de ella la forma de su escritura se transforma. ¿Qué significó Neruda para ella? Es evidente que el hecho de seguirlo hasta Wellawatta se explica por la pasión. ¿Fue su nombre lo que la cautivó, como sugiere Loyola? ¿El término *Neruda*, que significa en el budismo un elevado estado de conciencia donde el yogui conecta con la consciencia cósmica? ¿Fueron sus dotes amatorias? ¿Era una personalísima atracción sexual entre dos culturas? ¿La atracción de Eros y Tánatos? Josie no desconocía el significado del apellido Neruda y era una mujer supersticiosa. Sin embargo, no creo que se pueda sentir pasión por un nombre, sino por el hombre que lo lleva. En cualquier caso, Josie lo siguió y Pablo rechazó a su mujer birmana, no exento de dolor.

Algo vino a turbar aquellos días consumidos por el sol. Inesperadamente mi amor birmano, la torrencial Josie Bliss, se estableció frente a mi casa.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Había viajado allí desde su lejano país. Como pensaba que no existía arroz sino en Rangoón, llegó con un saco de arroz auestas, con nuestros discos favoritos de Paul Robeson y con una larga alfombra enrollada. Desde la puerta de enfrente se dedicó a observar y luego a insultar y agredir a cuanta gente me visitaba, Josie Bliss consumida por sus celos devoradores, al mismo tiempo que amenazaba con incendiar mi casa. Recuerdo que atacó con un cuchillo largo a una dulce muchacha euroasiática que vino a visitarme. / La policía local consideró que su presencia incontrolada era un foco de desorden en la tranquila calle. Me dijeron que la expulsarían del país si yo no la recogía. Yo sufrí varios días, oscilando entre la ternura que me inspiraba su desdichado amor y el terror que le tenía. No podía dejarla poner un pie en mi casa. Era una terrorista amorosa capaz de todo.⁷⁹³

De nuevo, el cuadro de Josie Bliss aparece pintado repleto de emociones negativas: una mujer “torrencial” de “celos devoradores” que insulta y ataca a las personas.

Habían transcurrido cinco meses desde la separación y ella tenía la intención de recuperar a su amante. Un vecino y amigo de Neruda, un cingalés llamado Mr. Fernando, decidió hospedar provisionalmente a Josie Bliss para aliviar la situación de ambos y la convenció para que regresase a Birmania. Ella puso una condición: Que fuese Neruda quien le acompañase al barco⁷⁹⁴.

Por fin un día se decidió a partir. Me rogó que la acompañara hasta el barco. Cuando éste estaba por salir y yo debía abandonarlo, se

⁷⁹³PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 123.

⁷⁹⁴AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 60.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

desprendió de sus acompañantes y, besándome en un arrebato de dolor y amor, me llenó la cara de lágrimas. Como en un rito me besaba los brazos, el traje y, de pronto, bajó hasta mis zapatos, sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza de mis zapatos blancos. No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. La razón me lo impedía, pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado. Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria.⁷⁹⁵

La figura de Josie Bliss oscila así entre la ternura y la agresión, la razón y la pasión, en un baile de opuestos equivalentes a “los estereotipos de lo femenino o emocional y lo masculino o racional (...) Ella ama y odia desmesuradamente; él domina la situación a través de su razón, moderando sus acciones y decisiones”.⁷⁹⁶

Aquella fue la ruptura real y definitiva. La “pantera birmana” dejó una profundísima huella en la vida de Neruda que no será olvidada por él y que volverá a aparecer en varios de sus poemas años más tarde (en “las casas frescas” de *Estravagario* y en “Josie Bliss”, de *Memorial de Isla Negra*). Esta escena dramática del regreso de Josie Bliss a su lugar de origen es la última vez en que se encontraron. No volvieron a verse nunca más.

⁷⁹⁵PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 123.

⁷⁹⁶VIVIANA P.PLOTNICK, “La figura de Josie Bliss en la obra de Neruda”, art. cit., pág. 154.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Desde el punto de vista psicológico y literario “Tango del viudo” marca el comienzo de una nueva etapa, larga y difícil, que atravesará la segunda residencia y culminará con la escritura del poema “Josie Bliss”.

Pablo se traslada a Calcuta, donde reencuentra a su amigo Álvaro Hinojosa y dos meses después es nombrado cónsul en Colombo por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Neruda escribe a su hermana Laura:

El gobierno me ha trasladado a Colombo, en la isla de Ceilán, al sur de la India. Llevo el mismo sueldo que en Rangoón, y el clima es allí tan malo o peor que allá, pero ya se me estaba haciendo insoportable y cansado vivir en la misma parte... he aceptado con alegría mi traslado.... yo creo que estaré largo tiempo en el extranjero. Si puedo iré a Europa este año. Aquí todas las cabras (chicas en argot chileno) tratan de casarme, resisto heroicamente. Son demasiado inteligentes, saben demasiado, lo que para mí es un inconveniente.⁷⁹⁷

Cabe destacar que en este período escribe a su madrastra (“ángel tutelar de mi infancia”⁷⁹⁸) una carta, la única que se conserva dirigida a ella desde Oriente, en la que describe con claridad su situación⁷⁹⁹:

Vivo a la orilla del mar, en las afueras de esta gran ciudad, en una aldea que se llama Wellawatta, y que tiene cierto parecido con el nunca olvidado Puerto Saavedra. Me levanto de mañana y ando por la orilla de

⁷⁹⁷AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 58. Carta fechada en Calcuta, 12.12.1928.

⁷⁹⁸PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op.cit., pág. 15.

⁷⁹⁹*Ibid.*, pág. 65.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

la playa en traje de baño por un par de horas aprovechando la única hora fresca del día. (...)

Ya pronto hará dos años que dejé Chile, y no sé cuándo pueda regresar. Pienso ir a España el próximo año, por ahora la falta de dinero y lo caro que cuestan los viajes no me dejan pensar en ese lujo.

Y en *Confieso que he vivido* describe sus impresiones sobre el lugar de destino⁸⁰⁰:

Ceilán, la más bella isla grande del mundo, tenía la misma estructura colonial que Birmania y la India. Los ingleses se encasillaban en sus barrios y en sus club, rodeados por una inmensa muchedumbre de músicos, alfareros, tejedores, esclavos de plantaciones, monjes vestidos de amarillo e inmensos dioses tallados en las montañas de piedra.

Entre los ingleses vestidos de smoking todas las noches, y los hindúes inalcanzables en su fabulosa inmensidad, yo no podía elegir sino la soledad⁸⁰¹.

Allí continúa escribiendo el primer volumen de *Residencia en la tierra*, que terminará en Batavia, libro en el que sin duda ha cambiado de registro y de estilo y al que ha contribuido, directa o indirectamente, Josie Bliss.

Mi libro recogía como episodios naturales los resultados de mi vida suspendida en el vacío: “Más cerca de la sangre que de la tinta”. Pero mi estilo se hizo más acendrado y me di alas en la repetición de una melancolía frenética. Insistí por verdad y por retórica (porque esas

⁸⁰⁰ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 115.

⁸⁰¹ *Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

harinas hacen el pan de la poesía) en un estilo amargo que porfió sistemáticamente en mi propia destrucción. El estilo no es sólo el hombre. Es también lo que le rodea, y si la atmósfera no entra dentro del poema, el poema está muerto: muerto porque no ha podido respirar.⁸⁰²

Es por estas mismas fechas, según Loyola, entre noviembre y diciembre de 1928, cuando Neruda escribe su “Arte poética”, queriendo subrayar una intención, continuar su labor poética, su destino profético y dejar atrás la seducción. Es un ejercicio que intenta exorcizar la figura de Josie Bliss:

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso, por cada día de vida (...)

Como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola (...)

El ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí (...)⁸⁰³

El sacrificio del destino erótico a favor del destino profético es lo que viene afirmado desde el título. Se trata, sin duda, de un momento crucial y un punto de inflexión en su trayectoria poética. Neruda elige su destino poético.

⁸⁰² *Ibid.*, pág. 123.

⁸⁰³ PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 274.

En 1957, treinta años después de la ruptura de la relación con Josie Bliss, Neruda vuelve a Ceilán con motivo de un encuentro Internacional por la paz, acompañado entonces por Matilde Urrutia. Durante esta visita, recorrió los lugares donde había vivido. Más tarde viaja a Rangoon y escribe: “Ni sombra de Josie Bliss, mi perseguidora, mi heroína del «Tango del viudo». Nadie me supo dar idea de su vida y de su muerte. Ya ni siquiera existía el barrio donde vivimos juntos”.⁸⁰⁴

La relación con Josie Bliss no fue una relación de inicio, desarrollo y final tranquilo, sino una relación repentina y dolorosamente terminada por un suceso que provocó en Neruda reacciones contradictorias. Es por ello, posiblemente, por lo que después de cuarenta años, el poeta la recuerda con una intensidad parecida a la de los dos poemas iniciales y una y otra vez vuelve sobre un recuerdo que no terminó de olvidar nunca.

Josie Bliss representa así a la mujer exótica, impregnada de misterio y brutalidad que la convierten en diosa y musa, dentro de una relación de amor y miedo, repleta de signos contradictorios (tierna/loca) que desde tiempos inmemoriales dominan los mitos y representaciones de la mujer en la literatura.

⁸⁰⁴PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 294.

4.2.3. María Antonia Haagenar: La esposa que no amó

A principios de 1930 Neruda recibe la información de que va a ser trasladado a Singapur y escribe a su amigo y confidente Héctor Eandi⁸⁰⁵:

(...) El cónsul general me ha propuesto para esta vacante, y aceptaré, estoy cansado de Ceilán, de esta inactividad de muerte. Eso quiere decir el mágico archipiélago malayo, bellas mujeres, bellos ritos. He estado ya dos veces en Singapore, Bali y he fumado muchas pipas de opio allí, no sé si aquello me gusta, pero es diferente anyhow.

El traslado sucede en junio de 1930 y lo deja en una situación económica que, aunque tiende a mejorar, no es en absoluto satisfactoria, y además ello significa que queda frustrado su enorme deseo de ir a Europa. El doble puesto consular le obliga a combinar los destinos de la capital de Java, Batavia (bajo el dominio colonial holandés) y el puerto activo de Singapore.

Esto me ascendía del primer círculo de la pobreza para hacerme ingresar en el segundo. En Colombo tenía derecho a retener (si entraban) la suma de ciento sesenta y seis dólares con sesenta y seis centavos⁸⁰⁶.

Neruda ganaba una suma de dinero “que no le llegaban nunca”, y al recibir los consulados de Singapur y Batavia se la doblaron a poco más de trescientos dólares, equivalentes al sueldo de “un tercer dependiente de botica”, según su propia expresión. Como dice en *Para nacer he nacido*:

⁸⁰⁵ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 70.

⁸⁰⁶ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 141.

“Yo sólo fui un cónsul perdido en sus pobrezaas”. Para Neruda, el consulado no era una carrera sino una modesta beca que le permitía, como beneficiario, tener por un tiempo resuelta la supervivencia para dedicarse a su oficio.

El poeta se encuentra en una época difícil repleta de incomunicación ideológica y lingüística, cambios de valores, precaria situación económica y tremenda soledad. Esta situación desalentadora provoca su vulnerabilidad hacia los signos sociales del mundo colonial holandés, algo más amable y abierto que el inglés de Ceilán. Por ello elige su residencia en Batavia, ciudad que prefiere por encontrar en ella un estilo de vida menos opresivo.

Su idea fija de establecerse y casarse “con alguna otra” están presentes todavía y la relación con Albertina ha quedado definitivamente cerrada: “Al diablo con la historia”⁸⁰⁷.

En el periodo comprendido entre julio y noviembre de 1930, Neruda conoce en Java a María Antonia Haagenar. El 6 de diciembre de ese mismo año se casará con ella. En una carta fechada a su padre el 15 de diciembre de 1939, escribe:

Mi matrimonio tuvo lugar en esta ciudad el 6 del presente. Mi esposa es holandesa de nacionalidad y pertenece a una distinguida familia radicada en Java desde hace muchos años.(...) Si Vd. y mamá hubieran tenido la suerte de conocer a la que hoy es mi mujer, se sentirían tan orgullosos de

⁸⁰⁷ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 71.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

ella como yo lo estoy, y la querrán tanto como yo la quiero. Para mí ella reúne todas las perfecciones, y somos enteramente felices (...)

Desde ahora no tendrán Uds. La inquietud de saber que su hijo está solo y lejos de ustedes. Ya tengo alguien que esté conmigo para siempre... Mi mujer no habla castellano, nos entendemos en inglés... Somos pobres pero felices. María tiene muy buen carácter, y nos entendemos a las mil maravillas.⁸⁰⁸

La vida social en Batavia se intensifica con su nueva condición de hombre casado con una holandesa y los primeros meses de su matrimonio transcurren de forma tranquila y feliz, una tranquilidad que muy pronto se ve ensombrecida por dos problemas vitales que comparte en una carta dirigida a su hermana Laura fechada el 23 de marzo de 1931⁸⁰⁹:

Mi mujer ha estado muy enferma y he tenido que llamar una cantidad de doctores y especialistas en enfermedades de señoras, pero por suerte no la operaron. (...) Todo es muy caro. La otra calamidad es una rebaja de sueldo, me han dejado la mitad de lo que tenía, y ésta es una desgracia muy grande porque con el sueldo que tenía no era bastante.

Respecto a su producción poética, que queda algo desatendida por las cuestiones vitales, escribe otro de los poemas “residenciarios”, el bautizado como “duelo decorativo”, que más tarde se llamará “Lamento lento”:

⁸⁰⁸ *ibid.*, pág. 73

⁸⁰⁹ *ibid.*, pág. 74

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En la noche del corazón
la gota de tu nombre lento
en silencio circula y cae
y rompe y desarrolla su agua⁸¹⁰

De esta época nos quedan las cartas a Eandi que son testimonio de la vida diaria de Neruda en Batavia y de su estado de ánimo:

Querido Eandi: ni egoísmo, ni olvido, ni nada, el tiempo que pasa (...). Mi mujer es holandesa, vivimos sumamente juntos, sumamente felices en una casa más chica que un dedal. Leo, ella cose. La vida consular, el protocolo... un infierno. La casa es un refugio, pero los piratas nos rodean. Rompemos el sitio y huimos en automóvil, con termos, y cognac y libros hacia las montañas y la costa. Nos tendemos en la arena, mirando la isla negra de Sumatra y el volcán submarino Krakatau. Comemos sandwiches. Regresamos. No escribo. Leo todo Proust por cuarta vez. Me gusta más que antes.⁸¹¹

De María Antonia Haagenar, a pesar de ser la primera mujer de Neruda, y la única con la que tuvo una hija, Malva Marina, se sabe muy poco. Neruda, apenas le dedicó unas líneas en toda su vida y su herencia literaria consiste en una sola pregunta por parte del poeta en *Estravagario*: “¿Por qué me casé en Batavia?”.

Se sabe que nació en Java, lo cual supone que provenía de una familia holandesa establecida desde antiguo en la isla. “Ella carece de fortuna

⁸¹⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 265.

⁸¹¹AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, *op. cit.*, pág. 74.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

personal, su padre se arruinó a causa de algunas especulaciones arriesgadas”, escribe Neruda a su padre⁸¹². Era hija de holandeses y residía en Java con su familia, lo que no era un hecho aislado, ya que en esa isla los holandeses comenzaron a ejercer su dominio desde 1619⁸¹³.

Sin duda, María Antonia Haagenar suponía, en principio, una buena compañía para un Neruda solitario, con quien podía compartir su vida y ayudarle a conocer la isla e integrarse más fácilmente en ella. Tal era la desesperación de Neruda por no continuar solo y la profunda necesidad de compañía, que no pensó más que en la posibilidad de compartir su vida con alguien, aunque ese alguien no fuese la persona adecuada.

A comienzos de 1932, ante la grave recesión económica a nivel mundial, el gobierno chileno decide eliminar numerosos puestos consulares. A Neruda se le comunica el término de sus funciones por telegrama, ante su gran asombro, y además se le comunica que no hay recursos para su regreso a Chile y él mismo debe costearse el viaje. La noticia le llega en un mal momento económico y decide regresar a Santiago de Chile con su mujer, sin saber qué van a hacer allí, cómo van a ir y dónde van a residir. Ambos se embarcan en un largo viaje de dos meses, en un hacinado buque carguero cuya sordidez se puede percibir en una alucinante crónica poética titulada “El fantasma del buque de carga”. Ese es un viaje de gran navegante al revés, es decir, un viaje sin gloria: “Y un olor y rumor de buque viejo / de podridas maderas y hierros averiados, y fatigadas

⁸¹²HERNÁN LOYOLA, *La biografía literaria I, op. cit.*, pág. 50.

⁸¹³*Ibid.*

máquinas que aúllan y lloran / empujando la proa, pateando los costados”.⁸¹⁴

Este poema puede leerse como un desahogo a la asfixia del viaje y también como un desahogo a la opresión de la vida -al maltrato del destino- que permite apenas el “avance lento, trabajoso y sufrido de la existencia humana”.⁸¹⁵

El trayecto entre Ceilán y Puerto Montt debía hacerse en el buque de carga. Navegan en ese buque casi hasta el Cabo de Hornos. Van a Valparaíso vía África del Sur y el estrecho de Magallanes. El viaje de Colombo a Valparaíso es de sesenta días. Luego llegarán en tren hasta Temuco. Han pasado cinco años en los que Pablo no ha visto a su familia. Neruda quiere presentar a su mujer, pero la recepción de la familia de su marido, de acuerdo con Loyola, no es calurosa. No necesita mucho dominio del idioma ni demasiada sagacidad para notar entre esa gente el poco entusiasmo por la llegada de un joven sin oficio, sin recursos ni ahorros, sin expectativas económicas, además de poeta, acompañado de una mujer sana, fuerte, de buen apetito, y, por si fuera poco, una extranjera que ni siquiera domina el castellano.

La pareja pronto parte a la capital, a Santiago. Neruda se reincorpora enseguida a su ambiente que no ha variado mucho desde su partida a hacerse cargo del consulado. María Antonia Hagenaar, recién llegada a Chile desde las antípodas o poco menos, también viaja a Santiago con su

⁸¹⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 288.

⁸¹⁵AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, *op. cit.*, pág. 76.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

marido y no es bien acogida tampoco por los amigos del poeta, con la excepción de la poeta María Luisa Bombal. María Luisa Bombal destaca en el medio intelectual santiaguino. El poeta admira a esta mujer por su inteligencia y su personalidad y pronto va a nacer entre Pablo, Maruca y María Luisa una gran amistad. Ella forma parte de un selecto grupo intelectual integrado también por sus hermanas, las mellizas Loreto y Blanca, por Pilar Subercaseaux, por Gigi y Valérie López Edwards. Estas mujeres son elegantes, curiosas, amigas de los escritores e intelectuales. A María Luisa, Neruda le pone cariñosos apodos: “Madame Merimée”, porque en La Sorbona se tituló con una tesis sobre dicho autor al terminar sus estudios de literatura francesa; la “Mangosta”, en recuerdo de ese animalito que tuvo en Java, o la “María Piojo”, en esa forma muy chilena de llamar “piojo” a los niños muy queridos; también la llama “abeja de fuego”. Al presentársela a Juvencio Valle, le advierte de que es una princesa elegante y graciosa y, además, “la única mujer con la que se puede hablar seriamente de literatura”.

Los juicios sobre Maruca continúan en una suerte de impiedad irradiante. “Una holandesa alta, anodina, sin mayores gracias. Jamás lo acompañaba a las reuniones”, dice el pintor Pedro Olmos, quien realizó las dieciséis láminas de composiciones fotográficas y el dibujo para la segunda edición de *España en el Corazón*, publicada por Ercilla en 1938 (en realidad la primera conocida, pues de la realizada en España por Manolo Altolaguirre sólo se conserva un ejemplar en la Biblioteca de Washington). La poetisa Sara Vial, muy joven y bella, no fue testigo, pero se hace eco de esas

apreciaciones y afirma⁸¹⁶: “La pobre Maruca es un sargento más grande que él. En un país de mujeres graciosas y menudas (sic) como el nuestro, daba susto. Pobrecita. Sin embargo, Pablo la quiso mucho”.

Es el escritor Diego Muñoz quien da de ella una más honda semblanza humana: “Era un ser extraño, hermético, con quien no se podía conversar sino en inglés”⁸¹⁷. El propio Pablo no es muy misericordioso. Lo veremos cuando llegue a España y vaya a ver a su amigo Rafael Alberti, entonces le dirá: “Allá abajo está mi mujer, te la voy a presentar. Es casi una gigante”.⁸¹⁸

Respecto a su situación económica, en una de las cartas a su amigo Eandi, el poeta le cuenta las novedades:

Mi situación de dinero es más que mala. Sólo el placer de mi llegada reciente no me hace salir precipitadamente a buscar un país con menos bancarrota y menos miseria. (...) Mis años de servicio en el cuerpo consular y las mil miserias que allí me royeron los huesos no me sirvieron de nada. Volví a Chile sin un centavo, sin puesto y sin desahucio. Ahora recién me han puesto de bibliotecario de una biblioteca que no existe, con un sueldo que casi tampoco existe⁸¹⁹.

⁸¹⁶VIRGINIA VIDAL, *Hormiga pinta caballos, Delia del Carril y su mundo*, op.cit., pág. 26.

⁸¹⁷ ALFONSO ALCALDE, “Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas”, art. cit., pág. 54.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op., cit., pág. 78.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Con objeto de obtener algunos ingresos extras y alentado por sus amigos, Neruda decide ofrecer un recital de poesía apoyado por la agrupación de “Amigos del Arte” de Santiago. Neruda quiere animar un poco la apática vida intelectual de 1932 y decide que lo mejor para dar a conocer sus poemas de *Residencia en la Tierra* es introducir un elemento exótico, algo vinculado a su experiencia de Oriente. Y recita vestido de bailarín enmascarado en una sala abarrotada de gente. Los asistentes muestran fascinación y extrañeza al escuchar poemas como “Lamento lento”, “El fantasma del buque de carga”, “Alianza”, “Arte poética” y otros poemas recientes.

En agosto de 1933, por fin ve cumplido su sueño de otro destino consular. Es entonces elegido cónsul en Buenos Aires. Esto significa que va a poder salir de la difícil situación económica en la que se encuentra y que el matrimonio pueda instalarse en un lugar estable y céntrico de la ciudad.

En aquel tiempo, María Luisa Bombal amaba desesperadamente, sin ser correspondida, a Eulogio Sánchez Errázuriz, el comandante de las Milicias Republicanas, organización paramilitar anticomunista, integrada por destacados personajes de la oligarquía criolla, la cual contaba con la anuencia del presidente Arturo Alessandri. María Luisa comprendió que Eulogio no se separaría de su esposa. Su pena de amor la llevó a un intento de suicidio. Pero ella contó en esas horas de desdicha con la comprensión y afecto de Pablo y Maruca. La querían mucho, la comprendieron en su sufrimiento, pero debían partir a Buenos Aires. La invitaron a reunirse con ellos, a vivir juntos y compartir una nueva experiencia.

Maruca y Pablo parten a Buenos Aires en agosto de 1933. Neruda se reintegra al Ministerio de Relaciones Exteriores y es nombrado cónsul en Buenos Aires. Se enamora de Loreto Bombal, hermana de María Luisa. Todo sucedía bajo la mirada triste de una buena esposa, mujer tan distante como la luna y que ninguno de sus amigos pensaba sinceramente que fuese para él. Los amigos de Pablo la llamaban bondadosamente “La carabinero”⁸²⁰.

Al mes siguiente, se reúne con ellos María Luisa Bombal. El matrimonio recibe con cariño a esta víctima del amor trágico. Ni ellos, ni nadie, calcula aún la medida de esta fijación de ella por un hombre que no la ama. Ese empecinamiento del alma afectará a algo más que su propia vida, pues años después intentará asesinarle de un balazo, dejándolo mal herido; sólo las declaraciones de él eximiéndola de culpa, la salvarán de la prisión. Por cierto, los dos años vividos junto a los Neruda fueron también para María Luisa una escuela del conocimiento humano, en especial de la complejidad psicológica femenina, pues se encontró en un ambiente diverso donde las mujeres eran más abiertas y directas para actuar y comunicarse. También allí pudo advertir las desdichas de la desavenencia de la pareja, las frustraciones, la soledad de los dos, y toda una serie de dolorosos sentimientos que enseguida iba recreando en su novela y que le serviría para su obra siguiente. No olvidemos que lo más importante de cuanto escribió en su vida María Luisa lo fraguó en esa etapa de Buenos Aires. Allí siguió viviendo después de que partieran a España los Neruda.

⁸²⁰VOLODIA TEITELBOIN, *Neruda, op. cit.*, pág. 153.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En Buenos Aires, Neruda vuelve a encontrarse con el ambiente que le satisface: una gran actividad cultural y una gran variedad de amigos con quien compartir la vida, las ideas y el arte. Además, gracias al apoyo y simpatía de su jefe directo, Sócrates Aguirre, padre de Margarita Aguirre, sus funciones diplomáticas se ven minimizadas y goza de un tiempo perfecto para establecer relaciones culturales binacionales y dedicar gran parte de su tiempo a escribir y relacionarse con los intelectuales de la época. Esta situación favorecedora no durará mucho, ya que Sócrates Aguirre pide un permiso para viajar y Neruda asume tal cantidad de responsabilidades consulares que llegan a abrumarlo. A esta época corresponde el asombroso poema “Walking around” de *Residencia en la tierra I*, en el que se refleja el enorme cansancio que le supone la tarea de ser hombre. No obstante, su agenda está llena de compromisos consulares y culturales, como él mismo relata:

Existían en Buenos Aires, en aquel entonces, dos tertulias que se acaparaban la intelectualidad de la época. Una, aristocrática, encabezada por Victoria Ocampo, y la otra más popular, que dirigía la señora Rojas Paz, a quien todos conocían como “La rubia”.⁸²¹

Neruda se decanta claramente por la segunda tertulia e iniciará con Pablo Rojas Paz y su mujer una gran amistad. En estas tertulias conoce a la mayoría de sus nuevos amigos: Raúl González Muñón, Oliverio Gironde, González Carballo, Norah Lange, Amparo Mom y muchos otros. Dos meses después de su llegada a Buenos Aires, desembarca en Argentina Federico García Lorca, que ha llegado para presenciar la puesta en escena de *Bodas*

⁸²¹AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 84.

de sangre. Gracias al grupo del que Neruda es parte, se organiza una tertulia donde ambos tienen su primer e importante encuentro, y que supone el comienzo de una entrañable amistad. Ambos poetas, Neruda con veintinueve años y Lorca con treinta y cuatro, han conquistado ya una buena dosis de fama y notoriedad con su trabajo poético; por ello los escritores argentinos del momento deciden efectuar un homenaje a los dos ilustres poetas, que están de paso por Argentina. Así, el Pen Club ofrece un banquete en el hotel Plaza, donde los dos poetas dan el famosísimo discurso “al alimón”, el sábado 28 de octubre de 1933.

Dimos una gran sorpresa. Habíamos preparado un discurso al alimón. Ustedes probablemente no saben lo que significa esa palabra y yo tampoco lo sabía. Federico, que estaba siempre lleno de invenciones y ocurrencias, me explicó. “Dos toreros pueden torear al mismo tiempo el mismo toro y con un único capote. Ésta es una de las pruebas más peligrosas del arte taurino. Por eso se ve muy pocas veces. No más de dos o tres veces en un siglo y sólo pueden hacerlo dos toreros que sean hermanos o que, por lo menos tengan sangre común. Esto es lo que se llama torear al alimón. Y esto es lo que haremos en un discurso”.⁸²²

Algunos detractores de ambos poetas intentaron boicotear el acto, notificando que el homenaje se había suspendido, pero fue “la rubia” quien se encargó de organizar una contraofensiva telefónica, tan eficaz, que los intentos se quedaron en un mal propósito y el acto resultó ser un rotundo éxito.

⁸²²*ibid.*, pág. 89.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La permanencia de Neruda y Maruca en Buenos Aires duró ocho meses llenos de actividad. Neruda era una persona tremendamente persistente en sus propósitos y desde hacía mucho tiempo tenía el objetivo de viajar a España. Un nuevo nombramiento va a hacer posible el cumplimiento de este sueño. Y además, en este momento, antes de partir para España, Neruda y Maruca comunican a su familia y amigos que están esperando una hija que nacerá en España.

Antes de marcharse, Neruda y Federico García Lorca regalan a “La rubia” un libro con los poemas que Neruda ha escrito en Argentina e ilustraciones de Lorca. Es un ejemplar único con siete poemas y siete ilustraciones surrealistas de Lorca llamado *Paloma por dentro*. Es esta la segunda colaboración de los dos poetas juntos y el primer y acaso único libro en el que colaboran, inspirados en el cariño que les une con su amiga argentina. Una vez en Madrid, y gracias a las gestiones de Lorca, Neruda se relaciona con toda facilidad con los integrantes de la llamada “Generación del 27”, con algunos de los que consolidará una sólida amistad de por vida. Lorca escribe un texto de presentación de Neruda para un recital en la Universidad de Madrid, del que seleccionamos un extracto:

Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conmovirse con él cada uno a su manera (...). Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre, que de la tinta⁸²³.

⁸²³ *ibid.*, pág. 92.

El matrimonio Neruda-Hagenaar fija su residencia en Madrid en el barrio de Argüelles, en un edificio moderno bautizado como “La casa de las flores”, que pronto se convierte en un punto de encuentro para amigos y artistas chilenos y españoles. Allí Pablo Neruda reencuentra a su admirada Gabriela Mistral, que ocupa el cargo de cónsul titular en Madrid, y ambos manifiestan su recíproca alegría y admiración. Pablo Neruda ha sido en realidad destinado a Barcelona, pero tras hábiles gestiones consigue que se le asigne como “agregado a la embajada”. En Madrid, conoce a Carlos Morla Lynch, Ministro Consejero en la embajada de Chile, persona clave en el mundo intelectual que conoce a medio mundo cultural en Madrid, gran aficionado a las tertulias con los miembros de la generación del 27.

La casa de Morla Lynch tiene las puertas abiertas (casa, despensa y bodega) a los intelectuales y artistas de la época. Si “por fuera la República se deshace en desórdenes, asesinatos y luchas políticas, en casa de los Morla, las guitarras suenan sublimes y hasta los intelectuales, mundanos, bohemios y de izquierda aman el smoking y la etiqueta”⁸²⁴. Allí, probablemente, conoce Neruda a Delia del Carril, de la mano de Rafael Alberti, aunque existen dos versiones distintas de este hecho, como se ha referido con anterioridad. Neruda también recibe en su casa continuamente a sus amigos:

Con Federico y Alberti, que vivía cerca de mi casa en un ático sobre una arboleda, la arboleda perdida, con el escultor Alberto, panadero de Toledo que por entonces ya era maestro de la escultura abstracta, con Altoaguirre y Bergamín; con el gran poeta Luis Cernuda, con Vicente Aleixandre, poeta

⁸²⁴MORLA LYNCH, *España sufre: Diarios de guerra*, prólogo de Andrés Trapiello, Renacimiento, Madrid, 2008, pág. 14.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

de dimensión ilimitada, con el arquitecto Luis Lacasa, con todos ellos en un solo grupo o en varios, nos veíamos diariamente en casas y cafés.⁸²⁵

En el hogar nerudiano, Pablo y Maruca se empeñan en disimular las discrepancias. Maruca no se adapta a la vida de Neruda y los amigos de Neruda no se adaptan a Maruca. Maruca y Neruda ya han tenido a su hija Malva Marina. Cabe imaginarse con qué espanto escuchan al médico cuando les explica que la criatura tiene un defecto congénito: hidrocefalia. A ese golpe se suma el sufrimiento de ambos, ante la constatación de que la hija no tiene remedio. Neruda y Maruca están sumidos en una gran tristeza y, en ese momento, en uno de los lugares que frecuentaban Neruda y sus amigos, él conoce a Delia del Carril y su vida matrimonial comienza a ser todavía más insoportable. Neruda no tiene prejuicios en lo que respecta a la presencia de Delia, independientemente de cómo se sienta su mujer. Ahí se agudizan todas las desavenencias, son inevitables los rencores, las sospechas, las suposiciones estériles y corrosivas. Neruda, muy angustiado, escribe un poema tremendo. En "Maternidad" se percibe no solo que para él no hay consuelo, sino también una reconvención amarga.

¿Por qué te precipitas a la maternidad y verificas
tu ácido oscuro con gramos a menudo fatales? (...)
Oh madre oscura, hiéreme
con diez cuchillos en el corazón
hacia ese lado, hacia ese tiempo claro,
hacia esa primavera sin cenizas⁸²⁶

⁸²⁵ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 95.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Margarita Aguirre, que llegó a ser su secretaria y su biógrafa, testimonia: “Cuando los Neruda se fueron a España recibimos el anuncio del nacimiento de Malva Marina. Su nombre pareció hermoso... Tiempo después, supe que se trataba de una niña enferma... Nunca llegué a ver su fotografía”.⁸²⁷

Por otra parte, no hay en la lengua castellana poema de la paternidad herida sin remedio, ni de tan desgarradora ternura, como “Enfermedades en mi casa”; allí el poeta pregunta: “Pero a quién pedir piedad por un grano de trigo? ”, y escribe:

Estoy cansado de una gota
estoy herido en solamente un pétalo,
y por un agujero de alfiler sube un río de sangre
sin consuelo,
y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre
en la sombra,
y por una sonrisa que no crece,
por una boca dulce,
por unos dedos que el rosal quisiera
escribo este poema que solo es un lamento,
solamente un lamento.⁸²⁸

Maruca escribe a los padres de Neruda para comunicarles las malas noticias:

⁸²⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.* pág. 314.

⁸²⁷MARGARITA AGUIRRE, *Las vidas de Pablo Neruda*, *op. cit.*, pág. 71.

⁸²⁸PABLO NERUDA, *op. cit.*, pág. 316.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Mi querida mamá... Vd. nos perdonará el silencio tan largo....teníamos que escribirles malas noticias de nuestra Malvita. Descubrimos que, por efecto de su difícil nacimiento,... su cabecita empezó a crecer demasiado: una enfermedad que los mejores médicos de Madrid no sabían curar, lo que es desesperante para nosotros...⁸²⁹

María Gracia Ifach, explica el ambiente familiar de los Neruda: “Las relaciones entre los esposos no son muy cordiales, aunque procuran salvar las formas; la situación empeora por la anormalidad de la niña, de enorme cabeza, que los tiene desasosegados y entristecidos”.⁸³⁰

Y Volodia Teitelboin llega a afirmar que “El infortunio no unió a un matrimonio desavenido, sino que lo quebrantó para siempre”⁸³¹. La única ocasión en que su hija aparece citada expresamente es en un poema en la “Oda a Federico García Lorca” que se incluye en la segunda parte de *Residencia en la tierra*. En una carta dirigida a su buena amiga “La rubia” de Buenos Aires, el poeta hace la más cruel descripción que pueda hacerse de una hija de pocos meses: “Mi hija o lo que yo denomino así, es un ser perfectamente ridículo, una especie de punto y coma, una vampiresa de tres kilos”.⁸³²

⁸²⁹ Carta de Maria Antonieta a Dña. Trinidad Candía, La “Mamadre”, citada en *Pablo Neruda: Los caminos de Oriente* de Edmundo Olivares, LOM Ediciones, 2000, pág. 30.

⁸³⁰ Citado por CLAUDIO RODRIGUEZ FER, art. cit., pág. 85.

⁸³¹ VOLODIA TEITELBOIN, *Neruda, op. cit.*, pág. 121.

⁸³² AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo, op. cit.*, pág. 101.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Sin embargo, en cierta ocasión Vicente Aleixandre fue a visitar al matrimonio Neruda a la Casa de las Flores, una casa “con seis metros de balcón, muy alta, con vista a las sierras y a las nieves del Guadarrama”⁸³³ y describe la siguiente escena:

Él me llamaba con la mano y miraba con felicidad hacia el fondo de aquella cuna. Todo él sonrisa dichosa, ciega dulzura de su voz gruesa, embebimiento del ser en más ser. Llegué. Él se irguió radiante, mientras me espiaba. ¡Mira, mira! Yo me acerqué del todo y entonces el hondón de los encajes ofreció lo que contenía. Una enorme cabeza, una implacable cabeza que hubiese devorado las facciones y fuese solo eso: cabeza feroz, crecían piedad, sin interrupción, hasta perder su destino. Una criatura (¿lo era?) a la que no se podía mirar sin dolor. Un montón de materia en desorden. Blanco yo, levanté la vista, murmuré unos sonidos para quien los esperaba y conseguí una máscara de sonrisa. Pablo era luz, irradiaba irrealidad, sueño o su ensoñación tenía la firmeza de la piedra, el orgullo de su alegría, el agradecimiento hacia el futuro celeste.⁸³⁴

Antes de conocer la enfermedad de la niña, Federico García Lorca, desde Buenos Aires, le había escrito un poema:

Malva Marina, quién pudiera verte
delfín del amor sobre las viejas olas,

⁸³³ Carta de Neruda a Héctor Eandi, Enero 1935, Publicada en MARGARITA AGUIRRE, *Pablo Neruda / Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la tierra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1980.

⁸³⁴ VICENTE ALEIXANDRE, “Comprendí pero no explico”(1935), citado en *El cultural*, Edición impresa, Madrid, 13/04/2009, “El secreto mejor guardado de Neruda”, http://www.elcultural.es/articulo_impsaspx?id (consultado el 10 de julio de 2009).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

cuando el vals de tu América destila
veneno y sangre de mortal paloma!

¡Quién pudiera quebrar los pies oscuros
de la noche que ladra por las rocas
y detener el aire inmenso y triste
que lleva dalias y devuelve sombras.

El elefante blanco está pensando
si te dará una espada o una rosa;
lava, cuna o luna de acero y mano verde,
el mar de Chile, valeses y coronas.

Niñita de Madrid, Malva Marina,
no quiero darte flor ni caracola;
ramo de sal y amor, celeste lumbre,
pongo pensando en ti sobre tu boca.⁸³⁵

La relación entre el matrimonio fue de mal en peor, a partir de aquel momento. Las relaciones entre Morla y Neruda empeoran en el momento en que comienza la relación Neruda-Delia del Carril. Morla reprocha a Neruda que exhiba sin ningún recato a su amante delante de su mujer. Lo reconoce como gran poeta, pero como persona “no poética”⁸³⁶. Y de ello deja constancia en sus diarios: “Ayer salimos moralmente afixiados de casa de Pablo Neruda; encontramos a su mujer Maruca, junto a la cuna donde

⁸³⁵FEDERICO GARCÍA LORCA, citado por Edmundo Olivares en *Pablo Neruda: Los caminos de América*, Libros Arces-Lom, Santiago de Chile, 2004.

⁸³⁶*Ibid.*, pág. 21.

yacía la niña enferma. Cuadro doloroso, trágico y de pesadilla. Pablo y Delia en el cine (...)”⁸³⁷.

Cuando estalla la guerra civil, Neruda arregla los documentos para que Malva Marina y su madre partan a Barcelona y él pueda más tarde reunirse con ellas. Este hecho pone de manifiesto que, si por un lado desea que salgan de España porque pueden estar en peligro, por otro, es una manera de despejar el terreno para vivir libremente su amor con Delia del Carril. Maruca y Malva Marina viajaron primero a Barcelona y después a Holanda, una vez estallada la guerra civil española. Neruda intentará ayudarla económicamente durante los años posteriores a la guerra civil, pero lo conseguirá difícilmente y jamás se reunirá con ellas, abandonándolas a su suerte. Más tarde Neruda, estallada la guerra, se marcha a Valencia con Delia del Carril.

En 1943, Neruda solicita la nulidad del matrimonio para poder casarse con Delia del Carril. Maruca se niega a otorgárselo hasta que no le pague un millón de pesos a cambio, que obviamente el poeta no tiene. Neruda intenta llegar a un acuerdo, pero Maruca no quiere transigir hasta no recibir el dinero.

El 25 de Marzo de 1943, ya casado con Delia del Carril, Neruda recibe un telegrama de la embajada. El telegrama dice:

⁸³⁷MORLA LYNCH, *España sufre: Diarios de guerra*, op. cit., pág. 14.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Para Cónsul Neptalí Reyes. Se ha recibido de Berna siguiente telegrama: “Señora Neruda avisa desde Holanda que su hijita falleció dos marzo sin sufrimientos. Desea reunirse con su marido a brevedad posible. Ruego a Uds. Comunicar resolución interesado para transmitirla a esposa haciendo trámites necesarios.

No queda constancia que se reuniera con ella. Años después, en Isla Negra, Neruda había invitado a unos amigos a tomar una copa. Se había producido un ambiente de gran comunicación y el poeta hablaba de su vida en España; por algún motivo aludió a su primer matrimonio y entonces los amigos le preguntaron: “¿Cómo era Maruca?” Él respondió con jocosos lamento: “Era una mujer enorme. Necesitaba comer mucho. A veces, en Madrid, no teníamos sino una lata de sardinas y ella comía con ganas y yo me quedaba mirando”.⁸³⁸

4.2.4. Delia del Carril: La mujer que vivía volando

“Yo no aprendí nada de Pablo, él aprendió todo de mí”⁸³⁹

“Todo debe ser demasiado, los blancos más blancos, los negros más negros, las actitudes humanas más definidas”⁸⁴⁰

(Delia del Carril)

⁸³⁸AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit, pág. 102

⁸³⁹Entrevista Inés Valenzuela-Delia del Carril, recogida en entrevistas, artículos, ensayos y referencias críticas en AZÓCAR, Rubén, «Testimonio», Aurora de Chile, Santiago, núm. 3-4, 1978.

⁸⁴⁰Afirmación de Delia del Carril en el Taller 99, citado en el Homenaje a Delia del Carril. Exposición Retrospectiva de su obra gráfica, Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, octubre, 1991.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Delia del Carril es considerada por los estudiosos y amigos de Neruda como una mujer que no solo amó incondicionalmente al poeta durante veinte años y fue el punto de contacto entre Neruda y la intelectualidad europea del momento, sino también como un ser de carácter y presencia extraordinarios (“esbelta y Delia flor de único tallo indoblegable”⁸⁴¹), además de una mujer exquisitamente culta, amiga de Dalí, Picasso, García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Ferdinand Léger y Paul Eluard, entre otros intelectuales de la época.

La presencia de Delia en el mundo de Neruda surge asociada a una etapa importante en la vida y obra de Neruda: la República española y la antesala de la guerra civil. Podemos afirmar, sin duda, que la presencia de Delia del Carril ayudó a Neruda en la evolución de su poesía, no solo por las experiencias vividas junto a ella, que dieron lugar a una de las grandes obras de la literatura universal: *El Canto general*, sino por el empuje que Delia ofrece a Neruda para entrar en contacto con los grandes artistas del momento en Europa y salir del provincialismo chileno.

Independientemente de los amigos intelectuales y artistas que Neruda ya tenía en España, Delia amplía el círculo de amigos de Neruda en Europa, principalmente en París, e inicia al poeta en el camino del comunismo. Delia será la compañera y gran colaboradora de Neruda en los años de la consolidación poética y política del poeta. Su importancia en la constitución y afianzamiento de la imagen pública de Neruda fue tal, que su posterior divorcio fue reprobado por el Partido Comunista.

⁸⁴¹RAFAEL ALBERTI, *Poesías Completas*, edición de Jorge Horacio Becco, Colección Cumbre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Fernando Sáez relata las extensas jornadas en las que participaron varios dignatarios de la colectividad en que ambos, Delia y Pablo, militaban⁸⁴². Incluso el entonces secretario general del Partido Comunista chileno, Galo González, intentó convencer a “la hormiga” de mantener el matrimonio como una fachada, lo que ella rechazó tajantemente. Su divorcio tuvo serios costos para la imagen del vate, incluso amigos de toda la vida como Tomás Lago no volvieron a dirigirle la palabra después que se produjera la separación de ambos.

Delia nació el 27 de septiembre de 1884, veinte años antes que Neruda. Provenía de una gran familia argentina poseedora de enormes latifundios cerca de Mendoza. A comienzos de siglo, los Del Carril eran muy ricos, integrantes de una excéntrica familia que cada año viajaba hacia el puerto de Buenos Aires con una comitiva de doce hijos, casi todos mujeres. Los padres llegaron a tener 13 hijos vivos de 18 nacimientos. Delia era la décima de los hermanos. El primer quiebre en su vida se produjo al morir su padre, quien, víctima de una depresión, se disparó un tiro en la sien. Su madre, viuda a los treinta y seis años, decidió trasladarse a París con todos sus hijos, que crecieron en un ambiente culto y de vanguardia. La familia incluía en sus viajes numerosos sirvientes, que ocupaban los camarotes de preferencia de los trasatlánticos que hacían la carrera al viejo continente. Delia del Carril tuvo una niñez rodeada de grandes casas, familia, nanas, colegios de monjas y largas estancias en Europa. A los cinco años hizo su primer viaje, cuando toda su familia partió a París. A los doce años realizó el primer acto de independencia: rehusó seguir asistiendo al colegio de

⁸⁴²FERNANDO SÁEZ, *La hormiga: Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, Catalonia, Santiago de Chile, 2004.

monjas y eligió un colegio laico porque quería aprender latín y griego. La cultura de aquella época se impartía como una forma de entretenimiento y las chicas estudiaban desde arpa hasta las mil maneras sofisticadas de tejer. En ese ambiente, criada por nodrizas, Delia no tenía ni siquiera oportunidad de darse cuenta del mundo que le rodeaba.

Sin embargo, a medida que iba ampliando su visión política y del mundo, y a medida que se iba comprometiendo con la causa de los más necesitados, las relaciones con su familia se distanciaron. De su extremada aristocracia pasó a ocupar un lugar definido y útil de adhesión social al desarrollo de los pueblos. Estaba destinada a ser una niña rica, pero eligió el mundo de Neruda y una comprometida identidad ideológica.

De todos los amores del poeta, sólo dos llegaron a lo más profundo de su sensibilidad hasta alcanzar esa comarca del hombre donde los sentimientos permanecen definitivamente, quietos bajo la costra del tiempo, inamovibles como esas piedras que yacen en el fondo de los lagos y que, cuando las aguas se remansan, podemos contemplar como si se encontraran en la misma superficie. Esos dos grandes amores de Pablo Neruda son, sin duda, Delia del Carril y Matilde Urrutia⁸⁴³.

Los amigos de Neruda la describen como una mujer “que vivía volando”. Era tan clásica su mala memoria que cada vez que perdía algo, Pablo le decía tranquilamente: «Delia, ¿por qué no lo buscas en el perdedero?» Con eso quería decir que lo buscara en la cartera donde echaba de

⁸⁴³ ANGELINA GATELL, *Neruda*, E.P.E.S.A., 1971, procedente de la Universidad de Michigan, consultado el 10 de abril de 2008, pág. 116.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

todo”⁸⁴⁴. Victoria Ocampo afirmaba que Delia descubría siempre un mundo nuevo en un mundo viejo y que la novedad estaba en su mirar⁸⁴⁵. Virginia Vidal la define como “alegre, risueña y entusiasta”⁸⁴⁶ y todos los amigos y críticos de Neruda coinciden en afirmar que fue la mujer que más ayudó a Pablo Neruda a crecer como hombre y como poeta, habiendo escrito durante el tiempo que estuvo con ella dos libros de significado político e importancia fundamental en la literatura universal: *España en el corazón* y *el Canto general*.

Delia Del Carril era una mujer muy avanzada para su tiempo y extremadamente moderna, especialmente por su gran urgencia de libertad y por su valentía, que marcaron tanto su vida como su obra. Siempre reivindicó su independencia. Transgredía todas las convenciones posibles: salía sola con sus amigos y bailaba con hombres casados en las fiestas. Pero no iba más lejos. No le importaba lo que la gente pensara, odiaba los convencionalismos y la dependencia de los demás. El único valor que consideraba superior a todo eran las relaciones basadas en la confianza y fidelidad a las ideas y proyectos comunes. Era una mujer mucho más libre que la gran mayoría de las mujeres de su época y, desde mi punto de vista, encarnaba la imagen de la modernidad europea, no una modernidad superficial, sino arrancada desde las ideas de ruptura y ansias de libertad, como pocas mujeres pudieron serlo o lo fueron en toda Latinoamérica y en toda Europa en aquel tiempo: extranjera, de origen

⁸⁴⁴INÉS MARÍA CARDONE, *Los amores de Neruda*, op. cit., pág. 143.

⁸⁴⁵Homenaje a Delia del Carril, Exposición Retrospectiva de su obra gráfica, Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, octubre, 1991, pág. 62.

⁸⁴⁶*Ibid.*, pág. 63.

elevado, procedente de un ambiente familiar excéntrico e ilustrado, culta, artista, inquieta, independiente, comprometida con las causas políticas, muy relacionada con las intelectuales españolas de la época, amiga de las mujeres del 27 (entre ella María Teresa León) y partícipe de la vida cultural madrileña, en una época de efervescencia cultural malograda por la guerra civil española. Delia era una artista que cautivaba por su simpatía y poseía un marcado atractivo personal e intuición, que desembocaba en un claro éxito social, debido a su naturalidad, su trato abierto y su generosidad. A ella le interesaba vivir una existencia más dinámica y más libre, y por eso, a los ojos del mundo, “ella podría encarnar el genuino rol de la mujer emancipada de los años 30, bella, desenvuelta, ilustrada, viajada, separada”⁸⁴⁷.

Como mujer que era de su época, Delia del Carril tenía que soportar los costes de su independencia. Y estos costes eran altos. Las mujeres tenían que andar en el disimulo de lo que querían ser, dando pasos hacia adelante y retrocediendo, en un equilibrio difícil de mantener. Evitar el primer plano, asomarse con delicadeza para no ser rechazadas en un ambiente acaparado por los hombres. No romper lanzas para evitar ser excluidas de sus familias, no atropellar en nuevos mundos para no ser calificadas de advenedizas y pretenciosas. Lo único que las ampara es la independencia económica, que se instala como una seguridad de la que, especialmente Delia no se jacta, pero que ahí está como un respaldo, un permiso para moverse con soltura. Dar el paso a la emancipación, viniendo de familias tradicionales y acostumbradas a roles estrictos, es sólo posible

⁸⁴⁷ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, *op. cit.*, pág. 96.

a partir de esa otra libertad. Sin embargo, sus intereses le llevaban a la búsqueda de una realización que le estaba vedada. Las capacidades de una mujer quedaban acotadas a una afición y jamás a una profesión. Ni siquiera era posible, en el régimen impuesto a la condición de la mujer, que pudiera manejar ella misma la herencia que le había correspondido. Los hombres de la familia o los encargados de administrar los bienes eran los verdaderos dueños de sus pertenencias⁸⁴⁸. Hay una carta ilustrativa de sus estados de ánimos confusos, escrita a su hermana Julia, desde París, cuando aún no ha conocido a Neruda⁸⁴⁹:

Estoy en una época de negrura, mi Julia, a veces me creo neurasténica, pero no, no soy una enferma imaginaria, siento que no tengo razón de existir, que no vivo para nada, no puedo hacer la felicidad de nadie, ni siquiera la mía, por la imposibilidad en que estoy de querer a nadie. Ustedes no me necesitan mayormente, en casa más bien soy un clavo. En fin queridita, no quiero decirte el fondo de lo que pienso, porque es atroz. Comprende si con esto en el corazón me río de mis éxitos sociales, así son, es una ironía que degenera en sarcasmo, todos estos días he estado de fiestas e historias y he oído las cosas más amables del mundo dirigidas a mi humilde personalidad. Me han declarado la más alegre, la más viva. Y yo he tenido ganas de gritarles, imbéciles, imbéciles.

Antes de venir he llorado y antes de reírme así a carcajadas he sollozado y gritado en mi casa. Estoy deseando que pasen estas fiestas, comedias y fandangos, la gente me deja los nervios a la miseria y te juro que si no fuera por mí, aceptaría la amenaza de mamá de llevarme a Suiza, pero por

⁸⁴⁸FERNANDO SÁEZ, "La hormiga de Neruda", *Estudios Públicos*, 94, otoño (Santiago de Chile, 2004), pág. 241.

⁸⁴⁹AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, *op. cit.*, pág. 103.

⁸⁴⁹FERNANDO SÁEZ, "La hormiga de Neruda", *art. cit.*, pág. 242.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

lo menos tengo el consuelo de saber cantar, eso alegrará la vejez de mis veinticinco años.

Delia abandonó las clases de canto por causa del fracaso en un debut en Argentina. Era la época en que sus amigas se casaban: Victoria y Adelina Ocampo y Marieta Ayerza. Delia no dio su brazo a torcer hasta que apareció en su vida Adán Dile, hombre rico y excéntrico, coleccionista de arte y experto en poetas, con quien estuvo casada cuatro años y con quien se marchó a vivir a París. La relación entre ambos fue posesiva y destructiva, una pasión que poco a poco tendría el efecto de una relación sin espacio para el sosiego ni la confianza. Ella abandonó a su marido cuando descubrió los amores de Adán con una bailarina española que hacía furor en París. “La hormiga” volvió a Buenos Aires y allí, junto a sus amigos, encontró en la cultura el camino que rompía las estructuras de clases y las convenciones, y desde donde deseaba comenzar una nueva vida. Desde revistas como *Proa* y *Martín Fierro*, la hoja mural *Prisma*, la Sociedad de Amigos del Arte, desde la vanguardia y con nombres emergentes como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Rojas Paz, Güiraldes, el pintor Figari, comienza una vida que retoma el interés por la pintura y la lleva a participar activamente con otros artistas en la adhesión a la permanencia de ese mundo cultural. Delia y su hermana Adelina eran las únicas mujeres del grupo.

En ese momento de efervescencia cultural regresa desde París su amiga Victoria Ocampo, quien tampoco ha resistido las exigencias del matrimonio de la época y quien se incorpora al grupo de artistas, financiando una revista que recoja la literatura creada por autores

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Europeos y norteamericanos y sirva de puente cultural entre esos países y Latinoamérica. Delia colabora con ella en la creación de la revista *Sur*.

En agosto de 1924 se crea la revista *Proa*, a iniciativa del poeta Brandan Caraffa y del encuentro de Güiraldes con Borges; se trata de la mejor revista literaria del momento, publicación que da cuenta de los nuevos rumbos de la escritura en prosa y de la poesía, de tono menos escandaloso que la revista *Martín Fierro*, aunque compartiendo muchos colaboradores. Güiraldes anota en su diario múltiples almuerzos y comidas con Delia, donde comentan exposiciones y conferencias, lecturas y críticas, retazos de conversaciones que muestran el compañerismo entre ellos.

Delia es la animadora por excelencia de estos grupos, aunque perseguida por el fantasma de la banalidad en estos momentos como castigo a su atrevimiento y siendo desprestigiada por desertar de la norma. Desafortunadamente, en esta época se suceden desgracias y muertes en la familia de Delia, y tal es la tristeza que estas muertes le producen en el alma, que toma una decisión: “me propuse ser inmortal”⁸⁵⁰. Delia había heredado el coraje de su madre, de temple vasco, para afrontar las pérdidas.

Más adelante, Delia siente que sigue sin encontrar su espacio vital y decide volver a París y retomar sus clases de pintura en la Academia Moderna, en el taller del pintor Ferdinand Léger. Este encuentro dejará una huella imborrable en su vida y una amistad que durará hasta la muerte del pintor.

⁸⁵⁰ citado en FERNANDO SÁEZ, *La Hormiga: Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 66.

Fueron precisamente las ideas de Léger, su inteligencia y sus conceptos filosóficos los que la llevaron a adherirse al Partido Comunista. En esta ocasión, Delia ya no es espectadora de la vanguardia o colaboradora, sino que se incorpora de lleno y codo a codo, en la medida de lo posible, con artistas y escritores que aún no han sido legitimados por la cultura oficialista: Aragón, Blaise Cedrans, Picasso, Eluard y Le Corbusier. Las ideas de igualdad y de justicia, la nueva dimensión del hombre en el mundo y las lecturas de *El capital*, el *Manifiesto Comunista* y *La lucha de Clases en Francia*, hacen entender a Delia que su insatisfacción permanente y su sensación de vacío provienen de la ausencia de un compromiso superior que no ha encontrado antes en su camino y que ahora, por fin, siente como propio⁸⁵¹:

El Manifiesto Comunista me deslumbró más que lectura alguna; sin embargo aunque a la teoría económica marxista la sentía adherida a la realidad como un árbol bien arraigado a la tierra, la filosofía del materialismo histórico me pareció tan flotante en el aire, tan a la merced de diversos vientos, como cualquiera de las otras filosofías con las que en vano había intentado compenetrarme. Pero su ateísmo no me chocó-¡qué iba a chocarme!-la conducta había agotado mi capacidad de escándalo. En cambio vi en el marxismo-y por el momento lo sigo viendo-el único medio válido para llevar a la práctica el “ama a tu prójimo como a ti mismo”⁸⁵²

En París conoce y comienza una profunda amistad con María Teresa León y Rafael Alberti. Alberti la convence para irse a vivir a España, donde le sería

⁸⁵¹FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, art. cit., pág. 243.

⁸⁵²MARÍA ROSA OLIVER, *La vida Cotidiana*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pág. 163.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

más fácil sobrevivir con sus escasos ingresos y donde estaban surgiendo nuevos movimientos: “Allí esta ocurriendo todo”, le dicen los Alberti⁸⁵³. Y es cierto. En España la instauración de la República ha provocado el interés y la atención de los progresistas de todo el mundo, que miran con estupor la Italia de Mussolini, el incontrolable poder del partido nazi en Alemania y la dictadura portuguesa de Oliveira Salazar. En cambio, en España se inicia una etapa decisiva de cambios sociales y económicos y ha emergido un movimiento cultural poderoso que cuenta con el apoyo solidario de artistas e intelectuales de todo el mundo.

A finales de enero de 1934, Delia toma un tren hasta Madrid. En poco tiempo, apadrinada por los Alberti, está colaborando con la Alianza de Intelectuales, haciendo traducciones de documentos y trabajando como intérprete de los extranjeros que llegaban por oleadas a Madrid. Además, se inscribió en la Academia de San Fernando y era una de las voces del coro obrero, donde volvía a cantar sin temor al fracaso.

Delia se incorpora a la vida de la bohemia madrileña y a las famosas tertulias del ministro consejero de la Embajada de Chile, Carlos Morla Lynch. Allí conoce a García Lorca, a los chilenos Luis Enrique Délano y su mujer, Lola Falcón y a otros muchos intelectuales, y es a través de ellos cuando escucha por primera vez el nombre de Pablo Neruda.

Neruda está en ese momento destinado como Cónsul en Barcelona, instalado con su mujer en un pequeño apartamento en la calle Catedral. El

⁸⁵³FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, art. cit., pág. 244.

poeta logra con dificultad que le publiquen su obra: Cien ejemplares de *Residencia en la tierra* y una nueva edición de *Veinte poemas de Amor*. Sin embargo, el buen cónsul general comprende que Neruda prefiere estar cerca de la intelectualidad y lo ayuda a instalarse en Madrid, donde está ejerciendo como cónsul la gran poeta Gabriela Mistral, quien es destituida de su cargo poco tiempo después, debido a unos comentarios inteligentes y desafortunados escritos en una carta sobre la situación española, a los que nos referiremos más adelante.

No está claro si fue en casa de Morla Lynch, en casa de Alberti y María Teresa León o en la cervecería de la calle Correos donde ocurre el primer encuentro entre Delia y Neruda, en junio de 1934, pero Delia recuerda que una noche en que él entró en la cervecería de la calle Correos, se sentó a su lado, “puso su brazo alrededor de mi hombro y así nos quedamos”⁸⁵⁴. Rafael Alberti reclamó su autoría respecto al hecho de las presentaciones:

A Delia –ya lo dije y lo escribí más de una vez- se la presenté yo a Pablo en mi terraza madrileña de la calle Marqués de Urquijo, en los días en que el poeta chileno encontró a Niebla, aquella perra enloquecida y silvestre que me acompañó toda la guerra civil y que se perdió –siendo seguramente fusilada por las tropas de Franco- al tener que ser evacuada, con la familia de María Teresa, de Castellón de la Plana a Valencia.⁸⁵⁵

⁸⁵⁴*Ibid.*, pág. 89.

⁸⁵⁵RAFAEL ALBERTI, *Homenaje a Delia del Carril*, Exposición Retrospectiva de su obra gráfica, Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, Octubre, 1991, pág. 78.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Era el momento en que Pablo creó e impulsó la revista *Caballo verde para la poesía*, mientras los miembros de la generación del 27 lanzaban otra comprometida revista llamada *Octubre*. Delia era “graciosa, divertida y aérea”⁸⁵⁶, decía Alberti, y su mujer, María Teresa León, afirma en las *Memorias de la melancolía*: “cuando se quiere dar una imagen de belleza y de gracia acudo a la imagen de Delia”⁸⁵⁷.

Es indudable que se produjo en un instante una admiración mutua por distintos motivos. Ella esplendorosa, natural, con una fuerte dosis de encanto y mucho por dar. Él melancólico, triste, poeta genial, pero aún incomprendido, y como telón de fondo un grupo de poetas y artistas que animaban la vida cultural de Madrid, creando revistas, editando a nuevos autores, asistiendo a los teatros, trabajando por la causa republicana y sumergidos en la creación y la política para construir un mundo nuevo.

Loyola opina que Delia representaba por un lado la atracción física y por otro la inteligencia, la historia y la cultura. Y no hay que olvidar que también representa sus raíces, su tierra, que tanto necesita Neruda y que va tan unida a su idea de mujer, en toda su trayectoria. Ella orienta a Neruda y amplía su riqueza cultural y humana con las personas a quienes le presenta: “Delia se destacaba por su belleza y su finura. Cuando conoció a Pablo tenía cincuenta años y él solo treinta; pero a pesar de la diferencia le resultaba muy atractiva”, afirma Loyola⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, pág. 78.

⁸⁵⁷ Citado en FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, art. cit., pág. 244.

⁸⁵⁸ Conversación Hernán LOYOLA-Guadalupe BOHORQUES en Santiago de Chile, Octubre 2007.

Volodia Teitelboim⁸⁵⁹ afirma que Delia no es una musa del amor, pero es una mujer distinta a todas las que Neruda ha conocido:

Irradiaba como una luz fina y fuerte, despedía una simpatía que lo trastornó completamente. Delia sabía ser punzante. El amor por Pablo se apoderó de Delia de un momento a otro. Percibió en él a poeta al cual ella podría empujar a vuelos más altos. Se entregó a sus sentimientos sin pensar que tenía veinte años más que él.

La describe como una mujer madura, radiantemente joven, con un andar de baile y una desenvoltura de conquistadora natural del mundo⁸⁶⁰.

Por su parte, Luis Rosales afirma rotundamente que Delia fue la persona más influyente en la vida de Pablo Neruda, y que esta influencia se concreta en el año 1935 cuando le inclina políticamente para afiliarse como miembro del Partido Comunista. Para Rosales Delia era una ventana abierta al mundo⁸⁶¹.

Al poco tiempo de conocerse, Neruda la invitó a vivir con él y su distante mujer a “La Casa de las Flores”, en la calle Hilarión Eslava: “Vivimos en una casa con seis metros de balcón, muy alta con vista a las sierras y a las nieves de Guadarrama. Vive con nosotros una argentina, Delia del Carril, hermana de Adelina, muy simpática y profundamente buena”⁸⁶².

⁸⁵⁹VOLODIA TEITELBOIM, *Neruda, op. cit.*, pág. 352

⁸⁶⁰*Homenaje a Delia del Carril*, Exposición Retrospectiva de su obra gráfica, Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, Octubre, 1991, pág. 75

⁸⁶¹*Ibid.*, pág. 80.

⁸⁶²Citado por ANA MARIA DÍAZ, Fundación Pablo Neruda, *Boletín* primavera 1989, págs. 7-8.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Si Delia y Neruda eran ya amantes no podemos afirmarlo pero, en cualquier caso, quien sufría esta situación en su propia carne y de una forma humillante era su esposa holandesa. Por otra parte, algunos conocidos y estudiosos de Neruda, afirman que Delia no vivió en casa de Neruda, sino que ella disponía en Madrid de un apartamento independiente⁸⁶³, lo que cambiaría de algún modo la actitud de ambos hacia la entonces mujer de Neruda. Neruda se aferró a la relación con Delia y Maruca se aisló todavía más.

La Casa de las Flores era punto de encuentro de todos los amigos: Lorca, Alberti, Santiago Ontañón, Maruja Mallo, José Caballero, Concha Méndez, José Bergamín, Isaías Cabezón, Altoaguirre, Cernuda y el insustituible músico chileno Acario Cotapos, quien poseía el don de la parodia al estilo más surrealista posible e inauguraba estatuas inexistentes o daba discursos en un ruso indescifrable. A todos ellos se incorporaría más tarde el joven poeta Miguel Hernández⁸⁶⁴, experto en la imitación de pájaros, quien dedicó a Delia uno de los poemas preferidos por ella y que, ya separada de Neruda, y durante muchos años hizo leer en voz alta a los amigos que acudían a verla:

Qué suavidad de lirio acariciado
en tu delicadeza de lavandera de objetos de cristal,
Delia, con tu cintura hecha para el anillo
con los tallos de hinojo más apuestos,

⁸⁶³FERNANDO SÁEZ, *La Hormiga: Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda, op. cit.*, pág. 97.

⁸⁶⁴Citado por VIRGINIA VIDAL, *Hormiga pinta caballos, Delia del carril y su mundo, op. cit.*, pág. 59.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Delia, la de la pierna edificada con las liebres perseguidas,
Delia, la de los ojos boquiabiertos
del mismo gesto y garbo de las erales cabras.
En tu ternura hallan origen los cogollos,
tu ternura es capaz de abrazar a los cardos
y en ella veo un agua que pasa y no se altera
entre orillas ariscas de zarza y tauromaquia.
Tu cabeza de espiga se vence hacia los lados
con un desmayo de oro cansado de abundar
y se yergue relampagueando trigo por todas partes.
Tienes por lengua arropes agrupados,
por labios nivelados terciopelos,
tu voz pasa a través de un mineral racimo
y una vez cada año de una iracunda pero dulce colmena.
No encontraréis a Delia sino muy repartida
como el pan de los pobres
detrás de una ventana besable: sonrisa,
queriendo apaciguar la cólera del fuego
domar el alma rústica de la herradura
y el pedernal.
Ahí estás respirando plumas como los nidos
y ofreciendo unos dedos de afectuosa lana.

De los recuerdos que le unen con el poeta Miguel Hernández, dice Neruda:

Al llegar a Madrid convertido de la noche a la mañana en cónsul chileno en la capital de España, conocí a todos los amigos de García Lorca y Alberti. A los pocos días yo era uno más entre los poetas españoles (...) Los españoles de mi generación eran más fraternales, más solidarios y más alegres que

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

mis compañeros de América Latina (...). Uno de los amigos de Federico y Rafael era el joven poeta Miguel Hernández. Yo lo conocí cuando llegaba de alpargatas y pantalones campesinos de pana desde sus tierras de Orihuela, en donde había sido pastor de cabras (...) Me entusiasmaba el destello y el brío de su abundante poesía (...) Así como es el más grande de los nuevos constructores de la poesía política, es el más grande poeta nuevo del catolicismo español (...). Poeta de abundancia increíble, de fuerza celestial y genital, era el corazón heredero de estos dos ríos de hierro: la tradición y la revolución (...)⁸⁶⁵

El propio Miguel Hernández reconoce, en el prólogo de *Vientos del pueblo*, el influjo de Aleixandre y Neruda en cuanto a influencias inspiradoras de su renovada expresión poética⁸⁶⁶. A esta admiración de Hernández por Neruda se une el cariño de Miguel Hernández por “la hormiga”. Delia ya era conocida entonces con el apodo de “la hormiga” por su diligencia y su laboriosidad para conseguir fondos para que Arcadio Cotapos no tuviera que regresar a Chile. Arcario Cotapos e Isafías Cabezón habían inventado este nombre para ella por el continuo trajín que llevaba con el poeta y los intelectuales del momento, luchando por una causa común: “decían que siempre, como las hormigas, llevaba una carga más grande que mi cuerpo”⁸⁶⁷.

Algunos amigos le llamaban también el “Ojo de Molotov” por su información siempre al día y su lealtad al partido, y Neruda le sacó el

⁸⁶⁵DIEGO MUÑOZ, *Las tres etapas de la lírica Nerudiana*, Ed. Lastarria, Santiago de Chile, 1979, Fuente: PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., págs. 147-148.

⁸⁶⁶AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 98.

⁸⁶⁷Entrevista a Delia del Carril, publicada en la revista *Hechos mundiales*, nº 60, Chile, citada en Homenaje a Delia del Carril, Santiago de Chile, Octubre 1991.

apodo de “la vecina” porque pasaba la mayor parte del tiempo conversando en la casa de al lado sin darse cuenta en absoluto de los problemas domésticos.

Siempre me creo comprendido en esa alusión final de todas tus cartas a Delia “Abrazo a todos los que te quieren” aunque la frase me queda chica porque adoro a Delia y no puedo vivir sin ella. Muy a menudo tengo que reprenderla, hace algunos días en que estaba a cargo por algunos minutos de la cocina nos trajo una sopa de fósforos, porque distraídamente después de dar el gas, echó los fósforos a la olla. Pierde los guantes en todos los tranvías, le dice “mijito” a todos los vendedores de medias y paga el autobús con llaves y botones. Me dirás tú si sigue siendo como era o ha progresado... Aquí estamos y no dejaremos a Delia, si quieres verla, ven. España está toda llena de cosas que brotan, de sencillez, de simple vida.⁸⁶⁸

Delia era una atractiva mujer de cincuenta años con las ideas muy claras y un compromiso de izquierda muy definido. Su admiración por la obra de Neruda no era absoluto, y por encima de todo amaba la vida y buscaba la libertad y la justicia para el género humano. En una ocasión, cuando ya hacía años que vivía separada de Neruda, afirmó: “Ese hombre necesita que alguien le diga que no abuse de su talento, que se haga mayores exigencias. Todos celebran como genial cuanto hace y lo malo es que él parece creerlo”⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸Citado por FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, art. cit., pág. 247.

⁸⁶⁹Fuente: “Testimonios sobre Delia del Carril”, *Boletín*, primavera 1991, Fundación Pablo Neruda, págs. 33-37.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En aquel momento histórico de la vida de Neruda en Madrid, llegaron desde Chile noticias de los ataques furibundos al poeta, liderados por Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. De Rokha, poeta muy querido en Chile escribió un libro titulado *Neruda* en el que lanza una poesía que se ensaña con el poeta (“Gallipavo senil y cogotero / De una poesía sucia, de macacos /Tienes la panza hinchada de dinero”(...)⁸⁷⁰. Neruda era envidiado y vilipendiado por su fama y su poesía desde Chile. Además, se había descubierto un parecido asombroso entre un poema de *El jardinero* de Tagore y el poema 15 de los *Veinte poemas de amor*. Neruda fue acusado de plagio y apareció en los diarios de mayor tirada. El poeta quiso responder de modo hiriente pero gracias a sus amigos desistió de esta idea. A cambio, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Miguel Hernández y Lorca, lideraron un homenaje público que supondría su espaldarazo definitivo.

Fue en ese momento cuando una periodista chilena publicó en la revista *La Familia* una carta privada entre Gabriela Mistral y Armando Donoso, en la que Mistral exponía sus ideas sobre España. Después de aquella publicación, Mistral es enviada a Portugal y Neruda ocupa su puesto en Madrid.

Por intrigas que se armaron contra Gabriela Mistral, ella tuvo que dejar su cargo de cónsul en Madrid. Fue reemplazada por Pablo Neruda, al cual el gobierno Chileno le ordenó trasladarse desde Barcelona. Naturalmente que Pablo fue acogido con enorme alegría por el grupo de artistas e intelectuales que también era el mío. A Pablo le unía una amistad

⁸⁷⁰PABLO DE ROCKA, *Neruda y yo*, Ed. Multitud, Santiago de Chile, 1955.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

entrañable con Federico García Lorca. La muerte de Federico fue un golpe demasiado grande. No se podía concebir que lo hubieran asesinado. Habíamos vivido a diario con él, Federico estaba a salvo en Madrid (...) Fue terrible para todos nosotros (...) Federico no era político, pero era un hombre de izquierda⁸⁷¹.

La situación política española se había enrarecido mucho. La derecha obtiene la mayoría en el Parlamento y amenaza con desandar lo avanzado por la República en reformas sociales y educacionales. La izquierda declara huelga general y comienzan los enfrentamientos políticos entre guardias civiles y obreros. Desde la derecha aumentan los ataques a los movimientos culturales. El teatro “La Barraca”, creado por Lorca, es el destinatario de los mayores ataques, y el poeta es humillado en la prensa. El estreno de *Yerma* se lleva a cabo entre pitidos y protestas y Lorca es acusado de blasfemo, pagano e irreverente.

Neruda había asumido en noviembre de 1935 la dirección de *Caballo verde para la poesía*, de periodicidad mensual, editada en la imprenta que Manuel Altolaguirre y Concha Méndez tenían en la calle Viriato de Madrid, pero tan solo cuatro números verían la luz. La revista se mantiene hasta febrero de 1936, cuando edita su último número. La guerra civil trunca este bello proyecto literario. Pero si la contienda bélica no hubiese irrumpido con inusitada virulencia, dos números más del *Caballo verde* estaban ya listos para salir a la calle, a falta sólo de coser los pliegos y añadir las cubiertas. Desgraciadamente la tirada quedó en la imprenta de

⁸⁷¹Entrevista a Delia del Carril, publicada en la revista *Hechos mundiales*, nº 60, Chile, citada en *Homenaje a Delia del Carril*, Santiago de Chile, Octubre 1991, págs. 63-64.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

los Altolaguirre, perdiéndose para siempre. Mucho se ha hablado de aquel malogrado número doble, perdido. Sobre el contenido y la nómina de escritores que colaboraron en él, encontramos información muy esclarecedora al respecto en un artículo del propio Neruda que, bajo el título de “Nostalgia nerudiana. Se ha perdido un Caballo verde”⁸⁷²:

La casa Aguilar (...) prepara una antología de Julio Herrera y Reissig (...) Para esto se necesita un número de mi revista “Caballo verde para la poesía”. Este número estaba íntegramente dedicado al uruguayo. Pero la revista no aparece por parte alguna (...) Quise honrar preferencialmente a Herrera y Reissig (...) decidí entonces publicar un doble número – 5 y 6 – de mi revista “Caballo verde” y dedicárselo íntegramente (...) Ramón Gómez de la Serna escribió con su estilo egregio página y media en que destacaba la silueta del egregio poeta. Vicente Aleixandre me entregó su homenaje: un poema de larga cabellera. Miguel Hernández y otros sus ditirambos magníficos. Federico lo hizo con más conocimiento que nadie (...) Yo escribí mi poema “El hombre enterrado en la pampa” (...)

Ese “caballo perdido” al que se refería el chileno era un número homenaje al poeta uruguayo Herrera y Reissig, que contó con la colaboración de gran parte de la plana mayor de la poesía española de aquel momento. Todo se encontraba preparado para que la revista volviera a salir a la calle. Los contenidos fueron impresos en el habitual taller de impresión de Manuel Altolaguirre, pero sería otro suceso, no menos importante, el que impediría que hoy podamos gozar de otros dos números de ese bello Caballo verde, como bien nos cuenta Neruda:

⁸⁷²PABLO NERUDA, *Para nacer he nacido, op.cit.*, págs. 220-222.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Manuel Altolaguirre imprimió el número doble de la revista en esos grandes caracteres bodónicos en que la poesía parece resplandecer. Todo se hallaba listo y se coserían los pliegos al día siguiente cuando estalló la Guerra Civil (...) No hubo ya tiempo para libros. Comenzaron los primeros bombardeos. Luego el desastre.⁸⁷³

A pesar de que *Caballo verde para la poesía* haya pasado a los anales de la historia literaria española como un proyecto del chileno Pablo Neruda, es justo reivindicar las figuras del impresor malagueño Manuel Altolaguirre y de su mujer, Concha Méndez, dentro de la revista. Los colaboradores de estos números fueron las plumas más grandes de la época. En el prólogo a la reimpresión de *Caballo verde*, J. Lechner afirmaba que la inquietud que cuatro textos nerudianos publicados en la revista causaron en el panorama poético español de la época pudo estar provocada, quizás, por “una lectura superficial de los mismos”. Pero lo cierto es que, bien por desconocimiento, bien por una querencia voluntaria a crear polémica donde no la había, estos textos fueron los causantes de una controversia que, a modo de digno estigma, acompañaría ya a la revista hasta nuestros días. Y profundizando en ellos observaremos que, al margen de los diversos giros poéticos que los adornan, los pilares teóricos sobre los que se sustentan ya habían sido esbozados con anterioridad.

El primero de los citados editoriales, el titulado “Sobre una poesía sin pureza”, es quizás el que merezca un análisis más pormenorizado, pues además de proponer y defender una nueva concepción de la poesía,

⁸⁷³ ANTONIO PEÑALVER, ÓSCAR MORENO, *Prensa histórica, Caballo Verde*, Revista Digital, Fundación Cultural Miguel Hernández, Julio, 2005, núm. 14.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

generó, por esta misma razón, una agria polémica entre el chileno y Juan Ramón Jiménez, principal impulsor de la tendencia poética imperante en España durante muchos años, la llamada “poesía pura”. El poeta moguerense rebatió este artículo en otro publicado en *El Sol*, bajo el título de “Con la inmensa minoría”, que suscitaría opiniones enfrentadas (el inevitable alzamiento de otras voces que se sumaron al carro de la polémica) y también el comienzo de un turbio mito: el de la declarada enemistad entre ambos poetas.

El texto de Neruda, que ha llegado a nuestros días como auténtico manifiesto generacional por postularse a favor de la poesía “impura”, no es más que la introducción en España de una tendencia que ya se encontraba extendida por Europa desde hacía años, y que encontramos en textos doctrinales de autores como el inglés T.S. Eliot, el alemán Bertold Brecht o el norteamericano Ezra Pound, e incluso en España ya había sido al menos bosquejada por poetas como Rafael Alberti. Neruda demanda que se observen poéticamente los elementos naturales, humanos y cotidianos. Esto es, que el poeta encuentre la materia lírica a través de la cual dar forma a sus poemas en los “objetos en descanso”, ampliando así el material poético a cualquier experiencia humana, sin discriminación alguna. Además, Neruda no abogaba, a pesar de las acuciantes críticas de Juan Ramón Jiménez, por una poesía en la que los sentimientos quedaran al margen; así, en el segundo de los manifiestos, “Los temas”, las palabras “corazón” y “sentimientos” se repiten en numerosas ocasiones, abocando al chileno a un claro neorromanticismo, ya que aboga por la melancolía y el gastado sentimentalismo. Incluso en el último de los editoriales, el

titulado “G.A.B.”, reivindicaba la figura del poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer.

Julio Neira, en *La edición de textos: Poesía española contemporánea* (2002), afirma al respecto que “en ese sentido podemos considerar que esta fue la última revista del 27. Aunque (...) en ella late el ritmo de su tiempo, no es una revista de expresa intencionalidad política –lo que fue reprochado desde la izquierda- si bien cada poema tiene su propio significado a este respecto”⁸⁷⁴.

El poeta Miguel Hernández colaboró en el primer número de la revista, editado el 1 de octubre de 1935, con “Vecino de la muerte”, que aparece entre las páginas 13 y 16. Se trata de un poema de gran hondura, casi premonitorio. De él son las estrofas siguientes:

Haré un hoyo en el campo y esperaré a que venga
la muerte en dirección a mi garganta
con un cuerno, un tintero, un monaguillo
y un collar de cencerros castrados en la lengua,
para echarme puñados de mi especie.

Caballo verde para la poesía fue el bello canto del cisne de aquella quimera de una España republicana con gran preponderancia de las artes y las letras, que moría.

⁸⁷⁴JULIO NEIRA, *La edición de textos: Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Ante la situación de agitación e incertidumbre que se estaba viviendo en España, y quizá como pretexto ante su situación personal, Neruda decide enviar a Maruca y a su hija a Barcelona, a casa de Tulio Maquieira. Las bombas han comenzado a caer sobre Madrid. Ha comenzado la guerra civil y todo hacía pensar que el alzamiento sería de corta duración. Pero los intelectuales se equivocaban. En el caso de Neruda, en su condición de cónsul, estaba obligado a mantener una actitud neutral. Sin embargo, no tardó en asumir una posición abiertamente pro-republicana. Neruda siente el deber de gritar su protesta contra “los generales traidores”. Sin ocuparse de la neutralidad, movido por la rabia de la situación política, comienza a escribir los primeros poemas de su futuro libro: *España en el corazón*.

Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.
Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.
Mi casa era llamada
La casa de las flores, porque por todas
partes
estallaban geranios : era
una bella casa
con perros y chiquillos. (...)

Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces
y desde entonces sangre (...)⁸⁷⁵

El asesinato de García Lorca es recibido en Madrid con estupor. Para Neruda y para Delia esta muerte significa un mayor compromiso con la causa republicana. Los poetas, artistas y escritores hacen de la Alianza de los Intelectuales un centro de difusión y propaganda y crean un periódico de combate llamado *El mono azul*, que comienza a llegar a todos los frentes de combate convertido en portavoz de la causa republicana⁸⁷⁶. Por esta falta de neutralidad y las crecientes divergencias con el embajador de Chile, Neruda es destituido de su cargo como cónsul y se suspenden sus actividades. Neruda se queda sin trabajo y sin perspectivas, y se le ofrece viajar de vuelta a Chile con un pasaje de tercera clase, aunque se niega a salir de Europa.

En este momento, la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Francia le señala la posibilidad de trabajar en París por la causa republicana. Es el momento de las decisiones. Su matrimonio no se sostiene y la relación con Delia se ha consolidado. Neruda decide enviar a su mujer y a su hija primero a Barcelona y luego a Holanda, a casa de los padres de Maruca. Neruda viajará primero a Barcelona y luego a París para unirse a la Alianza

⁸⁷⁵ PABLO NERUDA, *España en el corazón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000.

⁸⁷⁶ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit., pág. 112.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

de Intelectuales y ayudar a organizar el Congreso de Escritores Antifascistas de 1937, que se celebraría en Valencia. Delia se queda en Valencia y luego en Barcelona, hasta que Pablo Neruda resuelva sus asuntos con Maruca y su hija.

Con Pablo era inevitable hablar de política. El adquirió rápidamente conciencia del peligro que vivía España.

Supimos qué poder tiene la quinta columna, que fue la que ganó la guerra, pese a haber perdido las elecciones.

Cada poema que Pablo escribía me lo mostraba a mí. Con frecuencia decía que era su censor más severo. Llegó al extremo de decirme en una oportunidad que yo rehiciera un verso. Le pregunté si estaba loco. ¡Cómo iba a corregirle yo su poesía! La vida en Madrid era tensa. Los bombardeos, la carrera a los refugios. El espíritu de lucha de la gente. Una vez estábamos en una plaza y vimos cómo la gente se amotinaba. Había un apagón porque estaban anunciados los aviones. De pronto se vio una luz en una ventana. La gente quería matar al hombre que llevaba la linterna. Era un inocente que quería orientarse dentro de su casa. Pero existía un ambiente de desconfianza perpetuo por la quinta columna, pero no se fue lo suficientemente firme con ella. Llegó la hora de salir de España. Pablo pidió la repatriación y salió un poco antes que yo. Me quedé en Cataluña.⁸⁷⁷

Neruda escribe a Delia desde Marsella:

Hormiguita adorada: No sé por qué te vas a quedar meses en Barcelona. Tú tenías planes. Dejé a Maruca. La situación está arreglada con su ida... estoy

⁸⁷⁷ *Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

en un hotel muy viejo frente al viejo puerto. Miro cada mañana los veleros. Qué bien estaríamos juntos!... Te abrazo con todo mi corazón y te quiero cada día, espero verte que es lo único que quiero. Pablo.⁸⁷⁸

La situación política en París comenzó a ser incierta. Se temían incursiones aéreas de aviones alemanes. Pablo debe regresar a Chile sin haber conseguido un nuevo puesto consular, y en este viaje de regreso a Valparaíso el 10 de octubre de 1937 le acompaña Delia del Carril. Ambos están dispuestos a luchar decididamente por la causa de los españoles y tienen la misión de organizar en Chile una entidad similar a las Alianzas de Intelectuales Anti- fascistas de París y Madrid. Pocos días después de su regreso a Chile recibe dos homenajes de bienvenida. En ambas ocasiones Neruda deja clara y rotunda su posición, al expresar:

Yo no puedo traerles de España un testimonio imparcial: tal cosa no existe. En el mundo entero ha dejado de existir esa cosa neutra y fofa que se llama testimonio imparcial; para mí, en mí, éste ha terminado para siempre. Porque mis zapatos, en una calle de Madrid, se han posado sin quererlo sobre los cerebros de las mujeres ametralladas por los aviones italianos y alemanes, porque yo he visto la noble ciudad aislada sobre la meseta castellana como un agujijón de fuego sobre el planeta, defenderse justamente y victoriosamente de una invasión sin nombre (...) Porque la vida de los obreros españoles ha sido traidoramente amenazada como la vida de los escritores en España.⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ VIRGINIA VIDAL, *Hormiga pinta caballos, Delia del Carril y su mundo, op. cit.*, pág. 215 (Carta de Neruda a Delia del Carril), Francia, 1937.

⁸⁷⁹ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo, op. cit.*, pág. 120.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En noviembre de 1937 la editorial Ercilla publica en Santiago la primera edición de *España en el corazón*. El libro se agota inmediatamente y se reimprime varias veces en Chile. El mundo entero mira con horror los bombardeos masivos sobre ciudades indefensas. Y en este contexto *España en el corazón* representa un grito de dolor y espanto ante el drama humano de una guerra fratricida.

La Alianza de Intelectuales de Chile fue creciendo y se ocupó no solo de dar apoyo a los republicanos españoles, sino también de difundir la cultura española con la creación de una revista llamada *Aurora de Chile*. En aquel momento las elecciones presidenciales en Chile se estaban aproximando y la Alianza asumió una postura firme de adhesión a la candidatura de don Pedro Aguirre Cerda (Frente popular) que simbolizaba los impulsos de cambio y renovación tan esperados en el pueblo chileno. Este candidato, bajo los lemas “pan, techo y abrigo” y “gobernar es educar”⁸⁸⁰ ganó las elecciones en octubre de 1938 y quiso ayudar a las víctimas de la guerra civil, afines a su pensamiento.

El ya Presidente Aguirre Cerda encomendó a Neruda una tarea sin precedentes en la historia diplomática del país: el poeta debía viajar a Francia, como cónsul especial para la inmigración española y organizar el traslado a Chile de un gran número de refugiados, con la única condición de que fueran personas capaces de contribuir con sus oficios al mejoramiento del país. Neruda se refiere a este hecho como la más noble misión jamás encomendada a su persona:

⁸⁸⁰ *ibid.*, pág. 122.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Ese gobierno del Frente Popular de Chile decidió enviarme a Francia, a cumplir la más noble misión que he cumplido en mi vida: la de sacar españoles de sus prisiones y enviarlos mi patria. Así podría mi poesía desparramarse como una luz radiante, venida desde América, entre esos montones de hombres cargados como nadie de sufrimiento y heroísmo.⁸⁸¹

El Winnipeg era un viejo barco francés de carga, habilitado para salvar de los campos de concentración a los españoles que pudieron llegar a su nueva patria en 1939, y que probablemente hubieran muerto de quedarse en España. Pablo Neruda y Delia del Carril lo organizaron todo, hasta el punto de que, a punto de zarpar, hubo un momento de incertidumbre y Neruda afirmó que si el barco no salía, él se suicidaba.

Delia colaboró en todos los difíciles trámites que el flete de la embarcación suponía, sin contar en absoluto con la colaboración de los diplomáticos chilenos en París, quienes además intentaron desanimar al Presidente Aguirre Cerda acerca de llevar a Chile republicanos españoles. Pero el “barco de la esperanza” llegó con los refugiados españoles. Delia y Pablo viajaron a Valparaíso y desde allí se fueron en tren a Santiago, donde los esperaban los amigos de Neruda en la estación de Mapocho. En medio de los abrazos, Neruda reprochó: “¡Qué mal educados! Primero hay que saludar a las damas. Y señalando a su acompañante dijo: Esta es La Hormiga”⁸⁸². Tiempo después ambos adquirieron la casa de Isla Negra.

⁸⁸¹*Ibid.*, pág. 123

⁸⁸²LAVINIA ANDRADE, Fuente: “Testimonios sobre Delia del Carril”, *Boletín Primavera* 1991, Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, 1991, págs. 33-37.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

En 1940, y después de su exitosa misión en Burdeos, Neruda es nombrado Cónsul General de Chile en México. Allí se reencuentra con viejos amigos e intelectuales y recibe una amplia y fraternal acogida. Miles y miles de intelectuales republicanos partieron al exilio en México, que los acogió con orgullo. Entre sus muchos amigos se encuentra el pintor Diego Rivera.

Sin embargo, en México recibe por primera vez en su carrera una sanción administrativa que lo suspende un mes de su función consular, por haber extendido una visa sin los permisos administrativos pertinentes para que su amigo, el muralista Sequeiros, regresara a Chile. También en la ciudad de México escribe una “dura elegía” que ofende al dictador de Brasil. Neruda añade un nuevo incidente conflictivo a su hoja de servicios. Y es además en esta época cuando recibe el telegrama anunciando la muerte de su hija Malva Marina a la edad de 8 años y la muerte del poeta Miguel Hernández, noticias ambas que lo conmueven. Su tiempo en México está a punto de terminar, y antes de marcharse contrae matrimonio con Delia del Carril, con intención de regularizar su situación de convivencia de hecho. Antes de partir Neruda recibe un estrepitoso homenaje de despedida que, según los diarios del momento, congrega a más de dos mil personas.

Neruda ha elegido de camino de vuelta el viaje más largo. No tiene prisa, ni ningún otro destino consular inmediato, y decide aceptar las invitaciones que le habían hecho con anterioridad los países vecinos, una experiencia que además de enriquecedora puede suponerle el incentivo económico que necesita. Así, recorre entre recitales, conferencias y lecturas, Panamá, Colombia y Perú, donde los círculos estudiantiles y literarios anhelan su presencia. Es esta una oportunidad dorada que le va a

ayudar a conocer mejor el tema americano que inspirará más tarde el *Canto general*. Solo en Colombia se producen disturbios por su presencia en la defensa de la libertad y la democracia para los pueblos americanos. En 1943 Neruda y Delia regresan a Santiago y se instalan en la casa de Michoacán, en la Avenida Lynch 164: “Mi suicidio diplomático me proporcionó la más grande alegría: la de poder regresar a Chile. Pienso que el hombre debe vivir en su patria y creo que el desarraigo de los seres humanos es una frustración que de alguna manera u otra entorpece la claridad del alma”⁸⁸³.

La casa de Michoacán, en homenaje a su querido México, se convierte nuevamente en el centro de operaciones que reúne a los amigos, conocidos y aparecidos. Delia era una extraordinaria anfitriona, mucho más interesada en las conversaciones con artistas que en las labores de la casa.

El Partido Comunista nombra a Neruda en 1945 candidato a senador por las provincias del norte, Tarapacá y Antofagasta, y se suceden manifestaciones, giras por el país y discursos, alentando a los ciudadanos a votar por la lista unida de radicales y comunistas. Cabe destacar, entre sus discursos como senador, además del conocido “Yo acuso”, provocado por las medidas de desafuero hacia el poeta decretadas por González Videla y

⁸⁸³ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit, pág. 136.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

que condujeron a su exilio, el dedicado a los derechos de la mujer, en el que nos muestra claramente su posición política a este respecto⁸⁸⁴.

En este discurso, el senador Reyes da cuenta del cuarto proyecto de ley en Chile que en 1946 buscaba que las mujeres pudieran votar, corrigiendo lo que el poeta llamaba “una injusta desigualdad política”. También hace un recorrido por la historia de su país señalando que este fue el primero en América Latina en conceder el derecho a voto a la mujer en las elecciones municipales y el primero en Hispanoamérica que permitió el ingreso de la mujer en la universidad, en igualdad de condiciones con el hombre. Con esta introducción, Neruda inicia un discurso en el cual, como comunista, expone los puntos doctrinales sobre los “derechos políticos de la mujer” y la necesaria igualdad entre los sexos, rechazando la supuesta inferioridad biológica e intelectual de la mujer con respecto al hombre, y con ello se asume que la situación “ideal” para la concreción de la igualdad entre sexos se produciría en el régimen socialista y no en el capitalista. En efecto, para el poeta, los escritos de Marx y Engels manifestaron que la emancipación habría de realizarse sólo en un régimen socialista.

Cabe destacar que dos meses después de haber obtenido el cargo de senador de la República, en mayo de 1945, recibe el Premio Nacional de Literatura y pide, con una discreción que solo conocen sus amigos, que la mitad del dinero recibido se lo entreguen a su amigo y también poeta Ángel

⁸⁸⁴BERNARDO NAVARRETE, reseña “¿Neruda nos identifica?”, al libro *Pablo Neruda Senador. Homenaje del Senado al Poeta y Senador de la República Nefthalí Reyes Basoalto*, Editorial Andrómeda, Valparaíso, 2004.

Cruchaga Santamaría, casado con Albertina Azócar⁸⁸⁵. Ese mismo año, 1945, hay indicios suficientes para pensar que Neruda viajó a la Isla de Pascua acompañado de Maruja Mallo, con quien se le atribuye un romance. Este dato lo sabemos por el propio testimonio de Maruja Mallo⁸⁸⁶, y por las recientes investigaciones del estudioso Günter Castanedo⁸⁸⁷ sobre los poemas de Rapa Nui de *Canto general* (XIV, “El gran océano”: poemas IV, V, VI y VII), especialmente el poema VII (“La lluvia”), situado en Isla de Pascua, que menciona paisajes concretos de este lugar.

Por aquel tiempo, había sido elegido senador, junto con Gabriel González Videla y Elías Lamerte. A la muerte prematura de Pedro Aguirre Cerda y la de su sucesor, José Antonio Ríos, asume la presidencia Gabriel González Videla, quien había nombrado como jefe nacional de propaganda de su campaña a Pablo Neruda, que había definitivamente registrado ese nombre en el Registro Civil, el 28 de diciembre de 1946, dejando atrás su nombre de nacimiento, Neftalí Ricardo Eliécer Reyes Basoalto. Pero la política mundial da un giro. A la derrota de Hitler y Mussolini y el fin del fascismo y el nazismo, Estados Unidos inicia una lucha frontal contra sus antiguos aliados, Stalin y el comunismo soviético, y González Videla, dando un giro de 180 grados, declara ilegal el partido comunista⁸⁸⁸. González Videla persigue políticamente a Neruda, que se ve obligado a abandonar Chile clandestinamente. Delia y Pablo emprenden la huida hacia Mendoza, pero

⁸⁸⁵ AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, op. cit, pág. 136.

⁸⁸⁶ Correspondencia de Guadalupe Bohorques con Günter Castanedo, Junio 2011 (incluida en anexos).

⁸⁸⁷ GÜNTER CASTANEDO, “Pablo Neruda y el enigma de Isla de Pascua”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXXV, Santander, enero-diciembre 2009, pp. 371-383.

⁸⁸⁸ FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, art. cit, pág. 251.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

la policía de aduanas encuentra un nombre –Nefthalí Reyes- en el pasaporte y otro –Pablo Neruda- en el carné de identidad y no lo dejan pasar. Comienza entonces un año completo de clandestinidad y cambios continuos de domicilio que hicieron mella en la relación entre ambos.

Según relatan las memorias de González Videla, se sabía dónde estaba y por dónde andaba Neruda, pero no quería darle el gusto de convertirlo en héroe. La verdad, sin embargo, parece distinta, ya que hubo todo un operativo en el que participaron el doctor Raúl Bulnes y Víctor Pey, trasladando a Neruda hacia el Sur, donde lo recibió Jorge Ballet, e hizo la travesía a caballo hacia Argentina, desde los bosques del sur hasta las pampas salitreras del norte, escondido y protegido por los campesinos y los mineros. Delia insistió en acompañarle debido a su destreza con los caballos, pero Neruda se opuso tajantemente a esta decisión.

Un mes después, apareció Neruda en París, en medio del Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, recibiendo un espaldarazo internacional contundente que catapultó su fama. En los diarios de Chile, al mismo tiempo, el gobierno anunciaba que solo faltaban horas para su captura.

Dos meses después, Neruda se encuentra con “la hormiga” en Polonia; son recibidos por el propio Stalin en la Unión Soviética y se suceden los viajes y los homenajes. Comenzaron también las traducciones de su obra en los países del Este, y Delia descubre en la Unión Soviética los deslumbrantes avances médicos de la doctora Aslán. Tiene en ese momento sesenta y cinco años y Neruda cuarenta y cinco. En ese tiempo son invitados a participar en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz en México. Es entonces cuando aparece Matilde Urrutia.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Las mujeres andaban como moscas detrás de Pablo”, cuenta Elena Caffarena. Ellas parecían buscarlo. Neruda no era un seductor, ni siquiera era un hombre atractivo, pero conquistaba desde su lugar expectante de poeta por el liderazgo que ejercía sobre la gente y una apariencia de poder que era un rasgo de su personalidad. Era poseedor de una seguridad sostenida en el absoluto convencimiento de su valía como poeta y ello funcionaba como un poderoso estimulante.⁸⁸⁹

La relación con Delia duraba ya quince años y había una enorme complicidad, exenta de pasión. Era una relación entre camaradas, una relación que inspiraba acción social y poesía política, pero no apasionados poemas de amor. Delia no quiso darse cuenta, o simplemente era extremadamente confiada, de que Neruda hacía tiempo que se había enamorado de otra mujer cuya presencia sería continúa en su vida con Delia, hasta su ruptura. Fue en México, en el segundo encuentro con Matilde. Matilde y Neruda comenzaron una relación clandestina que no fue nunca confesada por el propio Neruda, sino por sus empleados domésticos a Delia del Carril.

Había decidido desde el comienzo de su relación con Matilde, y de acuerdo con ella, que el matrimonio con Delia continuaría existiendo. Al fin y al cabo, a estas alturas, era un matrimonio blanco. Si Pablo tenía cincuenta, ella tenía setenta (...) Con Matilde tenía una amarra de amante. No necesitaban casarse.⁸⁹⁰

⁸⁸⁹INÉS CARDONE, *Los amores de Neruda, op. cit.*, pág. 147.

⁸⁹⁰VOLODIA TEITELBOIM, *Neruda, op. Cit*, pág. 356.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

El jardinero de la casa, a quien Neruda había echado por la desaparición de unas botellas de vino, le dijo: “Yo soy comunista, señora, y los comunistas no hacemos estas cosas”. Después de este hecho doméstico, la encargada de Isla Negra llegó a Santiago para quejarse a Delia del mal trato que recibía de “esa señora que iba con Don Pablo y ejercía de dueña de la casa”.

Los amigos de Delia recuerdan el estado calamitoso de “la hormiga” en ese tiempo. Y en medio de todo ello, se celebran los cincuenta años de Neruda con más de doscientos invitados del mundo entero: Oliverio Girondo, Jorge Guillén, Miguel Ángel Asturias, Norah Lange, Rafael Alberti y María Teresa León, María Rosa Oliver, entre otros, en una semana completa de celebraciones. Neruda donaba su biblioteca y su colección de caracolas a la Universidad de Chile y se editaron *Las uvas y el viento* (dedicadas en parte a Matilde Urrutia), y las *Odas elementales*.

Estas celebraciones retrasaron la decisión de Delia, y pasaron meses sin que nada se resolviera. Sin embargo “La hormiga” ya no era la misma. Se volvió celosa y alerta en busca de pruebas que demostrasen este romance, hasta que las encontró⁸⁹¹. Después de siete años de relación clandestina con Matilde Urrutia, Delia descubrió una carta en el bolsillo de la chaqueta de Neruda, en la que Matilde le comunicaba que está embarazada. Pablo siguió negando hipócritamente una relación, que era ya un secreto a voces:

⁸⁹¹VIRGINIA VIDAL, *Hormiga pinta caballos, op. cit.*, pág. 256.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

-“Mire lo que dicen, que tengo una amante y es Matilde Urrutia.

-“Y quién es Matilde Urrutia?, pregunta Delia.

-“Pero si usted la conoce, Hormiga, es la mujer que le planchaba sus blusitas en México”.

Esta fue la última conservación de Neruda con Delia del Carril. Neruda encargó a Volodia Teitelboin que llevase una carta de despedida a Delia, fechada el 20 de febrero de 1955, dado el rechazo de ésta a mantener tal situación.

Mi querida Hormiguita:

Su última carta es ofensiva, y es difícil no serlo en nuestras circunstancias, pero no entraré a los detalles que usted sugiere. Ud. Tiene mi admiración intacta, y en este caso también no creo que debamos continuar hiriéndonos. Por mi parte le ofrezco humanamente todas las soluciones que se me ocurren, si no las acepta, por lo menos no las denigre. Nada puede borrar cuanto ha hecho Ud. por nuestra unión ni sus palabras de aliento. Por mi parte he hecho cuanto pude. Si se ha hecho de amistades en todas partes por Usted misma, si Ud. es querida con ternura por mucha gente se debe a su personalidad inteligente y gentil, pero también a cuantas oportunidades le he dado de conocer a esas gentes y a esas tierras. En cuanto a sus viajes sola no tiene razón. No tiene razón de culpar a Homero ni hablar de compinches.

Creo haber procedido con toda la delicadeza que sólo Ud. se merece. Para qué decirle cosas que usted no aceptará, como lo muestra su actitud. A todo lo llama Ud. puñaladas por la espalda. Será entonces la historia de la vida humana, de toda la vida con sus cambios fatales, sólo una historia de puñaladas.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La parte suya en mi vida es inamovible, haga Ud. lo que haga y si me he equivocado o si he sido injusto permíteme a mí ya que Ud. sabe hacerlo. En cuanto a mí le guardo tanto afecto, ternura, respeto y amistad como desde hace ya tantos años. Pablo

Pablo quiso conservar las apariencias, pero Delia no lo aceptó. Prefirió silenciar su dolor y no mostrarlo en público. Solo en muy raras ocasiones volvió a hablar de Neruda y nadie le oyó quejarse de su ruptura. Solo, en los primeros días, confesó a su íntima amiga Aída Figueroa: “Soy como una paloma herida en el ala”.

La noticia de la separación conmocionó el ambiente y produjo un cisma entre los amigos de la pareja Pablo-Delia. Se acabaron amistades de toda una vida⁸⁹². Entre ellas, la amistad de Tomás Lago, entrañable amigo de Neruda con quien había escrito *Anillos*. Este hecho motivó que Neruda se molestara mucho con los amigos que lo criticaron y escribiera el poema llamado “Por fin se fueron” de *Estravagario*, donde el poeta evoca con dureza el abandono, la murmuración e intromisión de la que fue objeto por parte de varios amigos, cuando descubrieron su relación con Matilde⁸⁹³. Al final de esta historia, se impuso la tranquilidad, porque siempre “mata el amor al enemigo”.⁸⁹⁴

Delia, por su parte, buscó refugio, en París y entró a estudiar grabado en el Taller 17, en la calle Joseph Bara, que dirigía William Hayter, a quien había conocido en España. Más tarde, regresa a Chile al Taller 99 que dirigía

⁸⁹²VOLODIA TEITELBOIN, *Neruda*, op. cit., pág. 371.

⁸⁹³PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, op. cit., pág. 686.

⁸⁹⁴CLAUDIO RODRÍGUEZ, “Neruda o cantor e as amantes”, art. cit., pág. 99.

Nemesio Atúnez, donde comenzó la creación de enormes caballos que no cabían en las telas y que le otorgó gran prestigio dentro de la plástica chilena, considerándose la mejor retratista de caballos de Latinoamérica.

Ella quería ser muy realista, pero por suerte no lo era tanto. Hizo caballos de invención desde la realidad, pero con anatomía de ortopedia, con dolor humano.

Partió desde el grabado en blanco y negro. Hizo el “cantar de los cantares” batallando con las figuras humanas. Después empezó con grandes cabezas y con el tema de los caballos. Comenzó brutalmente a hundir la plancha de cobre con el ácido fuerte, que tenía que formar esa especie de río negro que iba a perseguir toda su obra. Así sus temas se iban construyendo como grandes vitrales -quizás ella, que fue amiga de Léger, aprendió de él este construir en negro, limitar y dar fuerza sin disimulo.

Fue allí, en el Taller 99, en Santiago, que le oímos decir “todo debe ser demasiado⁸⁹⁵”.

Según Pedro Millar, conocedor y amigo de Delia del Carril, su obra es la contribución más importante del Taller 99 al grabado chileno. Si era la obra personal de Delia del Carril, también era la obra del taller, como el único lugar en que ella habría podido realizarse⁸⁹⁶: “Estoy feliz que te hayan gustado mis grabados, no porque esté convencida de sus méritos que, por ser míos, no los puedo aceptar del todo, pero porque me cuestan

⁸⁹⁵ROSER BRÚ, *Homenaje a Delia del Carril*, Santiago de Chile, Octubre 1991, pág. 76.

⁸⁹⁶Estudio para el Catálogo de la Exposición retrospectiva del Taller 99, Galería Espacio Cal, Santiago de Chile, 1982.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

tanto afán de cuerpo y de alma que les tengo un gran cariño secreto o inconfesado”⁸⁹⁷.

Respecto a Neruda, nunca más habló con él, a pesar de que coincidieran en dos ocasiones más, acompañado de Matilde. La primera ocasión fue con motivo de la exposición que Mario Carreño inauguraba en la Universidad de Chile. Todos sus amigos estaban nerviosos menos ella: “El sabrá lo que hace, yo soy artista y estoy entre mis amigos artistas”.⁸⁹⁸

La segunda vez fue con ocasión de una gran fiesta de cumpleaños por los sesenta años del arquitecto Santiago Aguirre. “La hormiga” fue acompañada de Tomás Lago y su mujer, Delia Solimano. En aquella fiesta la confusión fue completa y los amigos que habían sido de ambos se dividieron en dos grupos.

Delia no quiso volver a hablar más de Pablo Neruda. Para ella fueron veinte años que se borraron de su memoria. Estaba muy dolida con Neruda y lo estuvo hasta el día de la muerte del poeta el veinticuatro de septiembre de 1973. Delia sobrevivió a Pablo dieciséis años y también a Matilde Urrutia. En sus últimos años, los más felices de su vida, según su cuidadora Rosita, vivió en Michoacán. Los amigos venían a visitarla y ella evitaba hablar de Neruda.

Delia fue una mujer muy querida por la gente, admirada por su generosidad, simpatía, inteligencia y sus nobles sentimientos. Esto quedó demostrado en un hecho que ha permanecido inédito hasta hace cinco

⁸⁹⁷Carta de Delia del Carril a su amiga Dinora, 11 de Junio 1974, Santiago de Chile, citado en *Homenaje a Delia del Carril*, Santiago de Chile, Octubre 1991, pág. 77.

⁸⁹⁸FERNANDO SÁEZ, “La hormiga de Neruda”, art. cit., pág. 255.

años con la publicación del libro *Los amores de Neruda*⁸⁹⁹. En este libro se cuenta que Delia envió una carta a Gabriela Mistral, con quien le unía una buena amistad, en la que le pedía que intercediese para hacer válido su testamento y dejarle, en caso de fallecimiento, todo lo que poseía a Pablo Neruda. Además, cuando recibió cien mil dólares de su herencia de Argentina, le dio la mitad a la primera mujer de Neruda, María Antonia, para que le diera la nulidad, que nunca le otorgó.

Neruda absorbió parte de la vida de Delia y ella fue la fiel compañera de viaje, traicionada al final. No deja de ser un hecho significativo que Neruda no le escribiera a Delia un libro completo dedicado en exclusiva a su persona, y tan solo compusiera para ella en algún poema amoroso, disperso en su bibliografía.

Delia del Carril, como se ha señalado, significó más que una compañía en la vida de Neruda. Convivió con el poeta dieciocho años y junto a ella escribió muchos poemas, además de dos obras capitales: *España en el corazón* y el *Canto general*. Por este motivo, llama poderosamente la atención que durante el largo tiempo que convivieron juntos, la etapa más importante en la vida de Neruda por su experiencia con la guerra civil española y su propia experiencia personal, Neruda no haya dedicado a Delia ningún libro de poesía amorosa y acaso solo unos pocos poemas de amor, exentos de pasión. ¿Por qué? ¿Por qué un poeta considerado como poeta del amor por antonomasia no dedica ningún libro a esta mujer fundamental en su vida? La respuesta puede ser solo una conjetura, pero

⁸⁹⁹INÉS CARDONE, *Los amores de Neruda*, op. cit., pág. 144.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

parece evidente que la diferencia de edad, el nivel intelectual de Delia e incluso la relación de amistad y complicidad que los unía, centró al poeta más en el amor a la humanidad que en el amor físico o la atracción pasional por Delia. Y a ello ayuda el hecho de que la propia Delia era una mujer de acción, solidaria, humanitaria, abocada al amor universal, al compañerismo, que influyó definitivamente en contagiar esta visión del mundo a Neruda. Ambos centraron su relación en abrirse a la humanidad y al amor universal. Delia satisfacía profundamente las necesidades intelectuales de Neruda. Por otra parte, aunque Delia no signifique pasión en sentido estricto, el amor por Delia dice a favor de Neruda que no buscaba como compañera a un ser intelectualmente inferior a él, sino a un igual. Y esa intelectualidad parece ocupar gran parte del territorio físico. El nombre de Delia aparece por primera vez en el poema “El amor”, perteneciente al *Canto general*, exaltando su nombre como la compañera combatiente:

El firme amor de España me diste con tus dones
vino a mí la ternura que esperaba
y me acompaña la que lleva el beso
más profundo a mi boca (...) ⁹⁰⁰

Aquí se identifica a Delia como la “esposa”, “el firme amor” y “la lucha”. Estas tres palabras pueden resumir el sentimiento de amor que Neruda tuvo con Delia. El poema termina del siguiente modo:

⁹⁰⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 816-817.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Hoy, copa de amor te nombro apenas
título de mis días, adorada,
y en el espacio ocupas todo el día
toda la luz que tiene el universo.

No deja de ser curiosa la comparación última, “la luz del universo”, con su idea de la mujer, porque en *Veinte poemas de amor* la misma comparación, las mismas palabras, sirven para describir lo que siente por una mujer: “Juegas todos los días con la luz del universo”⁹⁰¹. Después su nombre aparecerá en “El cazador de raíces”, sección IV de *Memorial de Isla Negra*, en el poema “Amores: Delia I y II”:

Delia es la luz de la ventana abierta
a la verdad, al árbol de la miel
y pasó el tiempo sin que yo supiera
si quedó de los años malheridos
sólo su resplandor de inteligencia
la suavidad de la que acompañó
la dura habitación de mis dolores
Porque a juzgar por lo que yo recuerdo
donde las siete espadas se clavaron
en mí, buscando sangre,
y me brotó del corazón la ausencia
allí Delia, la luna luminosa
de tu razón apartó los dolores.

⁹⁰¹ *Ibid.*, pág. 189.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Tú del país extenso
a mi llegabas
con corazón extenso, difundido
como dorado cereal, abierto
a las transmigraciones de la harina,
y no hay ternura como la que cae
como cae la lluvia en la pradera:
lentas llegan las gotas, las recibe
el espacio, el estiércol, el silencio
y el despertar de la ganadería
que muge en la humedad bajo el violín
del cielo.

Desde allí,
como el aroma que dejó la rosa
en un traje de luto y en invierno,
así de pronto te reconocí
como si siempre hubieras sido mía
sin ser, sin más que aquel desnudo
vestigio o sombra clara
de pétalo o espada luminosa.

La guerra llegó entonces.
Tú y yo la recibimos a la puerta:
parecía una virgen transitoria
que cantaba muriendo
y parecía hermoso
el humo, el estampido
de la pólvora azul sobre la nieve,
pero de pronto

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

nuestras ventanas rotas,
la metralla
entre los libros
la sangre fresca
en charcas por las calles.
La guerra no es sonrisa,
se dormían los himnos,
vibraba el suelo al paso
pesado del soldado,
la muerte desgranaba
espiga tras espiga.
No volvió nuestro amigo,
fue amarga sin llorar
aquella hora,
luego, luego las lágrimas,
porque el honor lloraba,
tal vez en la derrota
no sabíamos
que se abría la más inmensa fosa
y en tierra caerían
naciones y ciudades.
Aquella edad son nuestras cicatrices.
Guardamos la tristeza y las cenizas.

Ya vienen
por la puerta de Madrid
los moros,
entra Franco en su carro de esqueletos,
nuestros amigos muertos, desterrados.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Delia entre tantas hojas
del árbol de la vida,
tu presencia
en el fuego,
tu virtud
de rocío.
En el viento iracundo
una paloma.

El poema, escrito entre 1962 y 1964, evoca con nostalgia un pasado lejano. Sin duda Delia representó la luz para Neruda, ya que los sintagmas “luz de ventana abierta”, “resplandor de inteligencia” “luna luminosa” y el oxímoron “sombra clara” hacen todos referencia a la luz y a la luminosidad de su presencia. En la primera parte del poema se refiere a la relación con ella, una relación de esposa, “como si siempre hubieses sido mía”. La segunda parte del poema refiere a sus recuerdos de la guerra civil. Y no deja de ser curioso que este poema no haya sido analizado por los críticos y estudiosos de la obra de Neruda, a pesar de las importantes connotaciones y referencias a nuestra guerra civil. Es un poema de amor, pero no es un poema amoroso, sino de nostalgia. Hace referencia a su bondad y ternura en su “corazón extenso” como una tierra, como un país. La luz es suave, no es una luz intensa, y da una sensación de lejanía, producto quizá del tiempo que separa la experiencia con Delia del momento en que está escrito.

En la segunda parte del poema, “Amores: Delia II”, hay una reflexión nerudiana sobre el amor terminado.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Las gentes se acallaron y durmieron
como cada uno era y será.

Tal vez en ti no nacía el rencor,
porque está escrito en donde no se lee
que el amor extinguido no es la muerte
sino una forma amarga de nacer.

Perdón para mi corazón en donde
habita el gran rumor de las abejas.
Yo sé que tú, como todos los seres,
la miel excelsa tocas
y desprendes
de la piedra lunar, el firmamento
tu propia estrella,
y cristalina eres entre todas.
Yo no desprecio, no desdeño, soy
tesorero del mar, escucho apenas
las palabras del daño y reconstruyo
mi habitación, mi ciencia, mi alegría,
Y si pude agregarte la tristeza
de mis ojos ausentes, no fue mía
la razón ni tampoco la locura.

Amé otra vez y levantó el amor
una ola en mi vida y fui llenando
por el amor, solo por el amor,
sin destinar a nadie la desdicha.
Por eso, pasajera
suavísima,

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

hilo de acero y miel que ató mis manos
en los años sonoros
existes tú no como enredadera
en el árbol sino con tu verdad.

Pasaré, pasaremos
dice el agua
y canta la verdad contra la piedra,
el cauce se derrama y se desvía
crecen las hierbas locas
a la orilla.

Pasaré, pasaremos,
dice la noche al día,
el mes al año,
el tiempo
impone rectitud al testimonio
de los que pierden y de los que ganan,
pero incansablemente crece el árbol
y muere el árbol y la vida acude
otro germen y todo continúa.
Y no es la adversidad la que separa
los seres, sino
el crecimiento

nunca ha muerto una flor: sigue naciendo.

Por eso aunque perdóname
y perdono
y él es el culpable y ella

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

y van y vienen
las lenguas amarradas
a la perplejidad y a la impudicia
la verdad es
que todo ha florecido
y no conoce el sol las cicatrices.⁹⁰²

Este poema no habla de Delia, sino del propio poeta, de su necesidad de perdón y de su concepción del amor (“Que el amor extinguido no es la muerte sino una forma amarga de nacer”) y también del desamor (“Y no es la adversidad la que separa los seres, sino el crecimiento”(…) “nunca ha muerto una flor: sigue naciendo”).

Recorre el poema una sensación de necesidad de justificación, un cierto sentimiento de culpabilidad que resuelve al final. Hay un intento humano y comprensible de dar una explicación sobre el hecho humano de volver a enamorarse. Nombra culpables y no culpables a ambos, pero al final parece no haber rencor y todo vuelve a florecer.

Hay en este poema justificación, pero no reconocimiento de su engaño prolongado. Neruda no estuvo a la altura de Delia del Carril como ser humano, quizá fuese esta una excepción, pero así fue.

Respecto a este poema, me consta, por conversaciones personales con la persona que cuidó a Delia sus últimos años, Rosita, desde la propia casa de

⁹⁰²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, Edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 1273-1275.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Michoacán, que cuando Delia leyó este poema de Neruda, comentó “¡Qué pena que lo haya escrito él y que sea para mí!”, y no quiso volver a hablar de Neruda. Solo recordaba en su vejez, observando una foto de él, ya sin memoria: “qué buen mozo era”.⁹⁰³

Todos los amigos, que fueron muchos, de Delia del Carril coinciden en retratarla como una mujer entrañable, extraordinaria e inolvidable de cuya amistad se sentían orgullosos: “Es un privilegio haber sido amigo de un ser tan excepcional como Delia del Carril, La Hormiga”⁹⁰⁴; o “No es posible olvidar lo que significaba una personalidad tan clara y definitoria como la tuya en la España de aquella época” llega a decir José Caballero⁹⁰⁵; y aún más, “Fui y soy uno de los miles de enamorados de Delia. Compartimos juntos el dibujo de un París de invierno crudo y hermoso”⁹⁰⁶. De todos ellos, quien sin duda siente verdadera admiración por su persona es Volodia Teitelboin, quien afirmó:

Sobrevivió a todos sus contemporáneos. Hormiga parecía eterna. Nunca conocí a una mujer más durable y vitalicia (...) Muchos dirán: estuvo casada con Pablo Neruda. Como si él fuera el sol y ella la luna. Quienes conocieron aquella pareja dispareja, yendo al meollo de esa relación humana, podrán decir:

⁹⁰³ Conversaciones de Guadalupe Bohorques y la cuidadora de Delia del Carril, Rosa, en la casa de Michoacán, Santiago de Chile, 2007.

⁹⁰⁴ NEMESIO ATÚNEZ, “Homenaje a Delia del Carril”, Santiago de Chile, Octubre 1991.

⁹⁰⁵ JOSÉ CABALLERO, “Memoria de Delia del Carril”, *ABC Literario*, 29 de julio, Madrid, 1989.

⁹⁰⁶ RICARDO MESA, *Homenaje a Delia del Carril*, Santiago de Chile, Octubre 1991, pág. 77.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Durante veinte años ella tuvo un compañero al cual fue moldeando, puliendo, educando en el arte de vivir. Fue la unión de una aristócrata revolucionaria y de un plebeyo genial, que se enamoraron locamente en España cuando él tenía treinta y tantos y ella cincuenta (...) Se juntó, ya madura, con un niño grande, casi un hombre que no tuvo infancia, que escribía cada día poemas memorables y compraba juguetes inverosímiles. Su madre había muerto cuando él tenía un par de meses, ¿Ella sería la mamá? Aceptó ser madre y amante y además profesora de vida (...) Irrepetible Hormiga, realidad única en su género. Un mito por sí misma. No la sombra del poeta, sino la luz otoñal que le ayudó, en una encrucijada, a descubrir nuevos rostros, recónditas honduras, horizontes, más allá del confín⁹⁰⁷.

Finalmente, sostiene Loyola que “aunque solo un poema fue dedicado por Neruda a Delia, mientras fueron pareja, muchos otros poemas de este libro (*Canto general*) y de *Tercera residencia* pudieran pertenecerle”⁹⁰⁸.

4.2.5. Matilde Urrutia: compañera en la tierra

"Mi mujer es provinciana como yo. La tierra y la vida nos reunieron"⁹⁰⁹

Matilde Urrutia “era ocho años menor que Pablo, de carácter fuerte y dominante, pelirroja, desafiante y liberal”⁹¹⁰.

⁹⁰⁷VOLODIA TEITELBOIN, *Neruda, op. cit.*, pág. 82.

⁹⁰⁸HERNÁN LOYOLA, “El ciclo Nerudiano 1958-1967: Tres aspectos”, *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre 1971, Estudios de Pablo Neruda, Santiago de Chile, 1971.

⁹⁰⁹PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido, op. cit.*, pág. 347.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Eulogio Suárez afirma que “Matilde no es solo la amante y la amada. Es también la madre necesaria, la compañera, la súbdita y la generala. Es la contradicción capaz de empujarse al gigante”⁹¹¹.

Matilde Urrutia había nacido el 5 de mayo de 1912 en Chillán, en la zona central de Chile. Allí estudió y se matriculó en el Conservatorio de Música de Santiago, al mismo tiempo que organizaba la sección que más tarde se fusionaría con la Dirección de Informaciones y Cultura. Desde Chamascal, en el sur de Argentina, su padre, Don José Ángel Urrutia, había regresado a Chile con su mujer María del Tránsito Cerda y dos de sus hijos. El duro trabajo como comerciante en oro le impedía ubicarse definitivamente, hasta que a principios de siglo llegó a la calle Independencia de la ciudad de Chillán e instaló una bodega de frutos del país, que muy pronto fracasaría. Algunos años después de que naciera Matilde, su padre murió dejando a su familia en una precaria situación económica.

De su padre heredó Matilde la energía, iniciativa y el afán de independencia, y de su madre la belleza y raigambre a la tierra.

Matilde tenía 12 años cuando debía enfrentar casi sola el porvenir. Estudió en el Instituto Comercial, se transformó en una atractiva pelirroja, sencilla y sofisticada a la vez, y su vida se fue desarrollando entre el trabajo, su familia y los estudios de canto que inició con Consuelo Guzmán en el Conservatorio de Música, y que continuó con Blanca Hauser, a través de cuya amistad su nombre quedaría unido al de Pablo Neruda.

⁹¹⁰ INÉS CARDONE, *Los amores de Neruda*, op. cit., pág. 156.

⁹¹¹ *Ibid.*

Con el tiempo, y tras una positiva evolución en sus estudios, consiguió llegar a cantar ópera en el teatro Municipal con un registro de soprano dramática. Por este motivo, tuvo ocasión de viajar por todo el país, hasta el momento en que fijó su residencia en México. En su trayectoria profesional fue también actriz provisional en una película rodada en Perú: *La lunareja*, que quedó inconclusa y se perdió para siempre.

El encuentro con Neruda ocurrió en 1946 en el Parque Forestal, en Chile. Fue en un concierto al que asistió junto a Blanca Hauser y su esposo, Armando Carvajal. En *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Matilde Urrutia, lo recuerda de este modo⁹¹²:

Miré a Pablo de perfil y me pareció que jamás había visto unos ojos iguales a los suyos. Le pregunté a Blanca que quién estaba a su lado y me contestó: “¡Ignorante! Es Pablo Neruda” (...) En ese momento vuelve la cara, me mira (...) Al poco rato, habla algo con Blanca: “Pablo me ha preguntado que quién eres tú”. Cuando terminó el concierto en el parque, nos invitó para el día siguiente a su casa.

Tres años más tarde de este encuentro inicial volvieron a encontrarse en México. Matilde Urrutia había fundado una escuela de música donde daba clases y el matrimonio Neruda-Delia del Carril se encontraba en un periodo de exilio por causas políticas. Neruda cayó enfermo de una tromboflebitis y, en estas circunstancias Matilde se convirtió en la persona indispensable que atendía al poeta y la casa. Delia, difícilmente podía atender las necesidades domésticas debido a las complicadas y numerosas tareas

⁹¹²MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op. cit., pág. 112.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

culturales que debía desarrollar en la ciudad de México. Matilde prácticamente se trasladó a vivir con el matrimonio Neruda, como años atrás ocurriera con Delia del Carril, cuando se trasladó a vivir provisionalmente en Madrid con el anterior matrimonio Neruda, en la “Casa de las flores”. Ante este vínculo amoroso recién nacido, Neruda elige como nombre anónimo para Matilde el de Rosario, que con el tiempo sería la destinataria de *Los versos del Capitán*⁹¹³.

Neruda y Matilde comienzan un largo romance en secreto: ¿qué fue lo que enamoró a Pablo apasionadamente de Matilde? ¿Por qué ocultó su amor durante siete años? Matilde lo explica en su libro de memorias autobiográficas:

Yo no quería amarrarme, y Pablo seguía casado con Delia del Carril. Nos separábamos por largo tiempo y siempre creíamos que nos íbamos a olvidar. Pero no nos olvidábamos. En 1952 regresamos juntos después de un largo viaje por Europa. Venía decidida a ser su amante, y ese paso resultó para mí muy difícil y doloroso⁹¹⁴.

Cuando Neruda comenzó con Matilde, ella tenía treinta y siete años. Matilde representaba para Neruda la hechura sensual y rural del Sur de Chile, las reminiscencias de la Patria amada, sus orígenes. La artista y cantante simboliza la tierra lejana, la propia infancia del poeta, El Parral y Chillán, unidos en el espacio y en sus vivencias. El poeta se reconcilia con

⁹¹³*Ibid*, pág.159.

⁹¹⁴ALFONSO ALCALDE, “Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas”, art. cit., pág. 57.

sus raíces, recupera la perdida imagen materna y asume su infancia enlutada.

Durante el sexenio previo a la separación de Neruda y Delia del Carril (1949-1955) Matilde será la “elegida” y por ello la innostrada: la enigmática Rosario de la Cerda en los anónimos *Versos del Capitán*, la “Pasajera de Capri” de *Las uvas y el viento* y la dueña de aquellas manos de jardinera que se deslizan por las *Odas*. En el libro *Estravagario*, suena sonoro por primera vez el nombre de Matilde, la bienamada, recibiendo del poeta su poesía y su realidad:

Matilde Urrutia, aquí te dejo
lo que tuve y lo que no tuve,
lo que soy y lo que no soy.
Mi amor es un niño que llora,
no quiere salir de tus brazos,
Yo te lo dejo para siempre:
Eres para mí, la más bella.

Pero será otro poemario, con su centenar de casas de 14 tablas, los *Cien sonetos de amor*, el que consagre a Matilde como reina y señora de cada etapa. Con ella renace desde el corazón del polvoroso Parral hasta la “Chillaneja fragante”; “madre”; “ráfaga de rosas”; “Rosario”; “amor de otoño”; “presente y futuro”.

Cuando Pablo Neruda sale de México y parte a Europa requerido por múltiples compromisos-especialmente en los países socialistas- se las

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

arregla para que Matilde también viaje, a pesar de que Delia sigue acompañándole a todas partes. Hay un momento en el que el matrimonio Neruda decide que “La hormiga” regrese a Chile para ayudar a sentar las bases de un posible regreso de Neruda a Chile y organizar el Congreso de Intelectuales. Es la ocasión que los amantes aprovechan para ir a instalarse secretamente a Capri, donde se consolida su relación:

Matilde y yo nos recluíamos en nuestro amor. Hacíamos largas caminatas por Anacapri. La pequeña isla dividida en mil pequeños huertos tiene un esplendor natural demasiado comentado pero tiránicamente verídico. Entre las rocas, donde más azotan el sol y el viento, por la tierra seca, estallan plantas y flores diminutas, crecidas exactamente en una composición de jardinería. Este Capri recóndito, al que uno entra solo después de largo peregrinaje y cuando ya la etiqueta de turista se le ha caído de la ropa, este Capri popular de rocas y minúsculas viñas, de gente modesta trabajadora, esencial, tiene un encanto absorbente. Ya uno está consubstanciado con las cosas y la gente; ya uno lo conocen los cocheros y las pescadoras; ya uno forma parte del Capri oculto y pobre; y uno sabe dón-de está el buen vino barato y dónde comprar las aceitunas que comen los de Capri (...)

Trabajaba toda la mañana y por la tarde Matilde dactilografiaba mis poemas. Por primera vez vivíamos juntos en una misma casa. En aquel sitio de embriagadora belleza nuestro amor se acrecentó. No pudimos ya nunca más separarnos.

Terminé allí de escribir un libro de amor, apasionado y doloroso, que se publicó luego en Nápoles en forma anónima: *Los versos del Capitán*.⁹¹⁵

⁹¹⁵PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit, págs. 273 -274.

Durante esta estancia en Capri, Matilde quedó embarazada:

Un acontecimiento feliz viene a sacarnos de la paz de estos días plácidos, de ese peregrinar incansable. Yo estoy segura de estar embarazada. Nos recomiendan un viejo doctor que habita en Capri... Hoy será un día de grandes noticias: llegaré de Nápoles, por correo, el resultado de mi examen (...).⁹¹⁶

Neruda inventó un ritual para contraer matrimonio donde la propia luna llena se convirtió en el sacerdote que los casaría. Un joyero fabricó un anillo donde se leía: “Capri, 3 de mayo, 1952, su capitán”.

¡Matilde te amo! (...) Salimos a la terraza. Una luna llena, brillante, había acudido a nuestra cita (...) Allí Pablo, muy serio, sin un asomo de broma, le pidió a la luna que nos casara. Le contó que no podíamos casarnos en la tierra, pero que ella, la musa de todos los poetas enamorados, nos casaría en ese momento, y que este matrimonio lo respetaríamos como el más sagrado. Tomó mi mano y me puso el anillo.⁹¹⁷

En poco tiempo Matilde comenzó a tener síntomas de pérdida, se le aconsejó reposo y Neruda, preocupado, se puso a escribir. Cuando terminó dijo: “en este día en que nos hemos sentido derrotados, le voy a dar a usted un hijo, acaba de nacer, se llamará *Las uvas y el viento*”⁹¹⁸. Matilde no tuvo el hijo esperado y Neruda escribió en el *Álbum*:

⁹¹⁶MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op. cit., pág. 92.

⁹¹⁷Citado en “El viaje de tres mujeres al corazón de Neruda”, *Cuadernos*, Fundación Pablo Neruda, núms. 20-21, Santiago de Chile, 1995.

⁹¹⁸MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op. cit., pág. 113.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Cuando la reina cumplió cuarenta años se sintió triste de su edad, porque le parecía demasiados años para encantar a su dueño, pero éste en aquel día, la ciñó con el brazo apretado en su pequeña cintura, y besándola en la boca, le dijo: “Patojita, eres mi reina, yo te elegí después de muchas guerras que me dieron muchas jóvenes y bellas cautivas, y yo a ninguna amé como a ti, y a ninguna amaré como te amo, y no dejaré de amarte porque tú me das vida”⁹¹⁹.

Un año antes, en 1951, los amantes se habían encontrado fugazmente en Nyon⁹²⁰:

Ahora tengo noticias maravillosas-me dice -Nos iremos a Nyon, es un pequeño pueblo a la orilla del lago Lemán. Estaremos allí unos días. Esto sí era para mí el mismísimo paraíso, nadie nos conocería y estaríamos al fin solos... Sería la primera vez que viviríamos solos. Nyon era el refugio perfecto. Suiza nos dio una sensación de limpieza, de confianza en todo orden. Nos dieron una habitación con una terraza que daba al lago Lemán. Yo traía muchas flores para adornarla... Nuestro amor pudo estallar por fin en una carrera frenética; como un desgarrón inmenso, encontró su cielo... En la mañana nos fuimos a conocer el pueblo.

Nunca he querido volver a Nyon, quiero conservar en mi recuerdo ese pueblecito provinciano del año 51 (...),ese hotelito con su angosta escalera casi vertical, quiero sus calles provincianas con pequeñas tiendas y su bar diminuto en aquella plazoleta, donde nos íbamos a sentar en las tardes a tomar nuestro Campari”⁹²¹

⁹¹⁹Citado por INÉS CARDONE en *Los amores de Neruda, op.cit.*, pág 174.

⁹²⁰MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda, op. cit.*, pág. 56.

⁹²¹*Ibid.*

Una amiga común de la pareja se refiere a Matilde y a la relación que tras la estancia en Capri se ha afianzado como “esposa, amante, amiga y madre: todo a la vez porque así lo necesita Pablo”⁹²². Por su parte, Alicia D’Amico, que, junto a Sara Facio, reunió 181 fotos del poeta en la intimidad en su libro *Geografía de Pablo Neruda*, recuerda: “Ella vivía pendiente de él. Si Neruda le decía al desayuno: «hoy comeremos camarones», al mediodía estaban los camarones sobre la mesa. Matilde era su secretaria más eficiente, el mejor soldado de guardia, su médico de cabecera cuando estaba enfermo, su chofer en los viajes, porque Pablo no sabía manejar. Y cuando Matilde tenía que salir, él la buscaba por todos los rincones, como si le faltara algo de sí mismo”⁹²³.

Fue en Capri, donde se afianzó la relación entre ambos, que duraría hasta la muerte del poeta. Según el profesor Luis Rubilar⁹²⁴, esta relación que comenzó inesperadamente, convirtió a Matilde en la mujer que con “ardiente paciencia” esperaba Neruda. Fue la elegida como musa e inspiradora del poeta en la edad madura y, a diferencia de Delia, le dedicó *Los versos del Capitán* (1952), *Cien sonetos de amor*, un libro de índole político y amoroso, *Las uvas y el viento* (1954), además de numerosos poemas dispersos por toda su obra, desde 1946 hasta su muerte. El propio Neruda escribe en el poema “La pregunta” de *Los versos del Capitán*:

⁹²²ALFONSO ALCALDE, “Redescubrimiento de Neruda: Testimonios, recuerdos, anécdotas”, art. cit., pág. 57.

⁹²³*Ibid.*

⁹²⁴LUIS RUBILAR, “Psicobiografía de Pablo Neruda (Identidad Psicosocial y Creación Poética)”, *Revista de Psicología* [en línea], vol 14, nº 1, Universidad Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2005.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Soy yo, amor mío
quien golpea tu puerta.
No es el fantasma, no es
el que antes se detuvo
en tu ventana.
Yo echo la puerta abajo:
Yo entro en toda tu vida.

Cuando le preguntaban a Matilde cómo se sentía frente a un hombre inmortalizado en vida, traducido a los principales idiomas del mundo, venerado por millones de lectores y asediado por las mujeres, respondía: “Pablo era yo y yo era Pablo. Todos los homenajes dedicados a él me tocaban un poco a mí. Yo era parte de él”⁹²⁵.

Matilde es la última mujer oficialmente conocida en la vida amorosa de Neruda, aunque no fuera la última en su vida real. Fue la mujer a quien más versos escribió. En *Canto general*, en el poema “Que despierte el leñador”, pide paz para su mano derecha, “que solo quiere escribir Rosario”. En esa época, Diego Rivera, de quien se habló a propósito de una posible relación anterior con Matilde, pintó el célebre retrato de Neruda con dos cabezas, que se conserva actualmente en la habitación de ambos de la casa de “La Chascona” en Santiago de Chile: una es Matilde Urrutia y la otra Rosario de la Cerda, la firmante de la famosa carta. Entre ellas, aparece esbozado el perfil de Neruda. Así plasmó Rivera la ambivalencia de ese amor nacido de la pasión.

⁹²⁵*Ibid.*, pág. 58.

Matilde y Pablo se casaron en 1956, a los diez años de haberse conocido. Fue la última compañera, la definitiva, aunque no el último amor, y fue también la protagonista de todos los poemas de amor escritos desde 1946 hasta 1970.

Los versos del Capitán y el Álbum de Capri eran los tesoros más preciados de Matilde. El *Álbum* era un gran cuaderno donde Pablo Neruda fue anotando frases, pegando poemas escritos a máquina, flores y hojas secas, dibujos, dedicatorias y fotografías de los dos. Durante los trágicos años de la dictadura, Matilde se convirtió en luchadora en defensa de su pueblo y del poeta. Logra, con la asesoría de Miguel Otero Silva, editar las censuradas *Memorias* del poeta. También lleva a cabo la publicación de su obra póstuma, y el rescate de la nerudiana dispersa, en verso y prosa, tanto del olvidado Neftalí como del consagrado Premio Nobel Pablo Neruda. En estas tareas la asesoran Otero Silva y Jorge Edwards. En su soledad y aislamiento, y mientras escribe sus propias *Memorias*, la acompañan solidariamente Teresa Hamel, su fiel amiga y Ángela Urrutia, su hermana, quienes le ayudarían, junto a otras personas allegadas al poeta, a crear las bases de la Fundación Pablo Neruda, para hacer realidad el sueño del poeta.

Hoy existen tres casas: Fundación Neruda (el Museo de Isla Negra, ubicado en la casa donde convivió con Matilde Urrutia); la Casa de "La Chascona" en Santiago de Chile, sede de la Fundación Neruda, biblioteca del poeta y el fondo de ediciones de Neruda; y la Fundación Neruda en su Casa de Valparaíso. En Isla Negra reposan las cenizas de Pablo Neruda y Matilde Urrutia.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La imagen de Matilde Urrutia aparece en la poesía de Neruda durante el ciclo 1948-1957 absorbiendo todos los poemarios de contenido amoroso de ese período.

Por primera vez, Neruda dedica a una mujer un libro completo, *Los versos del Capitán*, testimonio de una pasión excepcional. El libro tuvo un carácter clandestino de la experiencia poetizada, lo que obligó a Neruda a enmascarar la figura de la verdadera protagonista femenina. Este libro es un libro de conquista amorosa, pero también de aprendizaje político. El poeta “no solo pretende formarla como la enamorada o la amante de sus sueños, sino también como la compañera de lucha”⁹²⁶ (“El amor del soldado”). *Los versos del Capitán* protagonizan una historia muy peculiar: un día de 1952 llega a manos de un editor italiano, Paolo Ricci, en Nápoles, un poemario acompañado de una carta firmada por una tal Rosario de la Cerda (apellido de Matilde Urrutia), que a modo de presentación decía:

Me permito enviarle estos papeles que creo le interesarán y que no he podido dar a la publicidad hasta ahora. Tengo todos los originales de estos versos. Están escritos en los sitios más diversos como trenes, aviones, cafés y pequeños papelitos, extraños en los que no hay casi correcciones. Este amor, este gran amor, nació en agosto de un año cualquiera en las giras que hacía como artista por los pueblos de la frontera franco-española. Él venía de la guerra de España. Siento no poder dar su nombre. Nunca he sabido cual es. Yo lo llamo simplemente mi Capitán⁹²⁷.

⁹²⁶HERNÁN LOYOLA, “Estudios de Pablo Neruda”, *Anales de la Universidad de Chile*. Enero- Diciembre de 1971, págs. 157-160.

⁹²⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, carta-prólogo, *op. cit.*, pág. 843.

La referencia a “los sitios más diversos” es estudiada minuciosamente por Robert Pring-Mill⁹²⁸ y retomada por Hernán Loyola, gracias al cual sabemos que los poemas fueron escritos, entre otros lugares en Bucarest, China, Mongolia, Liberia, Praga, Viena, Ginebra, Nyon, Basilea, Zurich, Roma y Nápoles.

El libro fue impreso en una bella y reducida edición y publicado como de autor anónimo. Años más tarde, el propio Neruda, explicó la razón de su ocultamiento:

Algunos críticos suspicaces atribuyeron motivos políticos a la aparición de este libro sin firma. Pero no era verdad. La única verdad es que no quise que esos poemas hirieran a Delia, de quien me separaba. Delia del Carril, pasajera suavísima, hilo de acero y miel que ató mis manos en los años sonoros, fue para mí, durante 18 años, una ejemplar compañera. Este libro de pasión brusca y ardiente, iba a llegar como una pedrada lanzada contra su frágil estructura. Fueron esas y no otras las razones respetables y personales de mi anonimato.⁹²⁹

El libro está situado en el año 1952, dentro de la producción poética de Neruda magníficamente estudiada por Hernán Loyola, e insertado en el período de 1945-1957⁹³⁰. En este tramo del desarrollo de la obra del

⁹²⁸HERNÁN LOYOLA, “Neruda en Sássari”, Seminario di Studi Latinoamericani, Sassari 1987.

⁹²⁹PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit, pág. 275.

⁹³⁰HERNÁN LOYOLA, *Revista AURORA*, 2ª época, nº 3 y 4, Ensayo leído en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile el día 10 de agosto de 1964, durante el

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

poeta, escribe los siguientes libros: *Los versos del Capitán* (1952), de carácter especial, *Las uvas y el viento* (1954), y los tres primeros libros de las *Odas* (1954, 1956 y 1957).

Numerosísimos pasajes de *Las uvas y el viento* (por ejemplo “La Pasajera de Capri o “Un Día”), de *Odas elementales* y de *Nuevas odas elementales* se aclaran a la luz de un sencillo hecho biográfico: Neruda está enamorado como nunca quizás lo estuvo antes, de un modo que él siente como total y definitivo. Si Neruda siempre ha sido apasionado e intenso en la expresión de sus amores, ahora lo es de un modo excepcional. Quien pueda conocer al Neruda enamorado de 1951 en París, en Praga, en Capri y después en Chile, no tendrá dificultades para comprender todo lo que encierran *Los versos del Capitán*, y también los versos y las alusiones eróticas que se esconden en otros libros de ese tiempo.

Los versos del Capitán es el fruto de la estancia de Matilde y Neruda en Capri, en el año 1952, aunque el autor lo sitúa en la frontera franco-española para camuflar la verdadera identidad y lugar geográfico en que fue escrito. Esta obra fue escrita en parte durante sesiones de congresos a los que Neruda asistió, y finalizada en la misma isla, donde su amor-pasión por Matilde se convierte en un amor definitivo. En este libro están presentes todas las facetas del amor que siente por Matilde: exaltado sentido de la posesión, elogio de todos sus atributos, dudas, celos, reproches, entrega, furia pasional, etc. En cada poema se expresa el

ciclo de conferencias sobre “La creación poética de Pablo Neruda”, Santiago de Chile, 1964.

arrebatado lirismo de un poeta ya en la edad madura –con amplio dominio del oficio- que encuentra el camino que en otro tiempo le condujo a escribir *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*⁹³¹ con casi treinta años de diferencia entre uno y otro libro.

En Nápoles se imprimieron cuarenta y cuatro ejemplares diseñados por el pintor Paolo Ricci. A esta primera edición de 1952 le siguieron muchas otras, pero siempre sin el nombre del autor. Fue en 1962, en las *Obras Completas*, publicadas por Losada, cuando apareció la firma de Neruda, explicando los motivos⁹³²:

Voy a contarles la historia de este libro, entre los míos uno de los más controvertidos. Fue por mucho tiempo un secreto, por mucho tiempo no llevó ni nombre ni tapa, como si yo renegara de él o el propio libro no supiera quién era su padre. Tal como hay hijos naturales, hijos de amor natural, *Los versos del Capitán* eran así, un libro natural.

En la tercera edición del libro, publicada por Losada en Buenos Aires, una declaración del propio poeta aclara el misterio del anonimato, insertada a la manera de prólogo. Neruda explica de este modo cómo y por qué el libro ha permanecido anónimo y reconoce que ya no hay motivos para esconder su paternidad.

Mucho se discutió el anonimato de este libro. Lo que yo discutía en mi interior, mientras tanto, era si debía o no sacarlo de su origen íntimo:

⁹³¹AÍDA FIGUEROA, EDMUNDO OLIVARES, *Mi amigo Pablo*, *op. cit.*, pág. 75.

⁹³²PABLO NERUDA, *Prólogo a Los versos del Capitán*, *O.C. I.*, edición Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 1221.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Revelar su progenitura era desnudar la intimidad de su nacimiento. Y no me parecía que tal acción fuera leal a los arrebatos de amor y furia, al clima desconsolado y ardiente del destierro que le dio nacimiento.

Por otra parte pienso que todos los libros deberían ser anónimos. Pero entre quitar a todos los míos mi nombre o entregarlo al más misterioso, cedí, por fin, aunque sin muchas ganas.

¿Qué por qué guardó su misterio por tanto tiempo? Por nada y por todo, por lo de aquí y lo de más allá, por alegrías impropias, por sufrimientos ajenos. Cuando Paolo Ricci, compañero luminoso, lo imprimió por primera vez en Nápoles en 1952 pensamos que aquellos escasos ejemplares que cuidó y preparó con excelencia, desaparecerían sin dejar huellas en las arenas del Sur.

No ha sido así. Y la vida que reclamó su estallido secreto hoy me lo impone como presencia del incommovible amor.

Entrego, pues, este libro sin explicarlo más, como si fuera mío y no lo fuera: basta con que pudiera andar solo por el mundo y crecer por su cuenta. Ahora que lo reconozco espero que su sangre furiosa me reconocerá también⁹³³.

Por otra parte, la carta prólogo que encabeza el libro, firmada por Rosario de la Cerda, cumple la función de ofrecer un contexto ficticio, elaborando así una especie de “marco parcial a los poemas”⁹³⁴. Este es un recurso aplicado antiguamente en la narrativa de ficción para otorgar autenticidad a las obras ficticias. Se ha discutido si esta carta prólogo fue verdaderamente escrita por Matilde Urrutia o por Neruda. Loyola cree que

⁹³³*Ibid.*, pág. 841.

⁹³⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op cit.*, notas en pág. 1221.

fue “una criatura de ambos amantes”⁹³⁵. Matilde Urrutia hace una referencia expresa al nacimiento de este libro⁹³⁶:

Pablo ha terminado *Los versos del Capitán*. Hemos hablado con nuestros amigos de Nápoles para sacar una edición. Paolo Ricci fue el más entusiasta y el que más trabajó. Se hicieron cuarenta y cuatro ejemplares, todos con el nombre de sus suscriptores. Es un libro muy cuidado y muy hermoso; en la portada una cabeza de medusa. Pablo me llama “Chascona” porque siempre mi pelo se levanta desordenado; los italianos me decían “Medusa”. Este es un libro muy poco conocido, creo que en Chile no hay ninguno excepto el que yo tengo. Hay uno que dice “Neruda Urrutia”, era para nuestro niño o niña, que nacería. Pablo quería una niña, “Que se parezca a usted” me decía. Me reía, pero creo que muy adentro de mí estaba el deseo de tener un niño que fuera como Pablo

Neruda mantiene así, en el insólito escenario de un cancionero amoroso, la imagen del combatiente internacional que lucha apasionadamente en todos los frentes y da una insospechada y nueva dimensión a la expresión de un erotismo militante, incluso con excesos que el puritanismo comunista seguramente no aceptaría. Se reproduce de una forma sutil el viejo modelo renacentista del poeta-soldado, construyendo un idilio sin descuidar los nuevos fines políticos, lo que permite desplegar de una forma coherente el “amor del soldado” y compatibilizar ambos tonos, el lírico y el activista, en sus libros sucesivos. Si *Veinte poemas de amor* planteaba una inédita mirada sobre la pasión amorosa, *Los versos del*

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, *op. cit.*, pág. 98.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Capitán dará la pauta para una forma nueva de la expresión amorosa por parte del hombre nuevo.

El libro comienza con la sección “El Amor”, y el poema “En tí en la tierra”, donde Neruda vuelve a comparar a la mujer con la “rosa” como símbolo del amor, y donde la mujer se presenta unida a la idea de Naturaleza, a la tierra.

Pequeña
rosa,
rosa pequeña
a veces,
diminuta y desnuda,
parece que en una mano mía
cabes,
que así voy a cerrarte
y a llevarte a mi boca,
pero
de pronto
mis pies tocan tus pies y mi boca tus labios,
has crecido,
suben tus hombros como dos colinas,
tus pechos se pasean por mi pecho,
mi brazo alcanza apenas a rodear la delgada
línea de luna nueva que tiene tu cintura:
el amor como agua de mar te has desatado:

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

mido apenas los ojos más extensos del cielo
y me inclino a tu boca para besar la tierra.⁹³⁷

Más que un libro de recreación o descripción de la amada, es un libro “desprofundización” en la relación entre ambos: “la simple historia / el simple amor / de una mujer y un hombre / parecidos a todos”⁹³⁸. No obstante, en el poema segundo del libro, llamado “La reina”, y en el poema “La pródiga” (“Yo te escogí entre todas las mujeres”) deja claro el lugar que ocupa Matilde y la consideración que tiene para el poeta.

Yo te he nombrado reina.
Hay más altas que tú, más altas.
Hay más puras que tú, más puras.
Hay más bellas que tú, hay más bellas.
Pero tú eres la reina.

En este poema se explica de entrada la relación amor y poesía, realidad y fantasía. En ese imperio el poeta ejerce todo su poder el poder y lo usa a discreción. Al nombrarla reina, su presencia adquiere la importancia capital para su vida: ella es la reina y él es “su dueño”, el que ella esperaba (como en el poema “La Pregunta”), lo que deja entrever un signo de posesividad y de dominio por parte del Capitán-poeta. Pero además la elige “entre todas las mujeres” como el propio Dios eligió, según las escrituras, a la Virgen María. Es una reina Virgen, dentro de la representación clásica y arquetípica de la mujer en la historia, pero

⁹³⁷ PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 845.

⁹³⁸ *Ibid.*, pág., 885.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

presentada de una forma no convencional. Sin embargo, la relación de ambos es terrenal y hay muchas referencias a lo largo de los versos que conforman el libro, más que a un “tú”, a un “nosotros” (“somos completos como un solo río /como una sola arena”⁹³⁹):

Y bien este peligro
es peligro de amor, de amor completo
hacia toda la vida,
hacia todas las vidas,
y si este amor nos trae
la muerte o las prisiones
yo estoy seguro que tus grandes ojos,
como cuando los beso
se cerrarán entonces con orgullo,
en doble orgullo, amor,
con tu orgullo y el mío.

Y en esa relación de amor se muestran las luces y las sombras. Existe y se muestra el lado oscuro de Neruda-Capitán, al mostrar abiertamente los celos (poemas “siempre” y “el desvío” de *Los versos del Capitán*) y no se ocultan las reacciones emocionales de Matilde (poema “El pozo”):

Si tu pie se desvía de nuevo,
será cortado.
Si tu mano te lleva
a otro camino
se caerá podrida.

⁹³⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 847.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Si me apartas de tu vida
morirás
aunque vivas.

Seguirás muerta o sombra,
andando sin mí sobre la tierra.

Neruda parece no sentirse seguro de Matilde, a pesar de su amor correspondido. Muestra celos del pasado de ella. Matilde llegó a afirmar que “esa independencia mía le molestaba mucho”⁹⁴⁰. La relación con ella se volverá pública a partir de 1956, año en que se separa definitivamente de Delia del Carril.

Loyola sostiene que Neruda comienza un nuevo ciclo en el momento en que comienza su vida con Matilde Urrutia⁹⁴¹. En el ciclo anterior de 1948 a 1957 Neruda ya se rige por un cierto optimismo en su visión del mundo. La óptica del hablante en *Las uvas y el viento*, en el ángulo político de *Los versos del Capitán*, en *Odas elementales*, y en *Nueva odas elementales*, parecía regida por la idea de que la humanidad avanzaba hacia la instauración de la alegría, la esperanza y la justicia, dejando atrás las sombras de la guerra, el hambre, el dolor y la muerte. El triunfo del socialismo prometía una nueva humanidad y él iba a estar al lado de esta idea del mundo con su arma poética.

⁹⁴⁰MATILDE URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, op. cit, pág. 132.

⁹⁴¹HERNÁN LOYOLA, “Estudios de Pablo Neruda”, *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre (Santiago de Chile, 1971).

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Arañaré la tierra para hacerte una cueva
y allí tu capitán
te esperará con flores en el lecho.
No pienses más mi dulce, en el tormento
que pasó entre nosotros
como un rayo de fósforo
dejándonos tal vez su quemadura.
La paz llegó también porque regreso
a luchar a mi tierra⁹⁴²

La poesía de Neruda es selectiva en el plano amoroso, no quiere resbalar en un territorio en el que es fácil caer en los tópicos. Son muchas las mujeres que desfilan por toda su obra propiamente lírica, pero son muy pocas las nombradas. Matilde, por el contrario, se impone con presencia indudable y propia:

Al parecer, cuando una experiencia erótica cumplió de un modo profundamente decisivo ciertas funciones de conexión que Neruda siempre ha buscado establecer entre el mundo y su poesía a través de la mujer, o bien cuando esa experiencia se integró en hondura -por oposición o por armonía-, solo entonces mereció ser proyectada por Neruda a sus versos con identidad y fisonomía propias.⁹⁴³

Respecto al concepto de amor de Neruda o la clase de relación que establece con Matilde, se precisa tener en cuenta un poema que llama la atención sobre todos los demás porque Neruda muestra su amor como un

⁹⁴²PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 873.

⁹⁴³HERNÁN LOYOLA, "Estudios de Pablo Neruda", art. cit., págs. 157-160.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

sentimiento no incondicional sino condicionado a la actitud de su amada.

Esto es, el poema “Si tú me olvidas”:

Quiero que sepas
una cosa.
Tú sabes cómo es esto:
si miro
la luna de cristal, la rama de la hoja
del lento otoño en mi ventana,
si toco
junto al fuego
la impalpable ceniza
o el arrugado cuerpo de la leña,
todo me lleva a ti,
como si todo lo que existe,
aromas, luz, metales,
fueran pequeños barcos que navegan
hacia las islas tuyas que me aguardan.
Ahora bien
si poco a poco dejas de quererme
dejaré de quererte poco a poco.

Si de pronto
me olvidas
no me busques
que ya te habré olvidado.
(...)
Pero
si cada día

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

cada hora
sientes que a mí estás destinada
(...)
Mi amor se nutre de tu amor, amada,
y mientras vivas estará en tus brazos
sin salir de los míos.

¿Defensa propia en el amor? ¿Advertencia? ¿Miedo? No, madurez. Parece poner a su amante sobre aviso, advertirle que su amor no es un juego, que no quiere sufrir. Necesita el poeta estar seguro, tener los pies en la tierra, el amor recíproco, y rechaza de pleno la idea de sufrir en solitario. No hay aquí una concepción romántica de amor incondicional, y en este sentido su visión del amor ha evolucionado. Al final, en una necesidad absoluta de fidelidad, el poema da la vuelta completamente y le dice que si está junto a él, él será el más fiel de los amantes. Desea el compromiso.

En un libro posterior de temática fundamentalmente política, *Las uvas y el viento*, Neruda hace referencia a la relación con Matilde en términos muy diferentes⁹⁴⁴. La relación está asentada y la desconfianza se ha perdido.

Qué fácil es cuando se ha conseguido
la felicidad, qué simple es todo.
Cuando tú y yo, amor mío, nos besamos,
qué sencillez es ser felices.
Pero tú olvidas
cuánto anduviste
sin encontrarme

⁹⁴⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 938-939.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

y cuantas veces
te desviaste
hasta caer cansada,
y bien
tú no sabías
que yo andaba buscándote
que mi corazón se iba desviando
a la amargura
o al vacío.
No sabíamos
que si marchábamos
adelante, adelante,
recto, recto
siempre, siempre,
tú me encontrarías
Yo te encontraría (...)

La relación de ambos, en el momento de la escritura de *Los versos del Capitán* no está exenta de contradicciones y conflictos como se muestra claramente en el poema “El pozo” donde se destapa sin tapujos la parte oscura de Matilde, y los conflictos de su relación como pareja:

A veces te hundes, caes
en tu agujero de silencio,
en tu abismo de cólera orgullosa,
y apenas puedes
volver, aún con jirones
de lo que hallaste
en la profundidad de tu existencia.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

(...)

Mi vida, no hallarás
en el pozo en que caes.

Lo que yo guardo para ti en la altura:

Un ramo de jazmines con rocío,
un beso más profundo que tu abismo.

No me temas, no caigas
en tu rencor de nuevo

(...)

No te hieras en mí, que será inútil,
no me hieras a mí porque te hieres.

Este poema, junto al anteriormente mencionado, muestran con claridad las posibles fisuras de la relación entre ambos y cómo la construcción de la relación amorosa resulta, en ocasiones, difícil. En este poema hay tensión. Neruda no sólo escribe sobre el amor, también poetiza el desamor o las dificultades de su relación. En este sentido “desmitifica” la idea de una relación amorosa romántica y exenta de obstáculos. Es honesto y humano y en sus poemas hay pelea. Además, y desde otra perspectiva, es necesario considerar, a lo largo de los poemas que componen *Los Versos del Capitán*, la situación en la que se sitúa el hablante. No está posicionado como el amante en exclusiva, sino como orientador del destino de su amada; y a su vez ella se representa como naturaleza inocente (“mi muchacha salvaje”), como “vitalidad esencial y fascinadora, como

sensualidad y maravilla que aspira a ser formada y fecundada por el hombre que encarna el sentido y el rumbo de la historia”⁹⁴⁵.

De nuevo el hablante ocupa una situación de dominio y de superioridad. La fusión del amor con la acción política responde a la necesidad del hablante en aquel tiempo, comprometido profundamente con la lucha por la justicia.

En este primer momento de la relación con Matilde, ella aparece vestida con adjetivos de ternura e inocencia. Él se siente inseguro. No hay una forma todavía definida en su relación, es contradictoria. Posteriormente, ya disuelto el matrimonio con Delia del Carril, la imagen de Matilde se vuelve seguridad, estabilidad y firmeza, sentimientos que quedarán registrados en su posterior libro *Cien sonetos de amor*, hasta llegar a declarar por parte de Neruda que Matilde, “con pies y manos y ojos y voz, trajo para mí todas las raíces, todas las flores, todos los frutos fragantes de la dicha”⁹⁴⁶.

5.2.5.1. Mujer, amor y autorreferencias en *Los versos del Capitán*

Los versos del Capitán constan de cuarenta y siete poemas, una carta y una explicación, ordenado todo el conjunto en siete partes. Una primera lectura deja entrever el amor sensual en su proceso de creación, el

⁹⁴⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op cit.*, págs. 157-160.

⁹⁴⁶HERNÁN LOYOLA, “Pablo Neruda: El amor y la vocación poética”, *Mensaje* nº 84, nov., 1969.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

hombre que busca. La figura femenina, la mater-terra, la búsqueda y la noción de coincidencia de opuestos son los arquetipos principales que atraviesan esta obra. Neruda evidencia una inclinación por lo femenino como una búsqueda, casi en un sentido alquímico. Símbolos como la rosa, la amada, la luna y la tierra, devienen intercambiables e identificables: “mido apenas los ojos más extensos del cielo / y me inclino a tu boca para besar la tierra”⁹⁴⁷.

Siguiendo la tradición en la representación de la amada, Matilde aparece también como guía. Una amada, que como ocurría con los *Veinte poemas de amor*, recuerda a la *amaxia uxoris* de los caballeros andantes o a *Atenea-Minerva* de los filósofos de la antigüedad, pero fuera de los esquemas de la tópica amatoria de la tradición cortesano-petrarquista: lamento del amante, amada esquiva, amor como muerte⁹⁴⁸, aunque dentro de la tradición de la presencia del poeta-soldado (Capitán) o la imagen del héroe combatiente del cancionero. La amada aparece como inspiración y atracción, lo que se intuye está más allá. El amor es vino, la amada copa, hay una relación con la nutrición, con la intimidad y lo místico. En “El Alfarero”, “Todo tu cuerpo tiene / copa o dulzura destinado a mí”,⁹⁴⁹ o en “8 de Septiembre”, “Hoy, este día fue una copa plena”⁹⁵⁰; el momento y la verdad dicha y vivida. La tierra se iguala al mar, los elementos se mezclan, se confunden y desdibujan: “Hoy el mar

⁹⁴⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 845.

⁹⁴⁸ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *Macrotexto poético y estructuras de sentido*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2007.

⁹⁴⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, págs. 846-847.

⁹⁵⁰*Ibid.*

tempestuoso / nos levantó en un beso / tan alto que temblamos / a la luz del relámpago”⁹⁵¹.

Hay referencia a la organización patriarcal, neutralizando el matriarcado original con imágenes oscuras y temporales que se concretan en imágenes de la gran diosa terrible —tempestad, montaña- la feminidad destructora y devoradora. El deseo de lo femenino es el deseo de lo nocturno, del descanso. El régimen nocturno es el confundir y el unir, es la amada. El regreso a la gran madre, a la feminidad no terrible, es el retorno a la unidad perdida; el pensamiento solar —diurno- es denotativo y reductor en tanto que el nocturno —lunar- está próximo a los lenguajes no verbales, y designa las cosas por analogía, es así que su mundo es la metáfora. Aparecen vinculadas la tierra y la amada. En los versos del poema “El Alfarero” dice lo siguiente: “tus rodillas, tus senos / tu cintura / faltan en mí como el hueco / de una tierra sedienta / de la que desprendieron / una forma, / y juntos / somos completos como un solo río / como una sola arena”⁹⁵². Los elementos, el aire, la tierra, el agua y el fuego, van a ser la materia prima de la búsqueda. Neruda evidencia en su poesía la tarea del hermeneuta, del buscador: “cuando no puedo mirar tu cara / miro tus pies”⁹⁵³.

Este poema, “Tus pies”, es una sublimación bastante curiosa del oficio interrogativo del filósofo, del científico o del antiguo alquimista. En este

⁹⁵¹*Ibid*, pág. 847.

⁹⁵²*Ibid*.

⁹⁵³*Ibid*., pág. 848.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

sentido, apela a los elementos para encontrar la verdad, que esquivo y evade los acercamientos directos.

El fuego, la tierra, el agua y el aire están claramente definidos: “la duplicada / púrpura de tus pezones”, “tu cabellera roja”, “rojo, fuego”; “pero no amo tus pies / sino porque anduvieron sobre la tierra”, “y “sobre / el viento y sobre el agua / hasta que me encontraron””⁹⁵⁴.

En “Tu risa” se vislumbra un momento de la búsqueda. Podemos preguntarnos ¿qué es lo que busca Neruda?: la tierra, la madre tierra, la patria; la aprehensión de un fundamento que haga soportable el ser en el mundo. Parte en busca de lo femenino y a ello llega a través de la mujer, camino difícil, de batallas y revoluciones, la revolución del Capitán que se inspira en su amada para luchar por los suyos: “Detrás de todas voy / pero a ti, sin moverme, / sin verte, tú distante, / van mi sangre y mis besos”⁹⁵⁵. En este poema, la mujer, lo femenino, es un principio multiséntico, es decir, se desborda y se multiplica al infinito; hace de su ser único un espejo del universo. El poeta intuye la verdad, en la persona de la mujer concreta, verdadera y única.

Los poemas “La noche en la isla” y “El viento en la isla”, representan lo que ya hemos señalado en forma aún más evidente: “Tal vez muy tarde / nuestros sueños se unieron / en lo alto o en el fondo, / arriba como ramas que un mismo viento mueve / abajo como rojas raíces que se tocan”⁹⁵⁶.

⁹⁵⁴*Ibid.*

⁹⁵⁵*Ibid.*, pág. 852.

⁹⁵⁶*Ibid.*, pág. 853.

Coincidencia de opuestos, los regímenes diurno y nocturno en la misma evocación. Se insinúa un retorno al origen en la persona de lo femenino: “lo que ahora / pan, vino, amor y cólera / te doy a manos llenas / porque tú eres la copa / que esperaba los dones de mi vida”⁹⁵⁷. Y la búsqueda, cristaliza en estos versos: “en ese territorio, / de tus pies a tu frente, / andando, andando, andando, / me pasaré la vida”⁹⁵⁸.

Otros poemas de la primera parte continúan dando muestras de lo que, hasta aquí, se nos ofrece como evidente. En “Bella”, la figura de la mujer-verdad se relaciona con el obrar alquímico: “con un nido de cobre enmarañado / en tu cabeza, un nido / color de miel sombría / donde mi corazón arde y reposa, / bella”⁹⁵⁹.

Las insinuaciones cosmogónicas del poema “El Hijo”, y la sabiduría que trasuntan los versos de “La tierra”, bastan para sostener que la poesía de Neruda implica contenidos filosóficos, por cuanto juega con arquetipos, con estructuras de lo imaginario que reflejan inquietudes fundamentales para el hombre y, a la vez, indican el camino que se debe seguir en la satisfacción de esa carencia.

En el poema “Ausencia”: “apenas te he dejado, / vas en mí, cristalina, / o temblorosa, / o inquieta, herida por mi mismo / o colmada de amor, como cuando tus ojos / se cierran sobre el don de la vida / que sin cesar te

⁹⁵⁷*Ibid.*

⁹⁵⁸*Ibid.*, pág. 855.

⁹⁵⁹*Ibid.*, pág. 856.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

entrego”⁹⁶⁰, la búsqueda se ve coronada con logros, con aprehensiones, que sin embargo, siempre son insuficientes. Esta carencia, o insuficiencia, se materializa en la figura del andrógino, el deseo de completar lo que falta, de saciar la carencia, de culminar con éxito la empresa humana.

Neruda ubica al deseo en su segunda parte, aunque no hay una apropiación de elementos distintos a los ya referidos: en “bebo tu sangre”⁹⁶¹ la iniciación se mezcla al devenir, al tiempo: “ y me quedo velando / por años en la selva”⁹⁶².

En la sección titulada “Las furias” ocurre lo mismo, a saber, de cómo el iniciado reconoce su verdad de entre muchas, y cómo el dolor de separarse de la matriz, la caída, la expulsión del paraíso, obran de motor en la voluntad de la búsqueda. Y quien rige esta búsqueda es el principio femenino, pues el poema que indica lo anterior se llama “El amor”.

La unidad del libro la da el poema “La pregunta”: “Amor, una pregunta / te ha destrozado / Yo he regresado a ti / desde la incertidumbre con espinas”⁹⁶³.

Todo el régimen nocturno desbordándose en la poesía nerudiana interroga por el ser de las cosas, por el ser mismo. En “Oda y germinaciones” y en “La carta en el camino”, el decir poético se revela al

⁹⁶⁰*Ibid.*, pág. 831.

⁹⁶¹*Ibid.*, pág. 862.

⁹⁶²*Ibid.*

⁹⁶³*Ibid.*, pág. 867.

estilo de los presocráticos: “como la tierra seca el agua trae /germinaciones que no conocía / o a los labios del cántaro olvidado / sube en el agua el gusto de la tierra? /No sé, no me lo digas, no lo sabes / Nadie sabe estas cosas”⁹⁶⁴, “Yo no pido a la noche explicaciones / yo la espero y me envuelve”⁹⁶⁵.

A modo de conclusión podemos sostener que en Neruda aparece la búsqueda como el desarrollo sintético de esta, y como el enfrentamiento heroico del justiciero y del justiciable. El libro *Los versos del Capitán* está estructurado en el retorno a la madre tierra, al vientre materno, a lo femenino.

En cuanto a las autorreferencias contenidas en *Los Versos del Capitán* estas expresan, en sus modalidades, las vicisitudes de un amor difícil y algo tortuoso, y las circunstancias biográficas en que ese amor se ha desencadenado⁹⁶⁶:

a) Autorreferencias sobre la intimidad amorosa.

Neruda alude a sí mismo llamándose "el alfarero", modelador del cuerpo de la amada; "el inconstante", pero que la ama por encima de todas las demás; o se autodenomina "el tigre", "el cóndor", "el insecto", para aludir a variados momentos de raptó erótico que sólo pueden compararse a los

⁹⁶⁴ *Ibid.*, pág. 888.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, pág. 895.

⁹⁶⁶ HERNÁN LOYOLA, "Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda", art. cit., págs.21-22

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

del libro *El Hondero entusiasta* o a los de los poemas “Tango del viudo” o “Las furias y las penas”.

- b) Autorreferencias que establecen un vínculo entre el amor y la condición militante del poeta, vocero de la lucha popular.

En este plano, Neruda se refiere a sí mismo como “el soldado”: “sólo soy la frente de los que van conmigo” o bien “tú sabes que no sólo soy un hombre / sino todos los hombres”⁹⁶⁷.

- c) Autorreferencias que aluden a las repercusiones del amor sobre el poeta mismo y sobre su amada:

“Vuelvo a ser contigo la tierra que tú eres” (siempre Neruda ha subrayado la condición telúrica de Matilde); “soy tu dueño, / el que tú esperabas”; “no soy un pastor dulce / como en los cuentos de hadas, / sino un buen leñador que comparte contigo / tierra, viento y espinas de los montes”⁹⁶⁸.

- d) Autorreferencias que determinan las difíciles y contradictorias condiciones en que surgió el amor con Matilde y las batallas que tuvo que dar, tanto para conquistar su amor como después para defenderlo de la sospecha, de la insidia o de la incompreensión.

Es en este sentido en el que Neruda se denomina Capitán, en autoalusión mezclada con la idea del “soldado”. Esta fórmula autoalusiva ya la había

⁹⁶⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 886.

⁹⁶⁸*Ibid.*, págs. 871-872.

manejado Neruda antes, por ejemplo en el poema “Caballo de los Sueños” de *Residencia I* (“Capitán del infierno”), implicando en ella una condición de prestancia, de dominio, de gallarda disposición voluntariosa frente a lo convencional (entra en su vida “echando la puerta abajo”). En cambio es claro el significado de explicación, de búsqueda de comprensión, cuando el poeta se autodefine en este libro: “no soy bueno ni malo sino un hombre”⁹⁶⁹.

- e) Autorreferencias que declaran la identificación del poeta con su amada, la unidad de sus existencias:

“porque en la tierra nos sembraron juntos / sin que sólo nosotros lo supiéramos”; “cuando / las raíces / no sabían que tú me buscabas / en mi pecho”; “tú sabes amor mío / qué nombre viene escrito / en esa hoja, / un nombre que es el tuyo y es el mío, / nuestro nombre de amor, un solo / ser, la flecha / que atravesó el invierno”⁹⁷⁰.

Las autorreferencias coinciden, en especial aquellas que subrayan su condición de pareja, de unidad dual con Matilde: “Los amantes, tú y yo, perseguidos, sedientos y hambrientos”. Y también las que reflejan, en versos de autovisión retrospectiva, la batalla del amor oculto: “Un Capitán cuyos ojos esconde una máscara negra / te ama, oh amor., en el poema “Matilde” de Sonata Crítica.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, pág 894

⁹⁷⁰ *Ibid.*

4.2.5.2. Análisis del poema “No solo el fuego”

Este poema está escrito durante los desplazamientos de Neruda entre Basilea, Zúrich y Praga, entre el 15 y el 25 de diciembre de 1951⁹⁷¹. Se ha elegido este poema como objeto de análisis por considerarse que es un poema que resume los anhelos de Neruda respecto a la relación con Matilde Urrutia en un momento histórico concreto de su relación y la significación que para el poeta cobran el amor y la mujer encarnados en la figura de Matilde.

Ay, sí, recuerdo,
ay tus ojos cerrados
como llenos por dentro de luz negra,
todo tu cuerpo como una mano abierta,
como un racimo blanco de la luna,
y el éxtasis,
cuando nos mata un rayo,
cuando un puñal nos hiere en las raíces
y nos rompe una luz de cabellera,
y cuando
vamos de nuevo
volviendo a la vida,
como si del océano saliéramos
como si del naufragio
volviéramos heridos
entre las piedras y las algas rojas.

⁹⁸⁹PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, pág. 1219.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Pero

hay otros recuerdos
no sólo flores del incendio,
sino pequeños brotes
que aparecen de pronto
cuando voy en los trenes
o en las calles.

Te veo

lavando mis pañuelos,
colgando en la ventana
mis calcetines rotos,
tu figura en que todo,
todo el placer como una llamarada
cayó sin destruirte,
de nuevo
mujercita
de cada día,
de nuevo ser humano
humildemente humano,
soberbiamente pobre,
como tienes que ser para que seas
no la rápida rosa
que la ceniza del amor deshace,
sino toda la vida,
toda la vida con jabón y agujas,
con el aroma que amo
de la cocina que tal vez no tendremos
y que en tu mano entre las papas fritas

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

y tu boca cantando en invierno
mientras llega el asado
serían para mí la permanencia
de la felicidad sobre la tierra.

Ay, vida mía,
no sólo el fuego entre nosotros arde,
sino toda la vida,
la simple historia,
el simple amor
de una mujer y un hombre
parecido a todos.

Lo primero que llama la atención en este poema es la incorporación de elementos cotidianos, característica más bien del modo de escribir femenino y alejado de las exquisiteces de los poetas modernistas. En este poema Neruda tiene un tratamiento poético trasgresor por la forma en que lo escribe. Además, sitúa a la mujer a la altura del ser humano, igual a él, igual a todos los hombres y mujeres que aman, aun siendo la mujer la que en el amor adopta una “actitud de entrega”, la “mujercita” que lava los pañuelos, “humildemente” humana.

La estructura del poema también se nos muestra vanguardista: aparentemente no hay gran simetría entre las cuatro estrofas que lo componen: la primera se estructura en dieciséis versos, la segunda en siete al igual que la última; y la tercera, que es la más extensa, se compone de veinticinco versos. En cuanto a la medida, se observa gran

irregularidad, hay libertad y tampoco presenta rima. Este modo de hacer poesía es propio del poeta, una prosa poética, casi una conversación, un susurro al oído de la mujer amada. Como sugiere Amado Alonso, el orden de las palabras en el autor, a veces es tan extraño que parece una traducción⁹⁷².

El *leit motiv* del poema es el amor, tema poético por excelencia, pero aquí la innovación no radica en la elección del tema, sino en el modo de poetizarlo. En Neruda, el tema del amor emerge poblado de vida, de las cosas pequeñas, del quehacer cotidiano: pañuelos, calcetines rotos, jabón, agujas, papas fritas, etc. Objetos que otorgan a su poesía justamente lo que él quiere brindarle, un soplo de vida, de fuego, no solo entendido como pasión carnal, sino como pasión por la vida misma.

Comienza el poema con el recuerdo del “yo lírico”, a modo de introspección. El poeta se hunde en su interioridad, hay una demora contemplativa en ese pasado, pero lo contemplado -la amada- no está presente, la vivifica en el recuerdo, mientras camina por el mundo cotidiano. Toda la primera estrofa se detiene en lo erótico, en el recuerdo de la pasión, del gozo de lo carnal. Aparece la mujer amada en actitud de entrega (recordemos la actitud de entrega del “Poema I” de los *Veinte poemas de amor*), los ojos cerrados, acompañados por “luz negra”, donde el color negro adquiere un significado positivo.

⁹⁷²AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 75.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Neruda es un poeta cargado de símbolos y los símbolos en él, por lo general, hacen alusión a valores vitales positivos. La comparación es el recurso que se presenta con mayor insistencia (todo tu cuerpo como una mano abierta”), estalla la actitud de entrega, una mano abierta es una mano que espera y que entrega, un símbolo de pasión. Continúa la comparación, no se detiene y ahora el cuerpo se aproxima a un concepto aparentemente extraño, combinado: “como un racimo blanco de la luna”. La palabra racimo nos lleva directamente a las frutas, específicamente a las uvas, que son en Neruda otro símbolo que entronca con el tema de lo erótico, del que ya hicimos referencia en el análisis de algunos poemas *de Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ellas significan lo amorosamente gozado y el placer amoroso apetecido. Pero no están realmente presentes, están sugeridas a través del racimo y el mismo blanco de la luna, una serie de símbolos que nos llevan a pensar en pureza, en entrega por amor y pasión, en misterio que otorga la luna, compañera de enamorados. Luego de esa entrega llega el *éxtasis*, casi un estado preternatural del alma, una suspensión de la actividad nerviosa normal. El momento adquiere ribetes pasivos, es puro gozo, sin límites, todo es quietud. Inmediatamente, el ritmo se acelera y las imágenes se vuelven violentas: “cuando nos mata un rayo, / cuando un puñal nos hiere las raíces / y nos rompe una luz la cabellera”. En estos versos el placer se aproxima a lo violento, primero a través de un elemento natural: el rayo, luego de un arma: el puñal, invención del hombre, símbolo de la lucha cuerpo a cuerpo, para gozar de la vida, del impulso sexual y la luz finalmente como clímax del placer.

Obsérvese que los verbos utilizado (mata, hiere, rompe) sugieren destrucción, pero una destrucción que viene como muerte simbólica luego del gozo, para renacer nuevamente a la vida y retomar el ritmo cadencioso. El erotismo toca su punto más álgido. Las comparaciones suenan a salvación y, hablando de sonido, este no está presente, pero subyace en el trueno que es anterior al rayo, también está en el océano, en el agua golpeando en las piedras, que son símbolos de lo elemental y puro del mundo. La luz y el sonido se identifican y conforman imágenes sinestésicas. Los versos encabalgados se han sucedido y la estrofa al culminar sugiere a la pareja en la fatiga del naufragio, naufragio en el placer sexual. Todo es pasión y placer.

La segunda estrofa se inicia con la conjunción adversativa “pero” encabalgada con el siguiente verso: “pero / hay otros recuerdos”. El poeta deja de lado lo erótico, lo sexual y advierte a la amada, sin decirlo explícitamente, que no solo lo anterior conforma sus recuerdos. Es como una detención para introducir “lo otro”, lo que hace de su vida algo válido, lo cotidiano, lo que quizás si la relación fuera puramente carnal no tendría valor. El poema se hace más tranquilo. Lo sexual aparece bajo el símbolo “de flores del incendio”, la pasión en su elemento más usado: el fuego, lo que consume y luego lo más pequeño, pero prometedor: “los brotes” que emergen en sus recuerdos abruptamente, entre multitudes cotidianas: en los trenes, en las calles, el poeta rodeado de gente anónima.

La siguiente estrofa, la más extensa, ya introducida por la anterior, plantea de un modo prosaico la imagen que da sustancia a la presencia de la amada. El presente “te veo” actualiza el recuerdo del poeta y los gerundios

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

“lavando” y “colgando” se mueven libremente en Neruda y, por supuesto, le otorgan duración temporal a la acción. Lo cotidiano entra con rudeza, con fuerza, la imagen ya no muestra a la amada sensual, como una diosa en pleno goce, sino a la mujer en lo más tradicional de sus labores, lavando pañuelos, colgando “calcetines rotos”. El adjetivo “rotos” refuerza lo común y humilde del poeta y la mujer. No se cae en lo vulgar o cursi, sino que esas acciones le dan mayor belleza al amor. El placer no destruye a la mujer, no solo diosa puede ser; en lo cotidiano se fortifica y se transforma en “mujercita” con toda la carga afectiva y tradicional que implica este diminutivo. Los adverbios parecen contradecir a los sustantivos, o al menos parecen no tener relación, como si pertenecieran a otras categorías: “humildemente humano / soberbiamente pobre”. La humanidad como humilde, en el sentido de pequeña, de inmersa en el mundo tan complejo, y la pobreza como sinónimo de grandeza, de soberbio.

La antítesis se hace presente entre “la rápida rosa” consumida por la pasión y “toda la vida” presente entre el jabón y las agujas. Las imágenes sinestésicas aparecen nuevamente y se conjugan aromas y sonidos, papas fritas, asado y canto, elementos dispares, pero que son tan caros a Neruda, para llegar a la confesión de amor más tierna: todos esos recuerdos del poeta conforman y dan materia a su concepto de felicidad - meta fundamental de todos los seres humanos-. Para Neruda lo erótico, la pasión, sumado a lo cotidiano, a lo más duradero: la amistad, el compañerismo, el compartir; sería el concepto de felicidad sobre la tierra. La última estrofa recapitula, sintetiza a todas: “Ay vida mía” es una llamada a la amada; en “no sólo el fuego entre nosotros arde”, aparece el

carácter cíclico del poema y el título adquiere y completa su significación. La vida en todo su esplendor aparece cargada en sus elementos cotidianos, ardiendo, pero entendiéndose aquí el fuego, ya no como pasión simplemente, sino como sinónimo de vida, de sangre que circula, simplicidad que no es simpleza, sino intensidad de lo vivido: “la simple historia /el simple amor / de una mujer y un hombre / parecidos a todos”. La reina se ha transformado en una mujer común, aunque su reinado continúa siendo el ámbito doméstico.

El optimismo domina todo el poema, el hombre que ama y es correspondido emerge de entre sus propios recuerdos en todo su esplendor. Es el amor quien logra dar sentido a la vida, un sentimiento tan pleno por el que vale la pena vivirla.

4.2.5.3. La imagen de Matilde Urrutia en Cien sonetos de amor

“Al hablar para ella, lo he dicho todo en mis *Cien sonetos de amor*”⁹⁷³

“Yo le dedico cuanto escribo y cuanto tengo. No es mucho pero ella está contenta”⁹⁷⁴

A comienzos de 1957 Neruda se encuentra separado de Delia del Carril y con la voluntad de comenzar una nueva vida libre junto a Matilde Urrutia. Neruda está iniciando un nuevo rumbo poético que ya sugieren ciertos

⁹⁷³PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, op. cit., pág. 347.

⁹⁷⁴*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

poemas de *Estravagario* y *Navegaciones y regresos*. Para comprender el contexto en el que este libro fue escrito, reproducimos las palabras de Hernán Loyola, que resultan esclarecedoras⁹⁷⁵:

Durante el agitado 1956 en que se definió su situación conyugal con Delia, Neruda proyectó una corona de amor para su reina, ya no más clandestina. No era suficiente duplicar los *Veinte poemas* (ya lo habían hecho *Los versos del capitán* en 1952): Matilde requería una corona con no menos de cien joyas. Proyecto muy nerudiano cuya realización, que partió a comienzos de 1957, fue interrumpida por la invitación al congreso por la paz en Ceilán. Neruda cogió la ocasión al vuelo. Enfrentado al nuevo desafío de proclamar y coronar a Matilde como la mujer de su destino, esta era la oportunidad para completar su iniciación. Por ello el largo viaje de 1957 fue el crucero de bodas que la nueva pareja se adeudaba, pero ante todo fue un peregrinaje a las ciudades en que Neruda vivió antes de conocer a Matilde, en particular Colombo y Rangún, extendiéndose a ciudades como Pekín, Moscú y París, conectadas de otros modos a la experiencia del poeta (...). *Estravagario* fue el acta de matrimonio de la pareja. Fue el libro que escribieron juntos durante el viaje, fue el testimonio de esa experiencia plenamente compartida.

De regreso a Chile, el poeta retomó el proyecto de los *Cien sonetos*, que, siendo un proyecto con destinataria privilegiada y personal, no fue anticipado fragmentariamente a los lectores de Neruda (como solía ocurrir con otros libros).

⁹⁷⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, notas de Hernán Loyola respecto a la composición de *Cien Sonetos de amor*, pág. 1377.

Si en *Estravagario* suena por primera vez el nombre de Matilde, la bienamada, serán los *Cien sonetos de amor* el libro que la consagre como reina y señora de cada jornada, de cada etapa. *Cien sonetos de amor* comienza a escribirse en 1957 y se publica en 1959, en plena época de madurez de Neruda, caracterizada por la toma de conciencia política desde su incorporación al Partido Comunista de Chile y su alineación dentro del bloque socialista en plena guerra fría. Ese mismo año, Neruda viaja a Argentina y es detenido en Buenos Aires, pasando veinticuatro horas en la penitenciaría nacional, y poco después sale en libertad gracias a las gestiones del cónsul de Chile en Buenos Aires. Este poemario lírico otorga una nueva orientación poética de Neruda, en la que el amor y la sencillez desplazan al tono épico-político de *Canto general*. *Cien sonetos de amor* es uno de los libros más desconcertantes de Neruda. Consecuente en la estructura formal y métrica, pero libre en la rima. Neruda se revela con el soneto como se revela en la vida. No es amigo de las convenciones, ni en poesía ni en su vida personal. La elegida adquiere categoría real. No es la muchacha de pasión y deseo, ni la locura desatada, ni el incendio incontrolable ni la tristeza infinita, es una dama vestida con el legado aristocrático de Dante y Petrarca, que Neruda desnuda. El poeta pretende construir con endecasílabos y alejandrinos un poema de “cuerpo encadenado y alma libre”⁹⁷⁶, un libro lírico que destaque los rasgos más significativos de su amada, a quien describe comparándola nuevamente con elementos de la naturaleza.

⁹⁷⁶GLORIA CEPEDA VARGAS, “Pablo Neruda y la mujer”, art. cit., pág. 341.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Hernán Loyola recoge un comentario de Alain de Sicard sobre los aspectos más atractivos de los *Cien sonetos de amor*, en sus notas a la edición de las *Obras Completas* de Neruda⁹⁷⁷.

Uno de los aspectos más atractivos de los *Cien sonetos de amor* es la manera como, en especial en la primera parte del libro, un poeta vuelve contra sí misma la tradición petrarquista. El poeta petrarquista procede por abstracción. La belleza de la mujer es el reflejo de su percepción ideal. Se recurre, para esculpir su monumento, a los más preciosos materiales. Pero, paradójicamente esos materiales inmaterializan a la mujer, y la imagen de la que se ha postulado como única cae en el estereotipo. El procedimiento de Neruda es el inverso. En vez de basarse en una depuración del lenguaje de los sentidos, se basa por entero en la sensualidad.

La sensualidad es un rasgo constante y fundamental en la descripción de la imagen del amor en Neruda. No es mediante una ascesis sentimental, sino mediante una total aceptación de la sensualidad como descubre el amor nerudiano el secreto de su necesidad. Existe una memoria de los sentidos que hace que, para los amantes, conocerse sea reconocerse: es reconocer en el otro ese origen sin origen cuyo otro nombre es la materia: "Te amé sin que lo supieras y busqué tu memoria"⁹⁷⁸. El amor existe con anterioridad al amor porque es de esencia material. La búsqueda amorosa no tiene otro fin que realizar la restitución del hombre a su identidad material. Es esta, sin duda, una concepción platónica del amor en la que

⁹⁷⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas. II*, edición Hernán Loyola, *op. cit.*, notas de Hernán Loyola respecto a la composición de *Cien Sonetos de amor*, pág. 1379.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, pág. 868.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

los amantes se buscan para fundirse es uno solo, tal como fue su origen. El libro comienza con una dedicatoria a Matilde Urrutia:

Señora mía muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos y harto me dolieron y costaron, pero la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. Al proponérmelo bien sabía que al costado de cada uno, por afición electiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron de rimas que sonaron como platería cristal o cañonazo. Yo con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura sustancia y así deben llegar a tus oídos. Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cien latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie. De tales suavizadísimos vestigios construí con hacha, cuchillo, cortaplumas, estas madererías de amor y edificué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto. Así establecidas mis razones de amor te entrego esta centuria: sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste vida.

El poemario está dividido en cuatro partes: los sonetos de la mañana (del I al XXXII), del mediodía (del XXXIII al LIII) los de la tarde (del LIV al LXXVIII), y los de la noche (del LXXIX al C), con cuatro momentos o visiones de su amada y su relación de amor.

El primer soneto es el que nos explica lo que el nombre de su bienamada representa para él. La mañana para el poeta comienza con el nombre de su amada, Matilde, y la voz poética se interroga desde la primera línea por la naturaleza de la amada: “Matilde, nombre de planta o piedra o vino”,

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

como si se preguntara ¿quién eres, Matilde? o incluso ¿qué eres? La amada aparece desde la primera estrofa como un ser inalcanzable que aun sin estar bien definido tiene el poder de dominar la naturaleza⁹⁷⁹.

Matilde, nombre de planta o piedra o vino,
de lo que nace de la tierra y dura,
palabra en cuyo crecimiento amanece,
en cuyo estío estalla la luz de los limones.

En ese nombre corren navíos de madera
rodeados por enjambres de fuego azul marino,
y esas letras son el agua de un río
que desemboca en mi corazón calcinado.

¡Oh nombre descubierto bajo una enredadera
como la puerta de un túnel desconocido
que comunica con la fragancia del mundo!

Oh invádeme con tu boca abrasadora,
indágame, si quieres, con tus ojos nocturnos,
pero en tu nombre déjame navegar y dormir.

El nombre Matilde se asocia en el poema a lo más intenso y permanente, a la tierra, al color verde de la esperanza y al vino de la celebración. La palabra Matilde va asociada a lo que nace de la tierra (planta), a lo que

⁹⁷⁹ELVIRA LUNA-ESCUADERO, "Matilde, la musa de Neruda", *Espéculo*, Revista de estudios literarios, nº 27, Universidad Complutense de (Madrid, 2004) http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/neru_mat.html.

dura o permanece (piedra) y a aquello que embriaga y derrota al tiempo (vino). En la segunda estrofa hay un rumor de mar, y nuevamente el nombre de Matilde se vincula al fuego de la pasión amorosa, que solo el agua purificadora podrá calmar, solo los atributos del agua sanarán las llagas del “corazón calcinado” del poeta. Recordemos que el fuego, de acuerdo con Heráclito, tiene un valor dialéctico en tanto agente de destrucción y renovación; en los versos de Neruda, el fuego también cumple una función dialéctica; “enjambres de fuego azul marino” y “boca abrasadora”⁹⁸⁰.

En las dos primeras estrofas es el sentido de la vista el que prevalece, pues las imágenes son muy claras y los colores resplandecientes. En la segunda estrofa también hay imágenes auditivas, como “navíos de madera” y “el río”, mientras que en la tercera estrofa el sentido del olfato es el que triunfa: “la fragancia del mundo”. En la última estrofa es el sentido del tacto el que destaca: “oh invádeme con tu boca abrasadora”, convirtiéndose el poeta en un maestro de los cinco sentidos.

Este poema, que da comienzo a la mañana, también puede dividirse en distintos momentos de un día: la primera estrofa inicia el día al preguntarse por el origen de la bienamada; la segunda es un viaje hacia el corazón del día que a su vez es el del poeta; la tercera estrofa es un deleitarse en el misterio descubierto “bajo una enredadera”, que a su vez nos conecta a nivel sensorial con el mundo y todas sus fragancias; la última estrofa es la caída de la noche donde el amor reina, y acaso el poeta se

⁹⁸⁰ *ibid.*

rinde absolutamente frente a su amada, esa diosa pagana que rige el universo panteísta de Neruda en este poema⁹⁸¹.

“Antes de amarte, amor, nada era mío”, comienza el soneto XXV de *Cien sonetos de amor*. Y ahí está ya todo. El amor entendido como posesión, o la posesión como instinto que se despierta cuando se ama, o amor y posesión como elementos antagónicos que se anulan entre sí, pero que acuden inoportunamente a una misma cita. Si antes sentía que todo le era “inalienablemente ajeno”, ahora el mundo ha cambiado ante la milagrosa aparición del objeto, la persona amada. Neruda podría haber pasado directamente, tras ese verso inicial, a afirmar este hecho: “antes de ti, nada; ahora, todo”. Sin embargo, el poeta se detiene en esa emoción que le produce el contraste entre lo que ahora ocurre —un presente feliz— y el extraño pasado en que el universo le mostraba tercamente su indiferencia.

Antes de amarte, amor, nada era mío:
vacilé por las calles y las cosas:
nada contaba ni tenía nombre:
el mundo era del aire que esperaba.

Yo conocí salones cenicientos,
túneles habitados por la luna,
hangares crueles que se despedían,
preguntas que insistían en la arena.

⁹⁸¹ *Ibid.*, pág. 3.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Todo estaba vacío, muerto y mudo,
caído, abandonado y decaído,
todo era inalienablemente ajeno,

todo era de los otros y de nadie,
hasta que tu belleza y tu pobreza
llenaron el otoño de regalos.

Se puede afirmar que, antes de la aparición de Matilde Urrutia en la vida amorosa de Neruda, los personajes femeninos que constituyen su producción lírica eran mujeres desdibujadas, presencias sin rostro determinado, difuminadas en sus universos amorosos de amor y desamor. En su trayectoria amorosa, ninguna de las mujeres “se había impuesto con prestancia personal, con estatura propia, menos todavía con nombre. La excepción que da relieve a lo afirmado es Josie Bliss, la pantera birmana, en “Tango del viudo”, “El joven Monarca” y “Josie Bliss”, poemas de *Residencia en la tierra*”⁹⁸².

Neruda lo está diciendo todo sobre el amor de Matilde. Y no lo hace a través de complicados teoremas abstractos ni de misteriosos conceptos, sino mediante elementos inmediatos, muy humanos, conocidísimos: “un túnel, la calle, el aire, las cosas”. Por esta razón hablamos del alfarero, del que trabaja con las palabras como si éstas fuesen arcilla.

⁹⁸²HERNÁN LOYOLA, “El ciclo Nerudiano 1958-1967: Tres aspectos”, art. cit., págs. 157-160.

Dentro de los *Cien sonetos*, las imágenes se mueven como las olas mientras que el poeta estira y afloja los contrastes. En el soneto XX llama a Matilde “mi fea” y “mi bella” alternadamente (“Mi fea eres una castaña despeinada / mi bella, eres hermosa como el viento”). El soneto XXVII describe a su amor desnuda y dice que “eres enorme y amarilla / como el verano en una iglesia de oro”, pero también “eres pequeña como una de tus uñas”. Finalmente, en el XLIV le dice que la ama y no la ama “puesto que de dos modos es la vida”. La última línea de este soneto es un equilibrio de sílabas entre dos opuestos: “Por eso te amo cuando no te amo / y por eso te amo cuando te amo”. En el mar del amor donde pide que Matilde le permita navegar, Neruda sale y vuelve repetidamente sobre sus metáforas de contrastes.

La avispa del soneto XIX es una metáfora sexual que “va y viene equilibrando su recto y rubio vuelo” sobre la magna espuma de Isla Negra. Matilde sale desnuda del mar y regresa al mundo “llena de sal y sol, reverberante estatua y espada de la arena”. Ir y venir, entrar y salir, ola de agujijones, aviones, espigas y espadas.

A lo largo de los *Cien sonetos* hay pinceladas del retrato que Neruda nos ofrece de Matilde: en el soneto V la llama “país fragante”, “araucana”. En el soneto VIII dice que sus ojos tienen “color de luna”, y hace uso de una metáfora peculiar al referirse a su ser como “semana de ámbar” o “momento amarillo”; vuelve una y otra vez a compararla a ella y al amor con el “pan que la luna fragante /elabora paseando su harina por el cielo”. Otro ejemplo claro de esta comparación con el pan es el “Oh pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca (...) bandera de las panaderías”, siendo el pan

el propio amor, el alimento del alma. Neruda habla de la intensidad de su amor en este poema al afirmar que “en tu abrazo yo abrazo lo que existe”. En el soneto XII la llama “plena mujer”, “manzana carnal”, “luna caliente”. En el soneto XVI la compara con la tierra: “Amo el trozo de tierra que tú eres” y el soneto XVII comienza con la palabra “te amo” en casi todas sus estrofas y nos da una idea de su forma de amar: “Te amo sin saber cómo, ni cuándo, ni dónde / te amo directamente sin problemas ni orgullo: / así te amo porque no sé amar de otra manera”.

En el soneto XXIX se refiere a ella como “compañera” y el soneto XXXVIII se adentra en la imagen de Matilde como una mujer vital en un cuadro hogareño de los sonetos del mediodía, ordenando las formas sintácticas en lo que López Casanova denomina “dinamismo positivo”⁹⁸³: “y tú que subes, cantas, corres, caminas, bajas/planchas, cosas, cocinas, clavos, escribes, vuelves / o te has ido y se sabe que comenzó el invierno”.

En el soneto XXXIV Neruda llama a Matilde “hija del mar”. Compara su lado líquido y móvil con su poder, enraizada sobre la tierra y sus frutos: ella es nadadora y cocinera, y la espuma de sus sueños está hecha de “hierbas terrestres”. Matilde también es tan sencilla y tan “breve” que representa todas las características femeninas tradicionales.

En el soneto XLIII, le dice a ella que es “total y breve, de todas eres una”. Como en la comparación de Matilde con el mar, Neruda subraya la

⁹⁸³ ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *El texto poético: Teoría y metodología*, ediciones Colegio de España, Salamanca, 1994.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

individualidad de su mujer y regresa concluyendo que con ella recorre y ama a “un ancho Mississippi” de feminidad.

En los sonetos de la tarde, llama especialmente la atención uno de corte gongorino que rememora también el tono de los sonetos amorosos de Miguel Hernández, con su regusto por las paradojas: “No te quiero sino porque te quiero / y de quererte a no quererte llego / y de esperarte cuando no te espero / pasa mi corazón del frío al fuego”⁹⁸⁴. Este soneto se relaciona con el soneto anterior XLIII, del mismo corte, que parece construir un juego de palabras con el amor y un concepto dual de él: “te amo y no te amo”, “mi amor tiene dos vidas para amarte / por eso te amo cuando no te amo / y por eso te amo cuando te amo”⁹⁸⁵.

En el soneto LXXXIII el poeta observa dormir a su amada y dice, “ausente, por los sueños tu corazón navega” por “las fronteras perdidas en la noche, /de este ser y no ser en que nos encontramos”. La niña de madera en la proa del barco del soneto LXVIII está coronada de “antiguas olas”, y sabe que vivimos en una red de “tiempo y agua y olas y sonidos y lluvia” pero no sabemos si existimos o somos un sueño. Si el amar es un viaje con agua y estrellas (soneto XII), Neruda dice en el soneto LXXXII que la nave puede traer agua o muerte o nueva vida.

Aunque la ola golpea violentamente contra la piedra “indócil” (soneto IX), y este ir y venir de contrastes mortales es doloroso (“Amor mío, si muero y

⁹⁸⁴PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, *Cien sonetos de amor*, pág. 895.

⁹⁸⁵*Ibid.*, pág. 882.

tú no mueres, / amor mío si mueres y no muero, no demos al dolor más territorio” en el Soneto XCII), queda la esperanza en el soneto XLVIII: “Dos amantes dichosos no tienen fin ni muerte, / nacen y mueren muchas veces mientras viven”. Tal vez aquí Neruda habla de la naturaleza del amor, que se mueve eternamente como el mar entre los extremos y los contrastes⁹⁸⁶. Como ha expresado con toda claridad y sabiduría Loyola, “Matilde es la poesía, es la tierra, es Chile, es el pueblo, es la vida” para Neruda. Y aunque no fuese la última mujer de su vida, sin duda alguna inspiró la mayor producción de la obra amorosa de Neruda.

En este ciclo de la historia poética del amor entre Neruda y Matilde, como en la etapa previa, hay también momentos de incertidumbre y oscuridad. En los *Cien sonetos de amor*, el soneto XLI hace referencia a ciertas “desdichas del mes de enero” y en el soneto LXVI se habla del rayo cruel de “cierta luz de enero”, imagen que se relaciona con el comienzo de *La Barcarola*, donde se menciona una “funesta tempestad de septiembre” que ha dejado caer su “hierro oxidado” sobre la cabeza de Matilde. Estos episodios tienen relación con el momento vital que ambos comparten entre 1956-1957, cuando ocurre una crisis entre ellos por su situación de amantes clandestinos que salen a la luz. Neruda se encuentra en un momento crítico en el que alguno de sus amigos íntimos le da la espalda por considerar a Matilde como una intrusa. Así el amante-hablante recuerda en *La Barcarola*: “Y cuando entre rachas de espinas te vi caminando indefensa / tomé tu guitarra de ámbar, me puse a tu lado /

⁹⁸⁶ MARGARIT MC GAVIN de GARCÍA, “Oleaje de contrastes en los *Cien sonetos de amor*”, 2004, en www.casavaria.com/esp/lit/mmg/neruda.htm. [Consultado el 13 de diciembre de 2008].

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

sintiendo que yo no podía cantar sin tu boca / que yo me moría si no me mirabas llorando en la lluvia”.

Lo que ha cambiado en Neruda es su posición como amante comprometido y protector. Antes de Matilde el poeta ha sufrido las experiencias del amor, pero siempre mantuvo una distancia. Si la situación en la que se encontraba comprometía o amenazaba de algún modo su vocación de poeta, huía a otro lugar (“Farewell” y “Tango del viudo”). Sin embargo hay un antes y un después de Matilde. Y lo hay porque, a pesar de los avatares amorosos que vivió con ella en clandestinidad, a pesar de las tormentas, Neruda, por primera vez, desde la madurez, se compromete total y absolutamente con una mujer. Y esa mujer es Matilde Urrutia. Siguiendo a Loyola,

Neruda había encontrado, por primera vez un amor-pasión que caminaba en el mismo sentido de su poesía. Previamente, la mujer y su labor creadora estaban en planos separados. Algunas mujeres significaron el placer o la fascinación; el amor inalcanzable (Abertina Azócar) la inteligencia o el aprendizaje (Delia del Carril), o la pasión carnal (Josie Bliss). Pero Matilde significa la embriaguez erótica y la poesía, en una experiencia totalizadora. Y de todo ello se deduce que “la imagen de Matilde en el ciclo 1958-1967 debe ser diferenciada de la imagen propuesta en el ciclo anterior, no porque exista una contradicción, sino porque evidencian un cambio de registro, una transposición a otro rango. La figura femenina de *Estravagario* o de los *Cien sonetos*, ya no es la

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

“muchacha salvaje” de *Los Versos del Capitán*, ahora es la reina de Isla Negra, la compañera del poeta, la que comparte su destino.⁹⁸⁷

Este cambio de registro y perspectiva viene marcado por el poema “Con ella” de *Estravagario*.

Como es duro este tiempo, espérame:

Vamos a vivirlo con ganas.

dame tu pequeñita mano

vamos a subir y sufrir,

vamos a sentir y saltar.

Somos de nuevo la pareja

que vivió en lugares hirsutos,

en nidos ásperos de roca.

como es largo este tiempo, espérame

con una cesta, con tu pala,

con tus zapatos y tu ropa.

Ahora nos necesitamos

no sólo para los claveles,

no solo para buscar miel.

Necesitamos nuestras manos

para lavar y hacer el fuego,

y que se atreva el tiempo duro

a desafiar el infinito

de cuatro manos y cuatro ojos.

⁹⁸⁷HERNÁN LOYOLA, “El ciclo Nerudiano 1958-1967: Tres aspectos”, art. cit., págs. 157-160.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Neruda quiere compromiso, quiere crear una vida con Matilde para los buenos y los malos momentos. La referencia a volver a ser una pareja, subraya la vuelta a la situación de convivencia en Capri, ahora realmente establecida como pareja ya fuera de la clandestinidad. El final del poema integra amor y trabajo que desafía al tiempo en un infinito “de cuatro manos y cuatro ojos”.

Destaca Loyola que el amor de Neruda y Matilde es propuesto, de aquí en adelante, como una relación de amor “sin conflicto, sin fisuras, sin contradicciones internas”. Las razones aducidas para ello son que el poeta, en plena madurez, pide a esta relación estabilidad y seguridad, en mitad de la tormenta que supuso su separación de Delia, por un lado. Por otro, Neruda acepta el desafío que significa comprometerse a una vida en común con Matilde. Aceptar a Matilde como compañera significa transformarla en él mismo, como dice Loyola, “nerudizarla”⁹⁸⁸, esto es, hacerla partícipe de todo su mundo. A partir de ese momento, la imagen de Matilde concentra el mundo de lo que el poeta es, ama y proclama.

La representación de la amada reviste así los rasgos míticos de una sacerdotisa de la tierra⁹⁸⁹. A partir de ella el poeta se acerca a la sacralidad de lo terrestre: “Oh nombre descubierto / como la puerta de un túnel desconocido / que comunica con la fragancia del mundo”⁹⁹⁰.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, págs. 157-160.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁹⁰ PABLO NERUDA, *Obras Completas II*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 855.

Matilde es tierra (soneto I), nadie más cerca de la tierra que ella, pero también es contradicción: sus ojos son nocturnos (soneto I), aunque surge del alba y del sol (soneto III); el poeta la ama como “se aman ciertas cosas oscuras” (soneto XVII), pero nace con la luz cada mañana (soneto XIII). Matilde es también “la reina del apio” (Soneto XXXVI), “germinación”, “trigo”, “resinas”, “fragancia” (soneto V) y viene del barro con que la hicieron en Chillán, “en un horno de adobe estupefacto” (soneto XV). Su cuerpo es parte de la geografía del sur de Chile (soneto XII), y su condición es estelar porque repite “la multiplicación del universo” (soneto XVI). Existe otro plano de Matilde que se conecta con el pueblo, con aquello que está transformando el mundo (Soneto XXIX). Pero ¿cómo representa a Matilde Urrutia y cómo la ama?

En *Cien sonetos de amor*, el hablante utiliza el cuerpo de la amada como un fetiche. Llama al cuerpo de la mujer “mi territorio de besos y volcanes,” y habla de “tus pies creados para mí” (V). Encuentra la fuente de la vida “en tus caderas” (V), “en tu abrazo” (VIII); y expresa su ansia de “tu boca,” “tu voz”, “tu pelo,” “tus pies”, “tu risa”, “tus manos”, “tus uñas”. La imagen del cuerpo de la mujer como alimento del amante se repite numerosas veces en los *Cien sonetos*: es “manzana carnal” (XII), “pan que devoro” (XIII), “el pan de cada día” (LXXVII); su figura toma cuerpo del “cereal viajero” (XXVI). Los distintos miembros del cuerpo de Matilde tienen la misma función: “pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca”, pero solo es el amor por ella lo que la transforma de harina en pan; “pan amado por el fuego”, “mi amor era el carbón” (XIII); “en tu corazón el tiempo echó su harina, / mi amor construyó un horno” (LXXVII). Sin ninguna duda la amada, Matilde, es el pan que alimenta su vida y su

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

espíritu: “te amé sin que yo lo supiera, y busqué tu memoria” (XXII); “Yo te amo para comenzar a amarte” (XLIV);” Te amo, beso en tu boca la alegría “(LXXVIII); “Y a ti te amé y canté sobre todas las cosas (LXXXIX)”. Finalmente, el soneto XLVIII declara:

Dos amantes dichosos hacen un solo pan,
una sola gota de luna en la hierba,
dejan andando dos sombras que se reúnen,
dejan un solo vacío en una cama.

En Neruda esta afirmación es novedosa y rotunda. Antes la mujer y el amor fueron fragmentarios, e incluso con Matilde existía cierta desintegración o falta de fusión total como pareja (*Los versos del Capitán*). La relación ya no se ve reflejada como un arrebató inicial, una fiebre erótica: el amor ha vencido a la soledad y a la muerte de una manera firme, sin utopías. Matilde es la mujer que encierra el ser del mundo, un mundo en común, es el pan de cada día que necesita para vivir, era por fin, la *Residencia en la tierra*⁹⁹¹. Y este amor definitivo confirma la variedad de su poesía y de su amor a la vida.

Además, en el XXII de los *Cien sonetos de amor*, el concepto del resplandor que difunde positivamente su luz y su calor en la tierra se repite y acentúa: “Como hoguera en los bosques el fuego es tu reino”. En el soneto LI encontramos de nuevo la imagen del árbol aplicada a Matilde: abierto en su positividad por el relámpago del cielo para que disemine los frutos que

⁹⁹¹HERNÁN LOYOLA, “El ciclo Nerudiano 1958-1967: Tres aspectos”, art. cit. págs. 157-160.

su copa encierra, se transforma en “árbol de la vida”. El significado exaltante de la mujer del amor se expresa en el soneto LII. En el LIII, la mujer representa, con evidencia, la plenitud vital del mundo: “Aquí está el pan, el vino, la mesa, la morada: / el menester del hombre, la mujer y la vida”. La identificación mujer-vida es total. Vienen luego momentos oscuros, preocupados, el temor por la ausencia, la espera dramática, el sentido del tiempo, la soledad, la inquietud por el futuro. Y nuevamente, en el soneto final, la afirmación del significado positivo de la experiencia amorosa, la permanencia, por encima de todo el desgaste del tiempo: “fundaremos un traje que resista / la eternidad de un beso victorioso”. El amor es ingrediente fundamental en la vida de Neruda: un amor hacia la humanidad, que la relación personal ensancha y refuerza.

4.2.5.4. Análisis del soneto II

Amor, cuántos caminos hasta llegar a un beso, (14)

qué soledad errante hasta tu compañía! (14)

siguen los trenes solos rodando con la lluvia. (14)

en Taltal no amanece aún la primavera. (14)

Pero tú y yo, amor mío estamos juntos, (11)

juntos desde la ropa a las raíces, (11)

juntos de otoño, de agua, de caderas, (11)

hasta ser sólo tú, solo yo juntos. (11)

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Pensar que costó tantas piedras que lleva el río, (14)

la desembocadura del agua de Boroa, (14)

pensar que separados por trenes y naciones (14)

Tú y yo teníamos que simplemente amarnos, (14)

con todos confundidos, con hombre y mujeres, (14)

con la tierra que implanta y educa los claveles. (14)

En el soneto II del libro de poemas dedicado en exclusiva a Matilde Urrutia, *Cien sonetos de amor*, se evidencia la presencia de dos actores líricos⁹⁹²: tú y yo, que forman el nosotros amoroso. El motivo temático nuclear, es decir, el foco, está asociado al sentimiento de soledad por una parte (el pasado) y al amor, por otra (actual). El soneto tiene tintes gongorinos, y sigue la línea de la lírica italiana (Petrarca) y española⁹⁹³. El motivo central es el amor y el costoso camino que debe recorrer antes de materializarse o encontrarse por destino.

El cuadro temático podría esquematizarse⁹⁹⁴:

- a) Destinador (la voz poética, el yo hablante-amante que se dirige a un tú)
- b) El tú (la amada, confidente)
- c) El “nosotros” que conforman amante y amada y que repite la palabras “juntos”, “hasta ser solo tú, solo yo, juntos”.

⁹⁹²ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *Macrotexto poético y estructuras de sentido, análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2007.

⁹⁹³*Ibid.*, pág. 51.

⁹⁹⁴*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Amante-Ausencia= Soledad (pasado)

Amante-Amada= Nosotros (presente)

El poema está dividido en dos cuartetos y dos tercetos, a la manera tradicional, pero con rima libre asonantada. La primera estrofa está compuesta de versos de catorce sílabas, la segunda de endecasílabos; los tercetos repiten los versos de catorce sílabas con rima libre.

La primera estrofa hace referencia a un sentimiento de nostalgia y recuerdo de la soledad pasada: “Cuántos caminos hasta llegar a un beso! / Siguen los trenes solos rodando con la lluvia”. La lluvia acentúa la sensación de nostalgia. Y “no amanece aún la primavera”, nos remite todavía al frío del invierno=soledad.

El segundo cuarteto alude ya al “tú y yo estamos juntos”. A pesar de la soledad, ahora, en el presente impera un “nosotros”, en una sucesión de metáforas irracionales y personalísimas: “juntos desde la ropa a las raíces, de otoño, de agua, de caderas, hasta formar un solo ser”. Ha habido un movimiento inicial de soledad hasta llegar a la compañía de los amantes. Esta estrofa está escrita con versos endecasílabos que rompen el ritmo métrico y temático de las estrofas anterior y posterior, compuestas con versos de catorce sílabas. La repetición de la palabra “juntos”, acentúa la construcción del “nosotros”.

La tercera estrofa, un terceto de rima libre compuesto de versos de catorce sílabas, vuelve otra vez al recuerdo de la dificultad hasta encontrarse, representada por la imagen del río chileno (“tantas piedras

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

que lleva el río”) hasta llegar a su desembocadura, es decir, hasta llegar al amor, unido a la imagen de la separación representada por la separación de trenes/naciones, que da una sensación de lejanía y nostalgia.

El terceto final actúa como conclusión del camino recorrido: “Tú y yo teníamos que simplemente amarnos”, como si en realidad ese “simplemente” borrara la idea de dificultad inicial e introdujese la sencillez de estar juntos, y fuese algo natural, marcado por el destino de los demás mortales, el destino natural de hombres y mujeres en la tierra. El poema termina con una bella e inusual metáfora y personificación de la tierra, “que educa los claveles”, uniendo la idea del amor, el hombre y la mujer a sus raíces en la tierra y comparándola con el crecimiento de los claveles, como símbolo, quizá, del amor. De modo que lo que encontramos en este soneto como unidades temáticas fundamentales serían: recuerdo de soledad/amor/soledad/amor.

Este soneto está directamente relacionado con “Todo es tan simple”, poema perteneciente a libro *Las uvas y el viento*, al que ya nos hemos referido previamente:

Qué fácil es cuando se ha conseguido
la felicidad, qué simple es todo.
Cuando tú y yo, amor mío, nos besamos,
qué sencillez es ser felices.
Pero tú olvidas
cuánto anduviste
sin encontrarme

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

y cuantas veces
te desviaste
hasta caer cansada,
y bien
tú no sabías
que yo andaba buscándote
que mi corazón se iba desviando
a la amargura
o al vacío.

Del mismo modo, tanto la idea de simplicidad (“simplemente amarnos”) como conclusión de un proceso dificultoso, como la de la pertenencia natural al mundo, aparecen también en el poema “No solo el fuego” de *Los versos del Capitán*:

(..) La simple historia,
el simple amor
de una mujer y un hombre
parecidos a todos.

Lo que Neruda afirma en sus *Cien sonetos* es la idea de que la soledad ha sido en su camino difícil y angustiosa hasta llegar al amor. Amarse es “simple”, natural, cuando llega el amor, y desea vivir ese amor como cualquier hombre y cualquier mujer del mundo. No se trata de un concepto de amor complicado, tormentoso o difícil. Lo que él ha buscado y a lo que aspira es a dejar atrás la soledad y a gozar del amor sencillo de la mujer y el hombre común.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

El soneto comienza con la palabra “amor”. En este punto cabe destacar que en los *Cien sonetos de amor* o bien encontramos la palabra “amor” para iniciar el poema, o bien esta palabra está incluida en el primer verso. Sirvan de ejemplo los siguiente versos:

Mañana:

Amor, amor, las nubes a la torre del cielo (XXIV)

Antes de amarte amor, nada era mío (XXV)

Amor de grano a grano, de planeta a planeta (XXVIII)

Mediodía

Amor ahora nos vamos a la casa (XXIII)

Oh Amor, oh rayo loco y amenaza purpúrea (XXXVII)

De tanto amor mi vida se tiñó de violeta (LXIV)

Amor mío, el invierno regresa a sus cuarteles (LXXII)

Noche

Amor mío, al cerrar esta puerta nocturna (LXXXII)

Es bueno amor, sentirte cerca de mí esta noche (LXXXIII)

Una vez más amor, la red del día extingue (LXXXIV)

Amor mío si muero y tú no mueres (XCII)

Quiénes se amaron como nosotros? (XCV)

Si contabilizamos cuántas veces aparece la palabra amor a lo largo de los *Cien sonetos* nos daremos cuenta de que aparece más de cincuenta veces, siendo este sustantivo el más utilizado en los sonetos (incluido el título). Además podemos obtener de este modo una imagen del amor sentido hacia Matilde, si consideramos los adjetivos o verbos que acompañan al

sustantivo: “Áspero amor” (Soneto III)/“Cruel amor” (Soneto III) /Oh amor(VII) / “Dolor, amor” (VII)/ “Mi amor era el carbón trabajando la tierra” (XII)/“Por nuestro amor que no fue consumido” (XV)/“Y gracias a tu amor vive oscuro en mi cuerpo”(XVII)/“Amor, te amo por clara y por oscura” (XX)/“hiciste el edificio de la dulce firmeza”(XXIII)/“Salvaje y dulce amor”, “bienamada Matilde”/“Razón y amor desnudos viven en esta casa” (LIV)/“Y en el amor no valen tampoco ojos cerrados” (LV)/ “Yo digo amor y el mundo se puebla de palomas” (LVI)/ “Trajo el amor su cola de dolores” (LXI)/ (...) “Amor como una inmensa ola (LXI)” / “Sólo quisimos sólo amor, amarnos” (LXII) /” De tanto amor mi vida se tiñó de violeta” (LXIV) / “Y por amor seré, serás, seremos” (LXIX) / “Y así amor supe que fui herido” (LXX) / “Y no fue así el amor, sino una ciudad loca” (LXXI) / “Mi amor construyó un hormo con barro de Temuco” (LXXVII) / “Pero a tu amor no puedo renunciar sin morirme” (LXXX) / “Oh amor, rosa mojada por sirenas y espumas” (LXXXVIII) / “Solo tu amor para cerrar la sombra “(XC) / “Matilde, amor, deja tus labios entreabiertos” (XCIII) / “Y si sufres, mi amor, me moriré otra vez” (XCIV) / “el amor llenará grandes barricas” (XCIX).

Es un amor intenso, apasionado, agridulce, al que no sólo no está dispuesto a renunciar sino sin el cual no puede vivir. El clímax del soneto II, se encuentra en la última estrofa, en los versos 12 y 13: “Tú y yo teníamos que simplemente amarnos / con todos confundidos, con hombres y mujeres” (...), como si Matilde y Pablo estuvieran destinados el uno al otro, y como si se tratase de una unión profética.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

El hablante lírico le habla al tú, se dirige a ella para comunicarle la dificultad de encontrarla, su soledad anterior y la seguridad de haberla encontrado después de un largo camino, que se compara a un río y al invierno.

En cuanto a la organización léxica del poema hay una presencia de la naturaleza unida a la idea de amor: “costó tantas piedras que lleva el río / la desembocadura del agua de Boroa / (...) con la tierra que implanta y educa los claveles”.

El símil del amor como río que desemboca en un lugar es un símil tradicional y va unido a la imagen trenes y naciones para acentuar la idea de separación en una contraposición de ideas temáticas entre la dificultad y la simplicidad= positividad (amor) / negatividad (soledad).

Hay un encabalgamiento suave entre el final de la tercera estrofa y el principio de la cuarta: “pensar que separados por trenes y naciones / Tú y yo teníamos que simplemente amarnos / con todos confundidos, con hombre y mujeres / con la tierra que implanta y educa los claveles”.

En realidad, el actor principal del poema es el amor, y el tema fundamental, la dificultad de encontrarlo y, una vez encontrado, la simplicidad de vivirlo. Neruda, una vez más une los conceptos de naturaleza y amor con la utilización de la metáfora y democratiza esta idea del amor que une a todos los seres con los que quiere confundirse.

Neruda, en este poema y a lo largo de los *Cien sonetos*, sugiere que ha llegado a puerto en el amor. Más tarde, *La Barcarola* reforzará esta idea, y aunque el amor es un amor tardío, la pasión llega con una fuerza similar a una revelación: el amor supera a la soledad y a la muerte. Neruda construye una barca con su pasión donde navegan los amantes, por fin, satisfechos.

4.2.6. Alicia Urrutia: compañera en el cielo

Del período de convivencia entre Alicia Urrutia, su hija Rosario y el matrimonio Neruda, apenas se tienen datos biográficos, ya que la sobrina de Matilde Urrutia ha permanecido en un pertinaz silencio hasta el día de hoy. Se sabe, que Alicia Urrutia se trasladó a casa de su tía por motivos económicos y que rondaba los treinta años cuando se instaló a vivir allí con su hija en la casa donde habitaban Neruda y Matilde Urrutia en Isla Negra⁹⁹⁵. En el año 2008 se encontraron pruebas suficientes para poder afirmar que Alicia Urrutia, sobrina carnal de Matilde Urrutia, fue la última aventura amorosa y clandestina de Neruda, la última conexión con la sensualidad juvenil, con la ternura, la última infidelidad del poeta y, posiblemente, su último amor⁹⁹⁶.

Alicia Urrutia es la destinataria tanto de *La espada encendida* (1970) como de los poemas recién descubiertos en Santiago de Chile (2008) del *Álbum*

⁹⁹⁵INÉS CARDONE, *Los amores de Neruda*, op. cit., págs. 193 y ss.

⁹⁹⁶ <http://www.igooh.com/notas/pablo-neruda-el-poeta-infiel> [consultado el 12 de octubre, 2009].

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

de Isla negra, un cuaderno de poemas actualmente inédito de Neruda, y cuyos derechos reclama la Fundación Neruda.

Según los datos que recoge el periódico *El Mercurio*⁹⁹⁷, un conocido librero de Santiago de Chile recibió, durante el transcurso del año 2008, la visita de una persona desconocida que notificó un importante hallazgo: un álbum, de textura artesanal, en cuyo interior había catorce poemas inéditos y algunos dibujos y cuya autoría parecía ser de Pablo Neruda. El librero compró el álbum y se puso en contacto con Hernán Loyola (biógrafo oficial de Neruda), quien a su vez se comunicó con el mayor coleccionista nerudiano, el abogado Nurielidín Hermosilla, quien citó al librero en su oficina y le compró el manuscrito por un alto precio. La evidencia de que se trata de un original de Neruda la aporta un detalle de grafología: la letra “P” mayúscula, con la que siempre el poeta firmó, y la singular tinta verde que aparece con claridad en los textos. Son catorce poemas escritos a mediados de los años sesenta, que el coleccionista mencionado pretende publicar en un libro que podría juzgarse de vital importancia para iluminar los últimos años del poeta en Isla Negra, la casa donde Neruda y Matilde vivieron algunas temporadas y donde Neruda murió oficialmente de un cáncer, y extraoficialmente de tristeza, a causa de la irrupción de Pinochet en 1973.

El coleccionista afirma que en el *Álbum de Isla Negra*, el poeta, ya cercano a la muerte, llama a Alicia “mi compañera del cielo”, y al mismo tiempo le hace grabar su nombre en un “trozo de corteza que sacó del árbol del

⁹⁹⁷Diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, martes 8 de julio de 2008.

olvido”, para finalizar el libro con unos versos finales donde afirma que “aquí guardo el naufragio repetido de mis sueños”. Un sueño que, al mismo tiempo, le aconseja prudencia y “espera que por sus versos estalle el silencio”⁹⁹⁸.

Al parecer, el romance con Alicia Urrutia era conocido en los círculos íntimos de Neruda y pudo durar alrededor de ocho años, hasta que fue descubierto por Matilde, quien no dudó en echar de su casa a su sobrina y a la hija de esta. Según afirma el abogado Hermosilla⁹⁹⁹, Matilde le pidió una sola condición a Neruda para no romper la relación con él: “que haya un océano de distancia entre tú y ella”. Y lo hubo, porque al poco tiempo, Matilde Urrutia y Pablo Neruda se marcharon a París y Neruda obtuvo la embajada de Chile en Francia, gracias a su relación con Allende.

Hermosilla afirma que “Alicia Urrutia, que siempre se sintió muy insignificante, se hizo a un lado y nunca más apareció”¹⁰⁰⁰. Neruda parecía amarla con intensidad y puede considerarse una mujer importante en los últimos años de la vida del poeta. A pesar de las amenazas de Matilde, Neruda continuó manteniendo correspondencia con Alicia: le mandó decenas de cartas que el coleccionista presume solo obran en poder de su destinataria, quien actualmente vive en Araca y se oculta a la prensa.

⁹⁹⁸HERNÁN LOYOLA, Revista de Libros *Artes y Letras*, Santiago de Chile, 6 de julio, 2008, pág. 19, en blogs.elmercurio.com/cultura, [consultado el 23 de abril de 2009).

⁹⁹⁹*Ibid.*

¹⁰⁰⁰*Ibid.*

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

La espada encendida (1970), cuyo título procede de *La Biblia*, en la versión de Casiodoro de Reina (1569)¹⁰⁰¹ está escrita en la época en que Neruda y Matilde conviven con Alicia y Rosario. Neruda es representado en este poemario como Rhodo, y Alicia Urrutia es Rosía, que escapa de la mítica ciudad de los Césares, en la selva virginal de la Patagonia.

El viejo Rhodo, único hombre superviviente -otro yo nerudiano-, venido de la Araucanía, encontrará a Rosía y refundarán la humanidad defendiendo la esperanza y salvando todos los diluvios para que la vida comience de nuevo. Neruda busca el amor utópico hasta el final de su existencia, y de su imaginación emana la idea de que buscará el amor sin pausa y lo transformará con su poesía en la parábola donde el hombre junto a la mujer sostendrán la bandera del ser y del amar, en una nueva tierra fundada por ambos.

Este libro es, por un lado, la metáfora lírico-narrativa del triángulo Pablo-Alicia-Matilde en clave mítica; por otro, el libro supone la suspensión de la *Residencia en la tierra*, o sea de la historia, para reencontrarla atravesando el territorio del mito bíblico-patagónico, con movimiento contrario al de “Alturas de Macchu Picchu” (1946), donde el mito prehispánico transitaba hacia la historia con un poeta también renaciente: “Sube a nacer conmigo, hermano”¹⁰⁰².

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² HERNÁN LOYOLA, Revista de Libros *Artes y Letras*, Santiago de Chile, art. cit., pág. 19.

Para resumir la compleja relación de Alicia Urrutia con la poesía de Neruda (y no solo con el hombre), concluyo citando al eminente Alain Sicard:

El interés de *La espada encendida* está en que muestra, mejor que ningún otro libro de Neruda, cómo las certezas de la historia emprenden los difíciles caminos de la experiencia personal, manteniendo con ésta un constante intercambio dialéctico en medio del cual está situada la concepción nerudiana del amor.

No podemos, para finalizar, dejar de nombrar el mundo¹⁰⁰³ construido por Neruda en *La espada encendida*, una especie de lugar atractivo en torno al cual se reúnen los continentes para recomenzar la vida, fundar de nuevo la raza humana.

La espada encendida cuenta la fábula del último ser humano en la tierra, su nuevo nacimiento a través del amor, el alba de una nueva humanidad. El clima se vuelve sagrado a través del recurso a una cita del *Génesis*, 1.3.24, donde se hace referencia a la primera pareja humana, que, por no haber respetado el mandato de Dios, llega al conocimiento por el pecado y es expulsada del paraíso terrenal, cuyo acceso defienden a partir de este momento dos querubines con una espada de fuego. La pena para los réprobos es el trabajo; Eva está condenada a una total sumisión al hombre; ambos vivirán del sudor de su frente. El trabajo se entiende aquí como castigo, dolor.

¹⁰⁰³G. BELLINI, "Neruda, fundador de utopías", art.cit.,pág. 3.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

Antes de que comience el poema nerudiano, una breve prosa expone el argumento y nos proporciona la clave para su interpretación. La última pareja humana del viejo mundo está destinada a ser la primera del nuevo. El hombre, Rhodo, es un fugitivo de las “grandes devastaciones” que terminaron con la humanidad; Rosía viene de un mundo mítico, de la ciudad áurea de los Césares, acaso la misteriosa ciudad inca que los españoles no encontraron nunca. En *La espada encendida*, Neruda es testigo y cantor de la agonía del mundo en un sucederse temporal automático, pasivo. El tiempo, vuelto a su origen, a la hora cero, queda en espera de reanudar su marcha progresiva. Cuando la pareja se encuentra, se ama y, frente a la cólera de los volcanes, decide procrear, dar nuevo comienzo al mundo.

Una vez más el amor es rescate de la pasividad negativa, acicate para la acción constructiva. En la reconquistada inocencia, el amor es alegría y tormento, felicidad del encuentro y temor por la posible pérdida, por el futuro, pero construye las premisas para que el universo vuelva a su ritmo productivo. Es la realización plena del hombre y la mujer, el triunfo de la vida que, al contrario que en el *Génesis*, no es castigo, sino felicidad en la fatiga compartida. Y es esta felicidad en el trabajo, como ha notado Sicard¹⁰⁰⁴, parte determinante de la “divinidad” del hombre. Rhodo y Rosía han aprendido el “oficio de metal y madera” en la construcción del arca de

¹⁰⁰⁴ ALAIN SICARD, “*La espada encendida* de Pablo Neruda, une fable matérialiste”, art.cit, pág. 135. SICARD ha examinado detenidamente el poema más tarde en su tesis, editada en castellano con el título *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.

la salvación, y se convertirán en seres “divinos”, pero de una divinidad completamente humana.

Mientras que errantes y perseguidos por la ira de Dios nuestros antiguos progenitores, Adán y Eva, procrean a Caín, o sea al crimen, Rhodo y Rosía están destinados a una tarea extraordinariamente positiva, a deberes “sobrehumanos”, al rescate del mundo, que fundan sobre el rechazo de la historia, desde una reconquistada inocencia auroral: persistir y crear el reino limpio, paso a paso, cavando, sin pasado, construyendo de nuevo el esplendor “sin sangre ni ceniza”¹⁰⁰⁵.

Llegados al conocimiento de sí mismos, los dos personajes alcanzan la conciencia de su misión, la de hacer florecer nuevamente el “árbol de la vida”. Y mientras la primera pareja, Adán y Eva, llega al conocimiento en la desobediencia, los nuevos fundadores alcanzan el significado de su tarea en un estado de total inocencia. A través del amor vencen la ira del volcán, enemigo de la raza humana. De la muerte vuelve a nacer la vida. Perseguida por los elementos, en vísperas de la erupción, rodeada del temor de animales y naturaleza, insegura hasta en el arca, que tiene que disputar a los animales, la pareja afirma su divinidad en el momento mismo en que el viejo Dios, el volcán, pretendiendo destruir su obra presente e impedir su obra futura, determina, al contrario, su propia muerte. El hombre es el nuevo Dios, un Dios completamente humano. *La espada encendida* de los querubines genésicos es vencida por el amor; el

¹⁰⁰⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas III, De Arte de pájaros a El mar y las campanas*, 1966-1973, Ed. Hernán Loyola, Barcelona, Ópera Mundi, 2000, pág. 565.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

árbol de la vida nuevamente alcanzado, sin infracciones ni pecado. Se afirma así la victoria sobre la muerte y el significado permanente del hombre, que puede morir, pero debe nacer interminablemente: no puede huir, debe poblar la tierra, debe poblar el mar. Solo los nuevos dioses mordieron la manzana del amor¹⁰⁰⁶. Frente a la fuerza del amor la espada de fuego es una amenaza impotente.

Así, hombre y mujer gobiernan juntos el arca que repoblará el mundo, conscientes ya de su tarea divina, como “progenitores de la salvación”¹⁰⁰⁷. Victoriosos se sienten iguales entre sí y ante la empresa. Rhodo repudia definitivamente la soledad estéril y en la mujer ve el infinito que comienza¹⁰⁰⁸. Rosía afirma: “desde toda la muerte llegamos al comienzo de la vida”.

La sugestiva utopía nerudiana de la refundación del mundo es un renovado acto de fe en la humanidad, que arranca de los lóbregos colores de *Fin de mundo* oponiéndose decididamente, desesperadamente, a la perspectiva terrible del fin de siglo allí contemplada.

A la historia vista con sus propios ojos (según Sicard¹⁰⁰⁹ a propósito de *Fin de mundo*), el poeta opone la nueva utopía como necesidad de continuar la historia. El amor es, materialmente, el proceso a través del cual pasa la refundación. ¿Y por qué no medio para reconquistar esa inocencia sin la

¹⁰⁰⁶PABLO NERUDA, *Antología general*, edición conmemorativa, R.A.E, Alfaguara, 2010, págs. 475-479.

¹⁰⁰⁷PABLO NERUDA, *Obras Completas III*, ed. Hernán Loyola, *op.cit.*, págs. 549 a 620

¹⁰⁰⁸*Ibid.*

¹⁰⁰⁹ALAIN SICARD, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, *op. cit.*, pág. 546.

ANÁLISIS DE LA POESÍA AMOROSA DE NERUDA Y EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER

cual ninguna gran empresa puede acometerse? Y una vez conquistada, la explicación de esa “ardiente paciencia”, será la que “dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres”.

5. CONCLUSIONES

Capítulo 5. CONCLUSIONES

1 - Respecto al primera hipótesis planteada en esta investigación , en la que se establece que el universo poético femenino creado por Neruda en su obra amorosa fundamental es el producto de una elaboración poética cuya raíz es la experiencia con diferentes mujeres, reales y determinadas, vinculadas a él en un momento histórico concreto, podemos concluir, sin temor a equivocarnos, que su obra poética amorosa está íntimamente relacionada con su propia experiencia sentimental, y que esta experiencia sentimental está poblada de mujeres que fueron objeto de poemas dispersos a lo largo de su producción, de algunas musas efímeras que no fueron objeto de su poesía, y de mujeres, que por el contrario, marcaron profundamente su existencia y su poesía. De todas ellas, las mujeres que más marcadamente influyeron en su vida y por ende, en su producción amorosa fueron: Albertina Azócar, Josie Bliss, Delia del Carril y Matilde Urrutia. De estas cuatro mujeres, solo dos de ellas fueron las destinatarias de la mayor parte de la poesía amorosa de Neruda: Albertina Azócar y Matilde Urrutia.

a) Albertina Azócar es la destinataria de la mayoría de los poemas amorosos del primer ciclo de su producción: Poemas 4, 5, 7, 8, 10 y 11 de *El hondero entusiasta* (1923-1924); poemas 1, 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17 y 18 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924);

CONCLUSIONES

“Lamento lento” de *Residencia en la tierra I* (1925-1932) y “Amores: Rosaura I y II” de *Memorial de Isla Negra* (1964).

b) A Josie Bliss le corresponden seis poemas fundamentales escritos por Neruda: “Tango del viudo” y “Josie Bliss”, que forman parte de *Residencia en la tierra I* (1925-1932) y *Residencia en la tierra II* (1933-1935); “Regreso a una ciudad” y “La desdichada”, que se encuentran en *Estravagario* (1957-1958); y los dos últimos poemas escritos sobre ella, “Amores: Josie Bliss I y II”, que forman parte de *Memorial de Isla Negra* (1962-1964). Además, “El joven Monarca”, “La noche de soldado”, “Juntos nosotros” y “Diurno doliente”, incluidos en *Residencia en la tierra I*, también están destinados a Josie Bliss. Por lo tanto, no serían seis los poemas destinados a Josie Bliss, como afirma la mayoría de los estudiosos de Neruda, sino diez poemas, incluidos, en su mayoría, en *Residencia en la tierra I*.

c) El nombre de Delia del Carril aparece por primera vez en la “Oda a Federico García Lorca” de *Canto general* (1950) y más tarde en “El cazador de raíces”, sección IV de *Memorial de Isla Negra* (1964), en el poema “Amores: Delia I y II”. Aunque, tras veinte años de relación con Delia del Carril, solo un poema le fue dedicado por Neruda, puede afirmarse que muchos otros poemas de *Canto general* y de *Tercera residencia* (1947) podrían estar destinados a ella, sin que existan evidencias probatorias.

d) Matilde Urrutia es la primera mujer a la que dedicó dos libros enteros de poemas y toda su producción amorosa entre 1946-1967. Después de *Los versos del Capitán* (1952), Neruda le dedica íntegramente *Cien sonetos de amor* (1959), apareciendo también como notoria protagonista en

Estravagario (1958) y *Memorial de Isla negra* (1964), además de estar presente en *Las uvas y el viento* (1954), *Cantos ceremoniales* (1961) y *La barcarola* (1967), siendo también perceptible la presencia de este amor en el ciclo de las *Odas elementales* (1954).

2 - En relación a la segunda hipótesis, en la que se afirma que cada una de las mujeres que el poeta amó cumple una doble función en la vida de Neruda, una función emocional y una poética, podemos corroborar que las cuatro mujeres más importantes de su vida: Albertina Azócar, Josie Bliss, Delia del Carril y Matilde Urrutia, marcaron la evolución respecto al concepto de amor y de imagen de la mujer en Neruda, y, en el caso de Josie Bliss, la experiencia de la relación de ambos significó además un giro destacable respecto al arte poético de Neruda.

Albertina Azócar es una de las dos musas de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, obra en la que la mujer poética aparece como un único ser. Esta mujer poética es producto de la fusión de dos mujeres reales presentes en la vida del poeta: Albertina Azócar y Teresa Vázquez.

Albertina significa la búsqueda del amor adolescente y narcisista, en el que el concepto de amor va unido al sentimiento de dolor. Es la imagen de una mujer inconcreta, corporal, etérea, fruto de una invención literaria. La distancia en la que se sitúa el objeto erótico de la mayoría de los poemas no solo es una distancia espacial, es una distancia de la mujer misma. La mujer aparece contemplada en su realidad material y entera, sentida como un objeto erótico e integrada en una realidad más amplia y total, como la tierra. Neruda se refiere a ella como “fecunda y magnética esclava”. Es una

CONCLUSIONES

mujer pasiva, receptiva. La amada vivida como objeto por el yo se constituye desde su exterioridad. Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* van acusando los rasgos externos de la amada, su morfología. Hay, obviamente, esporádicas notas de su ser interno. El yo deja noticia de “su corazón en calma” (poema 6), de su disposición “acogedora” (poema 12) de los cambios de ánimo de la amada, “entrísteces de pronto” (poema 12), pero a lo largo de todo el libro es la percepción material de la amada lo que aparece reiteradamente. Se impone la imagen de tres aspectos externos de la mujer: su cuerpo, sus ojos y su voz. El concepto de amor que Neruda tiene en el momento de escribir este libro es que el amor es igual a dolor y, por lo tanto, su erotismo resulta doloroso (poemas 1, 2, 3 y 13) porque se presenta como una tensión que no puede resolverse.

La representación de la mujer en *Veinte poemas* es ficcional, misteriosa, básicamente corpórea, material. La amada significa la posibilidad del canto y su imagen fantasmagórica está separada por el espacio y el tiempo. El poeta es un ser doloroso, que encuentra en su oficio un ejercicio excelente para compensar las frustraciones. De ahí que la imagen de la mujer se muestre distante aun cuando está presente, en un silencio inmóvil. La inmaterialidad de la mujer se muestra con los epítetos de que se sirve Neruda para situar a su amada es una zona incierta, ambivalente, de presencia y ausencia. Los adjetivos que emplea son: “ausente”, “ajena”, “extraña”, “lejana”. La imagen de la mujer es abstracta desde el inicio del libro, y es esencialmente la representación de un ser evidentemente carnal. El poema 1 es el punto de partida: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos / te pareces al mundo en tu actitud de entrega”.

La concepción de la mujer es dual, pero su representación es unitaria. La representación es, al mismo tiempo, atrevida y tradicional. La exaltación del cuerpo no es tradicional, el silencio femenino sí (poema 15). La representación nerudiana de la mujer en los *Veinte poemas* no rompe verdaderamente con la representación tradicional, en cuanto al fondo, porque los arquetipos femeninos representados son los estereotipos masculinos que por siglos y siglos permanecen en el inconsciente colectivo (Eva-La Virgen María-Lilith). La imagen de la mujer es continuista porque sigue siendo la imagen de lo desconocido, impredecible, irracional, a lo que ahora se le ha añadido también, lo moderno.

Por otra parte, el éxito de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* radica en que Neruda no solo crea y desnuda a una nueva Eva latinoamericana, a través de la experiencia erótica de un poeta adolescente, sino que transporta el concepto de amor al pueblo, lo democratiza e impulsa el desarrollo de la conciencia colectiva de la sexualidad de una época, rompiendo definitivamente los marcos represivos de la poesía chilena del momento. El poeta adolescente baja del pedestal modernista el canto al amor, e importa el ideal de musa moderna y europea a Latinoamérica, la lleva al pueblo, la desnuda, la carnaliza al mismo tiempo que la sacraliza, y crea un lenguaje propio que da un paso más en la concepción de la poesía y del lenguaje erótico, estableciendo las coordenadas de su obra amorosa posterior. De este modo, Neruda se convierte en un nuevo Bécquer latinoamericano, a pesar de la opinión de sus críticos y biógrafos que consideran, en su mayoría, que Neruda no comienza a ser un gran poeta ni a tener una voz propia hasta la publicación de un poemario existencial en la línea estética de los

CONCLUSIONES

movimientos de vanguardia europeos y latinoamericanos, escrito en Oriente (1935) y alejado de la temática amorosa: *Residencia en la tierra*.

Por su parte, Josie Bliss cumple la función de compañía e integración en Oriente ante la soledad atroz que vivió Neruda en Birmania. Para Neruda Josie Bliss fue su primera mujer, el descubrimiento de la sensualidad, la fascinación, el sexo y el amor salvaje. A partir de ella la forma de su escritura se transforma. La imagen inicial de la “dulce” Josie Bliss se va convirtiendo, a través de los poemas a ella dedicados, en la imagen de una mujer que “blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena” es capaz de matar. La imagen inicial se invierte y se convierte, por celos, en un ser agresivo, furioso, descontrolado y asesino, es decir, una mujer amenazadora. Josie Bliss representa a la mujer exótica, impregnada de misterio y brutalidad que la convierte en diosa y musa, dentro de una relación de amor y temor, repleta de signos contradictorios (tierna/loca) que impregnan los mitos y representaciones de la mujer en la literatura de todos los tiempos. Los poemas dedicados a Josie Bliss, escritos a lo largo de cuarenta años, destacan por su intensidad y ambivalencia emocional. “Juntos nosotros” supone la asunción textual de una relación amorosa con importantes consecuencias para su escritura. El amante ya no está dividido como en *Veinte poemas de amor*, sino que se encuentra en una fase de evolución y madurez, en armonía consigo mismo y con la relación en su comienzo, no existiendo en la obra anterior de Neruda está íntima conexión. A medida que la relación avanza, la contradicción del poeta se acentúa en una relación de amor/odio que convierte la relación en amargura (“Tango del viudo”). Desde el punto de vista psicológico y literario, “Tango del viudo” marca el comienzo de una nueva etapa, larga y

difícil que atravesará la segunda *Residencia* y culminará con la escritura del poema “Josie Bliss”.

Delia del Carril cumple la función de cómplice amorosa de Neruda y compañera política. Es la influencia que le mueve a afiliarse al partido comunista y a escribir el *Canto general* y *España en el corazón*. La presencia de Delia del Carril en el mundo de Neruda surge asociada a una etapa importante de su vida y de su obra: la República española y la antesala de la Guerra Civil. Ella será la compañera de los años cruciales en la vida y obra del poeta y su gran colaboradora en la época de su consolidación poética y política. La importancia de Delia del Carril en la constitución y afianzamiento de la imagen pública de Neruda fue enorme. Delia ayudó, sin duda alguna, a la internacionalización y politización de la poesía de Neruda. El poeta no tiene su nombre asociado a la sensualidad, ni a la pasión sino a la compañera combatiente:

El firme amor de España me diste con tus dones
vino a mí la ternura que esperaba
y me acompaña la que lleva el beso
más profundo a mi boca.¹⁰¹⁰

Delia es identificada como la “esposa”, “el firme amor” y “la lucha”. Durante dieciocho años cumplió la función no sólo de compañera de lucha, sino de amante, madre, maestra, amiga y protectora del poeta. No cabe duda de que fue una de las mujeres más inteligentes, cultas y queridas en el ámbito de los amigos de Neruda y una de las mujeres más importantes

¹⁰¹⁰PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 816.

CONCLUSIONES

de su vida, siendo además la única mujer que logra desmitificar al hombre y al poeta. Por su parte, Delia encarna a la perfección la imagen de la modernidad y de la libertad de su tiempo.

Matilde Urrutia es la compañera definitiva que Neruda esperó con “ardiente paciencia” durante toda su vida, y la que cumple todas las funciones que puede cumplir una mujer de la época: amante, esposa, madre, confidente, secretaria, etc., siendo además la única receptora de dos libros de contenido exclusivamente amoroso: *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor* y, por lo tanto, la mujer considerada más importante, desde el punto de vista pasional, en la vida de Neruda. Matilde Urrutia representa la plenitud amorosa, el triunfo de la búsqueda, la pasión, la mujer-tierra, la poesía, las raíces, la compañera. Matilde es la poesía, es la tierra, es Chile, es el pueblo, es la vida.

3 - La tercera hipótesis afirma que la mujer y la poesía son las protagonistas principales de la vida y de gran parte de la obra de Neruda y, a su vez, el concepto de mujer y la imagen de la mujer están indisolublemente unidos con el concepto de poesía en toda su obra amorosa.

En efecto, queda demostrado a lo largo de este trabajo de investigación que la mujer y la poesía son los ejes centrales de las obras *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor* y, por lo tanto, desempeña una función de exégesis o interpretación en su producción.

Además, nos queda constancia de que la mujer y la poesía son las protagonistas principales de la vida y de la obra de Neruda en

Crepusculario (1923), *El hondero entusiasta* (1923-1924), *Memorial de Isla Negra* (1962-1964), *La barcarola* (1967) y *La espada encendida* (1970).

La mujer es la fuente y la depositaria de las pasiones de Pablo Neruda, es la fuerza activa e íntegra de su poesía y de su vida, el alimento que le sostiene y la compañera imprescindible en sus luchas ideológicas.

El concepto de mujer en Neruda está íntimamente ligado al concepto de amor y de poesía. Y estos tres conceptos, mujer, amor y poesía, evolucionan a lo largo de su vida y de su obra, y maduran en paralelo, desde el intimismo sentimental de *Crepusculario* hasta su etapa posmoderna, donde al final de su historia sentimental, la salvación de la especie humana es posible a través de la unión corporal y espiritual del hombre y la mujer en *La espada encendida*.

Ilustra esta hipótesis el hecho de que dos de los títulos de sus tres libros exclusivamente amorosos: *Veinte poemas de amor*, *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor* combinen un término poético (poemas/versos/sonetos), y un término numérico (veinte/cien) con la palabra “amor”.

En *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el poeta se dirige a la amada a través del poema, anteponiendo la poesía primero y la propia voz del poeta después, a la musa inspiradora, y en este sentido la mujer, como cualquier otro objeto poético, es la excusa para crear poesía. La imagen femenina es núcleo esencial del proceso poético.

CONCLUSIONES

Por otra parte, el anhelo de unidad o comunión con la mujer es una constante en la primera etapa de la producción amorosa de Neruda: *Crepusculario* (1923), *El hondero entusiasta* (1923-24), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *El habitante y su esperanza* (1926), que va modificándose en *Los versos del Capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor* (1959), hasta desembocar en dos libros de plenitud amorosa y de efectiva unión, *La barcarola* (1967) y *La espada encendida* (1970).

De este modo, *Crepusculario*, *Tentativa*, *Veinte poemas* y *El hondero* configuran un mapa sentimental de nostalgia y aflicción caracterizado por un romanticismo exacerbado. Desde su poesía inicial, Neruda enamorado tiene el don de crear y elaborar a través de su palabra poética una imagen de la mujer y del amor que va modificándose con el transcurrir del tiempo, desde el amor y la mujer inalcanzable hasta la compañera real y definitiva en la figura de Matilde Urrutia.

4- De la lectura de las tres obras fundamentales de la producción amorosa de Neruda mencionadas y del análisis de los poemas seleccionados en *Veinte poemas de amor*, dedicados a Albertina Azócar; “Tango del viudo” (de *Residencia en la tierra I*), destinado a Josie Bliss; “Amores: Delia I” (de *Memorial de Isla Negra*); y de los poemas escogidos en *Los versos del Capitán* y en los *Cien sonetos de amor* escritos para Matilde Urrutia, podemos extractar las seis principales tipologías o arquetipos femeninos que conforman la poesía amorosa de Neruda, teniendo en cuenta que, en ocasiones, la representación de una imagen femenina aparece entremezclada con otra sin que sea posible la separación:

4.1- La mujer-cuerpo.

4.2- La mujer como potencia cósmica: tierra y naturaleza.

4.3- La mujer como escudo: mujer-salvadora.

4.4- La mujer como misterio y silencio.

4.5- La mujer idealizada: diosa, sacerdotisa y madre.

4.6- La mujer-compañera.

4.1 - La mujer-cuerpo.

La sensualidad es el principal rasgo del amor nerudiano. Y es el cuerpo la primera imagen que encontramos en el primer poema y la clave del libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: el cuerpo desnudo de una mujer. El poeta convierte a la mujer en objeto de deseo y admiración. Hay una novedosa celebración en la poesía nerudiana del amor carnal, fuera de los márgenes conservadores de su época y dentro de los marcos de la poesía latinoamericana de su tiempo. La mujer está situada culturalmente en un plano inferior al hombre y se convierte para el sexo opuesto en un objeto cuya finalidad central es lo erótico. Las bellas imágenes encontradas son demostrativas del impacto emocional que el amor le deja en su alma. Hay perplejidad ante la búsqueda del amor (“Ah las rosas del pubis”). El cuerpo de la mujer le pertenece, hay una idea posesiva del amor. La finalidad del acercamiento es de índole erótica.

La mujer-cuerpo está representada a través de símiles: “cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme”; metáforas: “vasos del pecho, ojos de

CONCLUSIONES

ausencia, rosas del pubis” y comparaciones: “Tu cuerpo de nácar soleado”. Hay un recorrido a lo largo de los *Veinte poemas de amor* que se convierte en un viaje corporal. El cuerpo de la mujer se presenta como un mundo que está esperando para ser explorado.

Por otra parte, Josie Bliss representa el descubrimiento del erotismo en la poesía nerudiana, aunque el acento de los poemas destinados a ella se encuentra más bien en su carácter salvaje y su terrorismo amoroso. No obstante, encontramos alguna referencia de su experiencia erótica en el poema “El tigre” (“entonces en un salto de fuego, sangre, dientes, de un zarpazo derribo tu pecho, tus caderas”) y en el poema “La pregunta” (“Yo echo la puerta abajo/yo entro en toda tu vida”), con esa particular tensión pasional existente a lo largo de *Los versos del Capitán*. En este libro hay numerosos poemas que refieren al físico de Matilde: “Tus pies”, “Tus manos”, “Bella”, etc., y en el poema “La pregunta”, afirma quererla “de ojos a pies a uñas”. Sin embargo, hay una diferencia fundamental en este libro, en comparación con las imágenes corporales de los *Veinte poemas*. El cuerpo de la mujer de *Los versos del Capitán* corresponde a una mujer real. El amor es un amor correspondido y recíproco. No hay invención ni truco literario. El poeta no está dividido, sino enamorado de una mujer concreta. La búsqueda del amor se ha convertido en encuentro. Y Matilde es el retorno definitivo a la madre, a la tierra, a lo femenino. El poema IV de “Oda y germinaciones” nos ilustra esta afirmación: “Y amor, tu cuerpo, no sólo es la rosa / que en la sombra o luna se levanta / o sorprendo o persigo”.

Matilde es cuerpo y alma. Es el cuerpo del amor mismo: “Yo no escogí sino una sola ola / la ola indivisible de tu cuerpo” (Soneto XLVI). El objeto se ha convertido en sujeto, en compañera. No se idolatra el cuerpo, sino a la mujer misma. Matilde no es una mujer silenciosa, sino activa. Lo mismo va a ocurrir en los *Cien sonetos*. Las referencias corporales: “plena mujer”, “manzana carnal”, “luna caliente”, etc. van unidas a la idea de mujer como compañera de vida y de lucha. Hay una integración de cuerpo, alma y mente. Y hay plenitud en su elección, más allá del deseo.

4.2 - La mujer tierra y naturaleza.

Las imágenes utilizadas para la descripción de la mujer, del erotismo y del amor relacionadas con el mundo vegetal son una constante a lo largo de toda la poesía amorosa de Neruda de principio a fin (de *Crepusculario* a *Memorial de Isla Negra*). La imagen poética, la metáfora y los símbolos utilizados giran alrededor de una pasión primitiva y universal expresada en términos vegetales (bosques, plantas, campos, cosechas). Es una marcada característica nerudiana utilizar términos propios de la vegetación para describir el sentimiento amoroso y sexual: plantas, frutos (especialmente los cereales como símbolo del alimento y la vida), y derivados (especialmente la harina y el pan como símbolos del amor). Los sustantivos (semilla, fermento, tierra, espigas, harina, caderas, grano, etc.) pueblan su poesía demostrando que para el pensamiento nerudiano el reino humano y el vegetal están unidos por la fertilidad. Continuamente, hay símbolos en su producción amorosa que mezclan sexualidad y vegetación, como vemos a modo de ejemplo en “La patria del racimo” de *Las uvas y el viento* (“la abrupta primavera. / Los gérmenes dormidos”). El

CONCLUSIONES

intercambio de epítetos y la personificación de los elementos naturales, atribuyéndoles cualidades y potencialidades humanas también aparecen como uno de los principales rasgos de la poesía nerudiana.

La mujer se representa constantemente unida a la naturaleza (manantial, colinas, fruta, etc.) y el poeta se convierte en labrador de la tierra (poema 1 de *Veinte poemas de amor*). La mujer, como la naturaleza, representa un tiempo y un espacio, en ocasiones incomprensible para el hombre. Es el sol, el mar, el universo mismo, y aparece adjetivada en dualidades contrapuestas (ardiente / frío) subrayando esta dualidad a través del uso del oxímoron. La mujer aparece contemplada en su realidad material y entera, sentida como un objeto erótico e integrada en una realidad más amplia y total, como la tierra. La fertilidad va unida a la imagen de la mujer y a la naturaleza. Es interesante observar la flora y fauna que el poeta ha utilizado para describir a su amada. De musgo y rosas está conformado el cuerpo de la mujer de los *Veinte poemas*. En el poema 5 las palabras del poeta trepan por su dolor como las yedras. Caracolas, pinos, guirnaldas, madreselvas, ciruelas, copihues, avellanas, cerezos, algas y amapolas pueblan los versos, así como cisnes, pájaros, gaviotas, peces, aparecen en cada momento. Los valores descubiertos en la descripción de la amada son los mismos que se encuentran entre los rasgos principales del escenario. La tierra se vuelve mujer, y la mujer, tierra.

En “El joven Monarca”, Josie Bliss también está identificada con la naturaleza y con la geografía terrestre de una forma más salvaje: “Tu corona de árboles negros, bienamada / y tu nariz de animal solitario, de oveja salvaje / que huele a sombra y a precipitada fuga tiránica / Patria

limitada por dos largos brazos cálidos”. Los adjetivos “negros”, “salvaje”, “tiránica”, vierten cierta dosis de misterio sobre su persona. Es tierra, sí, pero tierra oscura.

En la descripción de Delia (“Amores: Delia I”) utiliza el mismo recurso comparativo, con una fuerza más suave. Delia es “árbol de la miel”, “luna luminosa”, “dorado cereal abierto / a las transmigraciones de la harina”, “sombra clara de pétalo”, “presencia en el fuego”, “virtud de rocío”. Epítetos que dan la idea de una mujer unida a la idea de la luz, como Matilde lo estará al fuego.

Los *Versos del capitán* están llenos de referencias a la naturaleza desde su comienzo y es posiblemente el libro amoroso más vinculado a ella, junto a los *Veinte poemas de amor*. El libro comienza con la sección llamada “El amor”, y en el primer poema “En ti la tierra”, Neruda vuelve a comparar a la mujer con la “rosa” como símbolo del amor. La representación femenina permanece unida a la idea de naturaleza, concretamente a la tierra: “pequeña / rosa / rosa pequeña / a veces, / diminuta y desnuda”; sus hombros son “como dos colinas”, el amor “como agua de mar” y se inclina a su boca “para besar la tierra”. La propia relación de los dos está unida a la tierra en el poema “El alfarero”: “somos completos como un solo río / como una sola arena”, y en “El inconstante”, Matilde está hecha de “todo el oro / y de toda la plata / hecha de todo el trigo / y de toda la tierra”. La comparación de la tierra con la geografía aparece también en numerosos poemas, como por ejemplo en “Pequeña América”: “Cuando miro la forma / de América en el mapa / amor, a ti te veo”.

CONCLUSIONES

Amor y reino vegetal permanecen unidos. La amada es aromática, jugosa y pura como una fruta; cálida y generosa como el pan y la tierra. En el poema “La tierra” es la cabellera de Matilde “la que reparte espigas” y en “Oda y germinaciones” ella es la primavera que renace y es piel, boca, fruta, tierra (“Y vuelvo a ser contigo / la tierra que tú eres: eres en mí profunda primavera”) hasta llegar al último poema, “La carta en el camino”, donde la relación de ambos es la propia tierra y adquiere un tono casi profético: “Yo te dejo como si dejara / un puñado de tierras con semilla. / De nuestro amor, nacerán vidas”.

Por su parte, en los *Cien sonetos*, el nombre Matilde se asocia desde el principio a lo más intenso y permanente: a la tierra, al color verde de la esperanza y al vino de la celebración. La palabra Matilde va asociada a lo que nace de la tierra (planta), a lo que dura o permanece (piedra), y a aquello que embriaga y derrota al tiempo (vino): “Matilde, nombre de planta o piedra o vino”. En el Soneto XVI la compara directamente con la tierra: “amo el trozo de tierra que tú eres” y declara que “yo a tu lado vivo con la tierra” (XXXI). En el Soneto XXXIV convierte en agua y tierra las “propiedades profundas / que en ti se juntan como las leyes de la greda (XXXIV)”. Neruda llama a Matilde “hija del mar”. Compara su lado líquido y móvil con su poder, enraizada sobre la tierra y sus frutos. Matilde también es tan sencilla y tan “breve” que representa todas las características femeninas. En el Soneto XLIII le dice que ella es “total y breve, de todas eres una”. Como el mar, el poeta sale señalando la individualidad de su mujer y regresa concluyendo que con ella recorre y ama a “un ancho Mississippi de estuario femenino” (XLIII) en lo que constituye el “Río de las

mujeres”. El amor que siente por ella son “los dones sagrados de la lluvia, de la naturaleza” (XXXVII).

4.3 - La mujer salvadora.

Existe, sobre todo en los *Veinte poemas*, una concepción de la mujer como agente de inmortalidad o como un arma forjada para afirmar la vida frente al dolor. El poeta habla de su dolor y de su intención de anclarse en la mujer, en su cuerpo. La mujer es el arma para enfrentarse al mundo y el ancla para salvarse él, de su soledad (una flecha, una piedra). El arquero ha creado una mujer para salir de su soledad (túnel). Al fracasar su anhelo de traspasar límites metafísicos, su solución es salvarse a través de la mujer. El arma la utiliza para obtener sus objetivos. Hay toques modernistas “como una flecha en mi arco”.

Esta idea de la mujer forjada como un arma para afirmar la vida frente a la soledad y al dolor, constituye una nota fundamental de las potencias divinas que asume la amada y es un rasgo importante de la concepción nerudiana de lo femenino. La mujer es reveladora de lo desconocido (“márcame mi camino!”). La mujer, en el universo del poeta, posee un arco de esperanza capaz de indicar el camino y señalar el derrotero de las flechas ansiosas. Pero antes ha de liberarse del dolor de su propia limitación. La mujer es una amarra que sostiene la embarcación del poeta que cruje bajo la ola de la angustia, después la amada es una rosa en una región desierta. Él es el guerrero, forja a la amada a su imagen, la crea como tabla de salvación. Un arma con la que se enfrenta al mundo, sumiéndose en el éxtasis erótico (Poema 5 de *Veinte poemas de amor*):

CONCLUSIONES

“Ámame compañera. No me abandones. Sígueme / Sígueme, compañera, en esa ola de angustia”.

Neruda busca a la mujer como tabla de salvación en su primera época por una necesidad imperiosa de quebrar el ostracismo sentimental en el que había caído, por abandonar esa trampa de soledad juvenil en la que se hallaba atrapado. Esta búsqueda y necesidad de anclarse en la mujer evoluciona junto a su poesía, pero, bien sea por la experiencia temprana de la pérdida de la madre, bien por su propia necesidad de compartir, la mujer para Neruda es la brújula y el norte de su vida, hasta su madurez. El ancla se la proporcionará finalmente Matilde Urrutia y llegará definitivamente a puerto en *La barcarola*. El punto de partida ha cambiado: no es ya la soledad y el ostracismo, sino la alegría de haber encontrado el ancla y la compañera, lo que canta en libros posteriores. En el poema “El daño” de *Los versos del Capitán* le dice a Matilde que en ella busca “la firme piedra” y hay continuas alusiones a la larga espera que ha supuesto encontrarla, que es por fin amarrarse a la tierra: “No me has hecho sufrir / sino esperar”. La voz lírica, no obstante, es la voz de un capitán maduro, que se ha convertido en compañero de vida (“Y ahora / entro en tu vida / para no salir más / amor, amor, amor / para quedarme”). Los *Cien sonetos* corroboran esta idea. Así en el Soneto II insiste en la dificultad de haber llegado a puerto, de haberla encontrado (“Amor, cuántos caminos hasta llegar a un beso”) y reafirma la alegría del encuentro (“Pero tú y yo, amor mío, estamos juntos (...) / hasta ser sólo tú, solo yo juntos”), para proclamar rotundamente en la segunda estrofa del

Soneto LXXXI: “Ninguna más amor, dormiré con mis sueños / Irás, iremos juntos por las aguas del tiempo”.

4.4 - La mujer misterio - silencio.

En los *Veinte poemas de amor* la mujer misteriosa está asociada a la mujer silenciosa. La amada no tiene voz propia, es el poeta quien busca su voz. Lo amoroso está en el yo que se proyecta al tú. Más que silenciosa es una mujer silenciada: “Me gustas cuando callas / porque estás como ausente”.

No hay un conocimiento real de la mujer, Neruda no penetra en su alma. La mujer no tiene identidad, no es sujeto, no es un ser humano, es una mujer fantasmagórica. Que la mujer sea un referente no significa que sea importante, lo importante es la poesía. La mujer de Neruda se encuentra en el centro de su inspiración, es su musa, pero se ignora su condición de ser humano. La amada es un cuerpo sin nombre, silencioso, lejano, ausente, que sigue la tradición petrarquista de “el silencio es el ornato de la mujer” y, aunque gravita como uno de los centros fundamentales de los poemas, aparece pasiva y privada de opinión. Así como el yo que aparece es indudablemente el yo del poeta, la amada no manifiesta su identidad, ni dentro del libro ni fuera de él.

Si el arquetipo de mujer de los *Veinte poemas* es básicamente una mujer indefinida, silenciada y corporal con todas las propiedades de lo terrestre, lo celeste y lo acuático (cuerpo de musgo, brazos de enredadera), este atributo tradicional del silencio de la mujer va a cambiar radicalmente ante

CONCLUSIONES

la aparición de Josie Bliss, una mujer “de larga pasión paralela” y “ciencia guerrera” con quien Neruda quiere compartir su “envoltura terrestre a ese ruido de la mujer”. A partir de ella, no será el silencio el atributo de ninguna de las mujeres con quien comparta su vida. La mujer se va a ir convirtiendo en sujeto esencial de su existencia. Neruda huirá de la pasividad de la mujer, eligiendo por el contrario mujeres activas que compartan su vida y sus palabras. Ya no se ignorará la condición de ser humano privado de opinión, sino que la mujer va a adquirir un rol activo en su vida y en su concepción del amor con una voz propia, y se va a convertir, con Matilde Urrutia, en el eje central. Así, en el poema “El daño” de *Los versos del Capitán*, le dice que va “buscando tu firmeza y la profundidad que necesito”, y en el poema “El pozo” llega a rebelarse contra ese silencio misterioso de Matilde:

A veces te hundes, caes
en tu agujero de silencio,
en tu abismo de cólera orgullosa,
y apenas puedes
volver aún con jirones
de lo que hallaste
en la profundidad de tu existencia.

Y en el Soneto VII de los *Cien sonetos* la voz de la amada adquiere una importancia capital para la evolución de la relación: “Por eso cuando oí que tu voz repetía / «vendrás conmigo» fue como si desataras / dolor, amor, la furia del vino encarcelado”.

La antigua importancia del silencio ha dado paso a la nueva importancia de la risa de su amada en el poema “Tu risa” de *Los versos del Capitán*: “Quítame el pan, si quieres / quítame el aire, pero / no me quites tu risa”. El amor y la mujer han evolucionado hacia la palabra, hacia el diálogo entre dos seres humanos y hacia la presencia activa y real de la mujer en su vida, dejando atrás el monólogo poético de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y la distancia que separaba al poeta de la mujer real.

4.5 La mujer idealizada: Diosa y madre.

La mujer diosa es una diosa carnal. La potencia divina la encarna una mujer definida por notas de alta sensualidad y firme construcción carnal. Neruda se forja una diosa de la misma manera que una mujer salvadora y potencia cósmica porque su origen es la soledad (“fui solo como túnel”), desamparado, vacío, desesperado y lleno de angustia en el poema 8 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (“soy el que lo perdió todo / y el que todo lo tuvo”). El poema 14 de *los Veinte poemas de amor* fija el carácter exacto de lo femenino en la poesía nerudiana de este momento: “hasta te creo dueña del universo”. La diosa que forja es una Venus, una virgen carnal entremezclada con la figura de Pomona, diosa mitológica de los frutos y jardines. Es el ideal del encanto femenino. Los poetas celebran el contorno perfecto de su rostro, el brillo de sus ojos, la sonrisa de su boca y la pureza de sus pechos. Neruda utiliza este referente mitológico. El poema 5 de *Veinte poemas* refleja un carácter panteísta de la mujer, quien ocupa todo su universo: “Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas”. La breve referencia a la “divinidad “de Josie Bliss podemos

CONCLUSIONES

extraerla del poema “El joven monarca”: “La espesa tierra no comprende tu nombre / hecho de impenetrables sustancias divinas”.

Matilde, su diosa pagana, la más real y la más idealizada, es nombrada reina en el poema “La reina” de *Los versos del Capitán*, donde “nadie ve tu corona de cristal / nadie mira la alfombra de oro rojo/ que pisas donde pasas”, y también la nombra mujer sagrada en el Soneto XIII: “De la harina aprendiste a ser sagrada”.

Si los poemas de *Los versos del Capitán* son la corona que fabrica para su reina, los *Cien sonetos* son una exaltación del amor a Matilde y una idealización, con base en la tierra, del amor hacia ella, porque “no quiere más que escribir su nombre” (Soneto XCVIII). La idealización de la mujer en Neruda se debe a la capacidad de creación de vida que existe en la mujer y, en ese sentido, Neruda considera superior a las mujeres. La mujer es la madre de la vida. La madre no es alcanzable, la mujer, sí.

4.6 - La mujer-compañera.

El maternal y dulce pecho de la mujer de los *Veinte poemas* es el bálsamo que cura las angustias del poeta, pero ella no es libre. Hay atisbos de mujer compañera en los *Veinte poemas* (poema 5), pero son referencias mínimas. Sin embargo, en la evolución poética de Neruda va a ser la mujer-compañera la que predomine desde su encuentro con Jossie Bliss (“Josie Bliss, quiero encomendar mi envoltura terrestre / a ese ruido de la mujer cocinando”); posteriormente con Delia del Carril y en los libros

dedicados a Matilde Urrutia, *Las uvas y el viento*, *Los versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor*, donde la búsqueda se ha convertido en encuentro, para alcanzar su máxima plenitud en *La barcarola*.

Delia es nombrada “copa de amor” y “título de mis días” en el poema “Amor” del *Canto general*, y es también “luz de la ventana abierta” o “dorado cereal, abierto a las transmigraciones de la harina”, fundiéndose esta comparación doméstica más con el sentimiento de ternura y amistad que de pasión.

Matilde, por su parte, es la “reina del apio y de la artesa” en el Soneto XXXVI, y a Neruda le gusta “ver brillar tu imperio diminuto / las armas de la cera, del vino, del aceite”, del mismo modo que le hace honor a sus dos manos “que vuelan preparando / los blancos resultados del canto y la cocina”.

La concepción de la mujer compañera va unida a la imagen de la vida doméstica en el caso de Matilde Urrutia, que ocupa un lugar tradicionalmente femenino, pero no en el caso de Delia del Carril, que jamás se ocupó de las labores domésticas, por estar demasiado inmersa en la actividad política e intelectual y por su incompatibilidad con ellas. El dinamismo de Matilde en la casa queda retratado en el Soneto XXXVIII de los *Cien sonetos de amor*: “Y tú que subes, cantas, corres, caminas, bajas / planchas, coses, cocinas, clavas, escribes, vuelves / o te has ido y se sabe que comenzó el invierno”.

CONCLUSIONES

Neruda asocia la idea de compartir la cotidianidad con la idea de amor y la felicidad:

Con el aroma que amo
de la cocina que tal vez no tendremos
y en que tu mano entre las papas fritas
y tu boca cantando en invierno
mientras llega el asado
serían para mí la permanencia
de la felicidad sobre
la tierra.

Y junto a este, otro retrato de mujer compañera, reflejado en el poema “El alfarero” de *Los versos del Capitán*: “Y juntos / somos completos como un solo río / como una sola arena”. Sin embargo, hay otras referencias a la posesión de su amor o al rol de cada uno en la pareja que se contradice con la idea de compañera: “soy tu dueño / el que tú esperabas”, para pasar de inmediato a una declaración en el poema “La pródiga”: “Yo te escogí entre todas las mujeres” que recuerda a la cita bíblica de la elección de la Virgen María como madre de Jesús. Y más adelante, en el poema “Las vidas”, vuelve a describirla con una clara referencia a la idea de compañera en la lucha por la vida:

Oh tú, la que yo amo
pequeña, grano rojo
de trigo,

será dura la lucha,
 la vida será dura,
 pero vendrás conmigo.

En el último verso del Soneto XXIX, Neruda declara: “Eres del pobre sur, de donde viene mi alma / en su cielo tu madre sigue lavando ropa / con mi madre. Por eso te escogí, compañera”. De este modo, la mujer se convierte en el pan que alimenta el espíritu, su ancla a la tierra: la madre, la diosa, la compañera, la amante y la tierra misma. Para Neruda lo erótico y la pasión, sumada a lo cotidiano, a la amistad, al compañerismo, y al verbo compartir, constituyen el concepto de felicidad.

Finalmente, la imagen de la mujer como compañera, aparece con toda claridad en la *nerudiana dispersa*, concretamente en su libro tardío *El fin del viaje*¹⁰¹¹, en el poema “la Chillaneja”, donde Neruda escribe: “por toda la tierra entera / yo busqué / una mujer de Chillán / que fuera mi compañera”.

5- En relación a la quinta hipótesis, nuestro estudio confirma que la evolución del concepto de amor en Neruda desde su primer libro (*Crepusculario*) hasta la última parábola amorosa (*La espada encendida*) sigue una trayectoria que se inicia en la tristeza y desemboca en la esperanza, donde solo la idea del amor igualitario puede salvar al ser humano y establecer las bases de la felicidad.

¹⁰¹¹PABLO NERUDA, *Obras Completas V*, edición Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 1999-2002, págs. 391-302.

CONCLUSIONES

La poesía amorosa de Neruda y su concepción del amor crecen paralelas hacia la plenitud¹⁰¹². En este proceso, la concepción nerudiana del amor y de la mujer se va acercando más a la idea de Goethe y del romanticismo alemán que a la de los pensadores del siglo XVIII y, en todo caso, a través de su obra se entrevé una fascinante mezcla de amor galante, romanticismo alemán y modernismo. Si en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* predomina la imagen dual de la mujer entre la tradición de Dante y la exaltación de la sensualidad de los poetas simbolistas, con un claro protagonismo del cuerpo (Baudelaire), en la segunda época la tradición de la imagen de la mujer se encuentra en la misma línea de pensamiento de Goethe y Schlegel.

Neruda tiene una genuina predisposición a amar a la mujer y concibe la salvación del hombre por obra de la feminidad, que idolatra. Tanto Fausto como Goethe necesitan de la fuerza del amor femenino para poder sobrevivir y crear, dentro de un profundo conocimiento del alma femenina¹⁰¹³. Schlegel, por su parte, defiende a la mujer amiga, amada, sensual e intelectualmente independiente, modelo hacia al que fue evolucionando Neruda en *Los versos del Capitán* y en *Los cien sonetos de amor*.

¹⁰¹²HERNÁN LOYOLA, "Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda", art. cit., pág. 1.

¹⁰¹³HEIKE SOENNECKEN, "La mujer enajenada: Imaginario femenino en el s. XIX" en *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*, art. cit., pág. 179.

Si la mujer de los *Veinte poemas* es una construcción mental basada en el deseo, un objeto de ficción, un ser material e inmaterial que enfatiza el cuerpo y soslaya el yo, en *Residencia en la tierra* esta imagen dual de la mujer vuelve a aparecer convertida en lucha con la naturaleza y crisis existencial en la que la imagen de mujer aparece fragmentada (“Materia nupcial”).

En la *Tercera residencia*, la mujer es una fuerza amenazante que es preciso callar (“Las furias y las penas”) y el hablante poético pasa de anhelar a la mujer a enfrentarse a la idea de mujer (“Tango del viudo” o “Juntos nosotros”), dándonos la impresión de que el poeta teme a la mujer al mismo tiempo que la añora.

En *Residencia en la tierra* todavía la mujer es una destinataria ausente y se esboza solo la idea de mujer soñada (“Barcarola” o “Alianza”). La figura femenina, al no permanecer en su realidad, se presenta como una figura metafórica, distante, fantasmagórica. La mujer representa una totalidad que se expresa a través de la imagen metafórica. La mujer es en esta etapa todavía objeto, y es sobre todo inspiración poética. Sin embargo, Neruda se distancia progresivamente de su tratamiento de la imagen de mujer y del de sus predecesores a medida que evoluciona como ser humano, como poeta y como amante. La mujer va adquiriendo un papel sexualmente activo en su obra amorosa, otorgándole un poder que invierte los papeles tradicionales y los esquemas de tratamiento conservadores y que subvierte el tratamiento tradicional de la mujer en la creación de la poesía

CONCLUSIONES

amorosa. La figura femenina se va revelando como parte del poeta mismo y como materia misteriosa (*Los versos del Capitán, Cien sonetos de amor*). En ambas obras, dedicadas a Matilde Urrutia, la mujer es el eje central de su existencia porque impulsa la reconciliación con el mundo que anhela Neruda. Ella es reflejo y complemento, provocando la conciliación del poeta consigo mismo, con su vida y con su poesía.

Si en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, la imagen de la mujer se esboza como una visión fragmentada, como un espejismo, donde el poeta está dividido aunque ha creado una sola imagen, en *Los versos del Capitán*, por el contrario, la realidad es solo una, la mujer es solo una y la imagen es unitaria, al servicio del amor. Si Neruda es apasionado e intenso en la expresión de sus sentimientos, en este libro lo es de un modo extraordinario. *Los versos del Capitán* significan el testimonio de esta intensa pasión y la celebración del amor (“Y somos juntos la mayor riqueza / que jamás se reunió sobre la tierra”).

En *Cien sonetos de amor*, se entiende la posesión amorosa como instinto que se despierta cuando se ama. Si antes sentía que todo le era inalienablemente ajeno, ahora el mundo ha cambiado ante la milagrosa aparición del objeto, de la persona amada (“Antes de amarte, amor, nada era mío”, se lee en el Soneto XXV). Hay un antes y un después de Matilde, su diosa pagana que rige el universo panteísta de Neruda. Y lo hay porque, a pesar de los avatares amorosos que vivió con ella en clandestinidad, por primera vez y desde su madurez, se compromete totalmente con una

mujer, sin conflictos ni contradicciones internas. El amor es alimento. La amada adquiere categoría real. No es la muchacha de pasión y deseo, ni la locura desatada, ni el incendio incontrolable ni la tristeza infinita, es una mujer real y concreta que Neruda desnuda. El poeta pretende construir con endecasílabos y alejandrinos, de rima libre y asonantada, un libro lírico que destaca los rasgos más significativos de su amada, a quien describe comparándola nuevamente con elementos de la naturaleza. El significado que exalta a la mujer y el amor está expresado claramente en los sonetos LII y LIII, “la mujer representa, con evidencia, la plenitud vital del mundo”¹⁰¹⁴. Quizá porque la mujer crea vida, es vida.

Ya casi al final de su vida, en *La espada encendida*, poemario dedicado, casi con absoluta certeza, a la joven Alicia Urrutia, Neruda crea y reafirma su idea sobre el amor como un canto a la esperanza en la pareja, única capaz de salvar el mundo. En este libro el concepto del amor adquiere tintes mitológicos y cósmicos encarnados en las figuras de Rhodo y Rosía, quienes refundirán la humanidad con una nueva idea sobre el amor humano.

La espada encendida muestra una visión de la imagen de la mujer muy evolucionada hacia la igualdad. En la figura de Rosía no hay sumisión, ni obediencia, sino igualdad. Los dos personajes llegan juntos al conocimiento de sí mismos y de su función en la vida para hacer florecer “el árbol de la vida” y vencer la ira del volcán, a través del amor. El hombre

¹⁰¹⁴ G. BELLINI, “Pablo Neruda, fundador de utopías”, art. cit., págs. 3-11.

CONCLUSIONES

y la mujer tienen la misma capacidad para crear el mundo en el que viven, ninguno de los dos debe dominar al otro, y labor de ambos es construir un mundo más humano. El amor y la poesía crearán un futuro más bello y más justo para la humanidad y permanecerán inmortales en una bella utopía que Neruda quiso inventar como posible.

6- Por último, tras el análisis de los poemas más representativos de la producción amorosa de Neruda, podemos corroborar que en la poesía amorosa de Neruda predomina como recurso estilístico el uso del símil y de la metáfora que he denominado “insólita”. Este nuevo lenguaje metafórico tiene como consecuencia la creación de un nuevo concepto del amor y de una nueva imagen de la mujer en la poesía latinoamericana posterior a Neruda.

En la poesía amorosa de Neruda (y, sobre todo, en *Residencia en la tierra*) predomina como recurso literario la imagen poética (término que incluye el símil y la metáfora). Neruda acopla de una forma peculiar y asombrosa sustantivos y adjetivos, consiguiendo un uso particular de la metáfora “irracional” o insólita. No es una metáfora en el sentido tradicional, sino una metáfora “irracional” compuesta de imágenes visionarias, visiones o símbolos (“Hay círculos de leche y edificios de sangre”), en una irracionalidad tal, que cuesta llegar a la significación escondida y, más que entenderse, el poema se siente como asociaciones ilógicas. Neruda renueva el hábito lingüístico, modifica la rutina del lenguaje, trastoca el módulo mental, utilizando un lenguaje visionario. El objetivo nerudiano es establecer una nueva forma de ternura en el mundo y para ello crea

particulares imágenes poéticas que lo materialicen. Su dominio de la imagen poética no reside en el uso aislado de ella, sino en la impresión total producida por una sucesión de imágenes sutilmente relacionadas. De esta forma, la metáfora insólita nerudiana aparece como consecuencia de una adjetivación inesperada, constituyendo el núcleo del poema una multitud de imágenes potentes, sensoriales, visuales, auditivas, táctiles y poderosas, que encierran verdades poéticas a la vez que nos producen sensaciones irracionales, como si se tratara de una ensoñación (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*). Su vocabulario, su tono y su simbolismo son constantes y consistentes y tiene un gran conocimiento de los recursos poéticos. Se trata de una poesía impura que expresa las vivencias de un ser que vive entre lo opuesto: masculino / femenino; realidad / ensueño; erótico / idílico, y que no desea excluir nada de su poesía. Además, logra crear una dicción poética muy propia y también eficaz como instrumento expresivo del tipo de vivencias que aspira a comunicar. Neruda expresa un clima vivencial en el que las sensaciones comprometidas provocan “visiones” que desea verter al mundo, y para ello utiliza sus gerundios cinéticos (equivalentes a los participios presentes del inglés), su enumeración caótica y su preferencia por el símil sobre la metáfora. De este modo logra su propósito y provoca la sensación de inmediatez en el lector, y, como sucede con los grandes poetas, su trayectoria revela metamorfosis, evoluciones y cambios.

Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética
 que aún estaba sirviendo de ejemplo en cuadernos de melancolía
 cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los optimistas,
 y apenas me habían declarado oscuro como boca de lobo o de perro

CONCLUSIONES

denunciaron a la policía la simplicidad de mi canto
y más de uno encontró profesión y salió a combatir mi destino
en chileno, en francés, en inglés, en veneno, en ladrido, en susurro¹⁰¹⁵.

Los cambios le permiten desarrollarse en una vida de constante exigencia creadora. Neruda registra poéticamente cada uno de esos cambios, a la vez que va mudando de piel “estética”, en movimientos duales como cambio / inmovilidad, aventura / orden, y evoluciona hacia una estética explícita, suya, propia. Aunque en muchos aspectos, la poesía de Góngora ha dejado su huella en la de Neruda, el poeta chileno crea su propio sistema, del que va dejando constancia en muchos momentos de su obra y en su arte poética. Sus declaraciones poéticas de intenciones asumen, a veces, la forma de un poema, en la mejor tradición horaciana. Otras veces, son textos en prosa, artículos críticos, hasta declaraciones periodísticas. Pero en estos textos, a través de ellos, es posible recomponer una estética explícita y hasta programática de Pablo Neruda.

Así, en el último verso de su “Arte poética”¹⁰¹⁶, que figura en la primera parte de *Residencia en la tierra* (1933), el poeta manifiesta: “me piden lo profético que hay en mí, con melancolía y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos”.

Neruda habla de las palabras y, tras ellas, aparece la influencia de las fugaces escuelas futuristas y surrealistas francesas (Blaise Cendrars,

¹⁰¹⁵PABLO NERUDA, *Obras Completas III*, ed. Hernán Loyola, *op.cit.*, pág. 169.

¹⁰¹⁶PABLO NERUDA, *Obras Completas I*, edición de Hernán Loyola, *op. cit.*, pág. 274.

Louis Aragón, etc.), cuya técnica de la escritura automática permite que se cumplan las asociaciones psíquicas sin entrometerse el poeta con propósitos de forma, y dejándose invadir por el espíritu universal. Tras estas palabras subyace la idea de que en la escritura poética existe una presencia oculta de algo misterioso y extraño: “pero de pronto, la inspiración me llama y en el poetizar encuentro el confuso sentido que me niega la vida”¹⁰¹⁷.

El don profético de Neruda es algo más que la inspiración. Los versos finales de su “Arte poética” sintetizan una estética de la poesía como profecía, como algo que está surgiendo del fondo más abismal del mundo y del poeta, de la poesía como iluminación, como rito y como salvación. Y es en esta idea donde radica la vinculación de Neruda con el romanticismo (Blake, Hugo, Hölderlin, Nerval, Lautréamont en los *Chants de Maldoror*) con Walt Whitman en sus *Hojas de hierba* y con el surrealismo. No hay un “espíritu universal”, separado y opuesto a la realidad: hay la realidad, en todas sus dimensiones. La operación que lleva a cabo Neruda es dar voz a esa realidad total, en sus contradicciones, angustias, confusiones, melancolías, pero también en sus golpes de misterio, de profecía, de plenitud. La poesía que Neruda propone en su “Arte poética” es, pues, una poesía profética. No una poesía sólo hermética, como cree Amado Alonso. La confusión, el caos, la oscuridad, la melancolía existen y están allí; y la multiplicidad, complejidad y oscuridad del mundo se expresan a través del

¹⁰¹⁷EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, “Pablo Neruda: el sistema del poeta”, *Revista Iberoamericana*, v. 39, nº 82 enero-junio 1973.

CONCLUSIONES

trance profético. El poeta debe ser una superstición, un ser mítico”¹⁰¹⁸ . Neruda encuentra su propia forma de poetizar el mundo y cumplir su misión profética en su discurso sobre la “poesía impura”:

Una poesía impura, como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actividades vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecía, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.¹⁰¹⁹

Al atacar el concepto de poesía pura, no sólo sienta una posición de combate frente a Juan Ramón Jiménez y muchos de los jóvenes poetas que entonces seguían al maestro, sino que ensancha el campo de la poesía para incorporar todo en ella. Es, precisamente, en esta actitud de incluirlo todo (amor, lucha política, solidaridad) donde Neruda encuentra la clave de su nueva estética. Y es esta nueva estética la que contribuye a la creación de un lenguaje propio cargado de imágenes (símbolos y metáforas visuales), para expresar el amor y la lucha, concebida esta poesía como parte del poeta mismo.

El nuevo lenguaje metafórico que utiliza Neruda para esbozar la imagen de la mujer y del amor tiene como consecuencia la creación de un nuevo concepto del amor y de una nueva imagen de la mujer, que, de algún

¹⁰¹⁸ENRIQUE LIHN, *El circo en llamas*, ed. Germán Marín, Santiago de Chile, LOM, 1997, pág. 314.

¹⁰¹⁹PABLO NERUDA, “Caballo verde para la poesía” (1 Octubre 1935), citado por JUAN MANUEL ROZAS, *La generación del 27 desde dentro (textos y documentos)*, 1974, 2ª edición, Madrid, Istmo, 1987, págs. 250-251.

modo, invierte su papel tradicional en la relación de pareja y se sitúa como una igual en la realidad social. No en vano, el Neruda senador de 1946 había luchado por la igualdad política y social de la mujer frente a la ley y frente a la vida (poema “La bandera” de *Los versos del Capitán*) y rechazaba de plano el tradicional discurso sobre la supuesta inferioridad biológica o intelectual de la mujer con respecto al hombre, encarnado en la figura del gran intelectual liberal de su tiempo, D. José Ortega y Gasset, quien consideraba a la mujer “más bien un género que un individuo”¹⁰²⁰.

La poesía de Neruda desde *Crepusculario* (1923) hasta sus últimos libros (*Geografía infructuosa* [1972], *La rosa separada* [1972] e *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* [1973]), no solo influyó considerablemente en la literatura amorosa y social de habla hispana de principios y mediados del s. XX, sino que marcó una nueva época en la poesía erótica de su tiempo, renovó el vocabulario, rompió con la tradición anterior modernista y creó una nueva estética para varias generaciones de poetas y escritores de habla hispana.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada desnudó a una Eva que hablaba en español y devolvía a Latinoamérica la posibilidad de vivir un amor suyo propio, inmediato y tangible, escrito con simplicidad y con belleza, más cercana y más allá de la poesía del simbolismo, del modernismo, de Mallarmé, Rubén Darío, Rimbaud y Rilke. Neruda abrió la puerta hacia una toma de conciencia sexual y hacia la escritura desde la

¹⁰²⁰MARCIA CASTILLO, Separata de la Revista de Literatura y Cultura *España Contemporánea*, Tomo XVI, número 1 (Valencia, 2003), pág., 51.

CONCLUSIONES

libertad. Julio Cortázar, Nicanor Parra, Jorge Millás, Roque Esteban, Luis Oyarzún, Gonzalo Rojas, Rubén Azócar (verdadero codificador de la inquietud novísima de Chile), Alberto Rojas Jiménez, Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle, son solo algunos nombres de los poetas latinoamericanos que, directamente influenciados por Neruda, tomaron el relevo de la cultura latinoamericana de mediados del s. XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obra literaria de Pablo Neruda

NERUDA, Pablo (1955), *Canto general II*, Buenos Aires, Losada.

NERUDA, Pablo (1970), *Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada.

NERUDA, Pablo (1977), *Tercera residencia*, Barcelona, Seix Barral.

NERUDA, Pablo (1977), *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, Edición preparada por Matilde Urrutia y Miguel Otero Silva.

NERUDA, Pablo (1978), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Buenos Aires, Losada.

NERUDA, Pablo (1983), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Cien sonetos de amor*, Barcelona, Seix Barral.

NERUDA, Pablo (1984), *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral.

NERUDA, Pablo (1987), "Caballo verde para la poesía", 1 edición de 1935, Madrid, Istmo, págs. 250-251.

NERUDA, Pablo (1994), *Residencia en la tierra*, Edición de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra.

NERUDA, Pablo (2003), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Barcelona, Debolsillo, Edición y notas de Hernán Loyola.

NERUDA, Pablo (2003), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Prólogo de Jorge Edwards, Madrid, Alianza editorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NERUDA, Pablo (2003), *La barcarola*, Barcelona, Debolsillo, Edición y notas de Hernán Loyola.

NERUDA, Pablo (2004), *La espada encendida*, Barcelona, Debolsillo.

NERUDA, Pablo (2004), *Las manos del día*, Barcelona, Debolsillo, Edición y notas de Hernán Loyola.

NERUDA, Pablo (2004), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid, Visor.

NERUDA, Pablo (1999-2002), *Obras Completas I, De Crepusculario a Las uvas y el viento, 1923-1954*, Edición y notas de Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

NERUDA, Pablo (1999-2002), *Obras Completas II, De Odas elementales a Memorial de Isla Negra, 1954-1964*, Edición y notas de Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

NERUDA, Pablo (1999-2002), *Obras Completas III, De Arte de pájaros a El mar y las campanas, 1966-1973*, Edición y notas de Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

NERUDA, Pablo (1999-2002), *Obras Completas V, Nerudiana dispersa II, 1922-1973*, Edición y notas de Hernán Loyola, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

NERUDA, Pablo (2010), *Antología general*, Edición conmemorativa, Madrid, Alfaguara.

Bibliografía consultada para los capítulos 2 y 3

ADORNO, Theodor (1970), *Aesthetic Theory* (trans. C. Leonard), London, Routledge.

ALONSO, Amado (1928), "Lingüística espiritualista", *Síntesis*, Buenos Aires, Año I, núm. 8.

ALONSO, Amado (1955), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

ALONSO, Amado (1977), *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

ALONSO, Dámaso (2008), *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1 edición, 1950.

ARTOUS-VINTEUIL, Frédérique A.(1978), *Los orígenes de la opresión de la mujer, sistema capitalista y opresión de la mujer*, Barcelona, Ed. Fontamara.

BARRÍA, Jorge (1973), *América Latina. Historia de medio siglo. 1-América del Sur*. Chile s. XX, Instituto de investigaciones sociales de la UNAM, Santiago de Chile Prensa Latinoamericana S. A.

BATAILLE, Georges (2000), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.

BENJAMIN, Walter (1971), *Iluminaciones*, (3 vols.), Madrid, Taurus.

BORNAY, Erika (1988), *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*, Madrid, Cátedra.

BORNAY, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.

BOUSOÑO, Carlos (1998), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURROW, John V. (2001), *La crisis de la razón, El pensamiento Europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica.
- CABALLERO, Juncal (2002), *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castelló de la Plana, Ed. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CABALLERO, María M. (1995), “Una aplicación práctica de la estilística: Amado Alonso y Pablo Neruda”, *Cauce, Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, Sevilla, Dpto. de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Facultad de Ciencias de la Educación, núm. 18-19.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1982), *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza.
- CASTILLO, Marcia (1998), “Un lugar imposible: espacio y personaje femenino en la narrativa española de vanguardia”, *Revista de Estudios Hispánicos 32*, Saint Louis, Washington University, págs. 117-133.
- CASTILLO, Marcia (2001), *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*, Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid.
- CASTILLO, Marcia (2001), “«La fémina insurgente»: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 23.
- CASTILLO, Marcia (2001), “Contracorriente: memorias de escritoras de los años veinte”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 17.

- CASTILLO, Marcia (2003), “De corzas, vegetales y otras feminidades. Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte”, Separata de la *Revista de literatura y cultura España Contemporánea*, núm. 1, Tomo XVI, Columbus, Ohio State University.
- CHEVALIER, François (1979), *América Latina: de la independencia a nuestros días*, Barcelona, Labor.
- CHEVALIER, Jean (1995), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CORREA, Pedro (1995-1996), “La estilística teórica de Amado Alonso”, *Cauce, Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, Sevilla, Dpto. de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Facultad de Ciencias de la Educación, núm. 18-22.
- DE LA FUENTE, J. Alberto (2005), “Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?”, *Revista de Literatura y Lingüística*, Santiago de Chile, Universidad Católica Silva Henríquez, nº 16, págs. 31-50.
- DE LAMA, Víctor (1993), *Antología de la Poesía Amorosa española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF.
- DE LA TORRE, Guillermo (1974), *Historias de las Literaturas de Vanguardia*, vol. VI, Madrid, Guadarrama.
- DE MICHELIS, Mario (1984), *Las vanguardias artísticas del S.XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1979), *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DOMÍNGUEZ, José (2009), *Introducción a la Teoría Literaria*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Aceres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOMÍNGUEZ, Nora (2006), *Historia de las mujeres en España y América Latina, del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.

DONIS, A. (2004), *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili.

DUBYY, Georges y PERROT, Michelle (Dir.) (2000), *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo V, *El siglo XX*, Françoise Thébaud (Dir.), Madrid, Taurus.

DUVERGER, M. (1981), "Los métodos de análisis de documentos y La técnica del análisis de contenido", *Métodos de las Ciencias Sociales*, Barcelona, Ed. Ariel, págs. 151-197.

ECO, Umberto (1991), *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa.

FERNÁNDEZ, F. y PARAVISINI, L. (1991), *El placer de la palabra, Antología*, México, Planeta.

FERNÁNDEZ, María Teresa (2005), "Reseña de Women, Feminism and social change in Argentina, Chile and Uruguay, 1890-1940, de Asunción Lavrin Lincoln", *Revista Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, Septiembre/Diciembre 2005, Vol. XI, Universidad de Guadalajara, México, núm. 31, págs. 335-338.

FRANCO, Jean (2002), *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.

FRIEDRICH, Hugo (1974), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.

GASCÓN, Elena (1992), *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario* (Monografías), Madrid, Pliegos.

- GICOVANTE, Bernardo (1965), "El yo poético y su significado", *Asomante*, Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, núm.21, págs. 40-47.
- GIRONDO, Oliverio (1924), "Manifiesto Martín Fierro", *Revista Martín Fierro*, 2ª época, Buenos Aires, núm. 4, p. 19.
- GUTIÉRREZ, Rafael (1968), "Literatura y sociedad", *Revista Texto crítico*, Veracruz, editada por el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad de Veracruz, Vol. VI, núm. 8.
- GUTIÉRREZ, Rafael (1968), "Literatura y sociedad en Hispanoamérica", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, núm. 65, págs. 224-225.
- HALPERIN, Tulio (2005), *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza.
- KAYSER, Wolfgang (1970), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, Madrid, Gredos.
- KRIPPENDORFF, Klaus (1993), *Metodología del análisis del contenido, Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós.
- LAQUEUR, Thomas (1994), *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra.
- LAVRIN, Asunción (2005), *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Centro de Investigación Diego Barrós Arana.
- LÁZARO, Fernando (1976), "El realismo como concepto crítico literario", *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, págs. 124-125.
- LESSER, Wendy (1991), *His other half: men looking at women through art*, Cambridge, Harvard University Press.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1991), *La poesía Romántica*, Madrid, Anaya.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1994), *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (2007), *Macrotexto poético y estructuras de sentido, Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- LUNA, Lola (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Sevilla, Ed. Anthropos.
- MARÍAS, Julián (1980), *La mujer en el S.XX*, Madrid, Alianza.
- MOI, Toril (2006), *Teoría Literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- MORANT, Isabel (Dir.), GOMEZ, G., CANO, G., BARRANCOS, D. y LAVRIN, A. (Coords.), (2006), *Historia de las mujeres en España y América Latina IV, Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Cátedra.
- OSORIO, Nelson (1988), "Al margen de la lírica moderna", prólogo a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho.
- OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana 3: Posmodernismo, Vanguardia y regionalismo*, Madrid, Alianza.
- PASTOR, Reyna (Dir. y Coord.), (1996), "Mujeres representadas: imágenes de género", *Revista Arenal de historia de las mujeres*, Granada, Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, Vol.3, núm. 1.

- PEDRAZA, Pilar (1983), *La bella, enigma y pesadilla*, Valencia, Almadín.
- PEDRAZA, Pilar (1998), *Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- PÉREZ, Francisca, (1988), *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor.
- PÉREZ, Pablo Emilio (1988), *La colonización*, Madrid, Anaya.
- PORTOLÉS, José (1986), *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.
- QUILES, Amparo y SAURET, Teresa (2001), *Luchas de Género en la historia a través de la Imagen*, Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Tomo I.
- QUILES, Amparo y SAURET, Teresa (Eds.), (2002), “De perversas a sublimes. El juego de la ambigüedad femenina en la iconografía de la gitana”, en Riera, C., Torras, M. y Clúa, I. (Eds.), *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, Barcelona, Ediciones y Cultura, 2002, págs., 317-325.
- SAID, Edward (2006), *Humanismo y crítica democrática*, Barcelona, Debate.
- SCHOPF, Federico (1986), *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni.
- SCHWARTZ, Jorge (1991), *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.
- SEFCHOVIC, Sara (1983), *Mujeres en el espejo, Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, Selección e introducción, Vol. I, México, Folios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SIERRA BRAVO, Restituto (1988), *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*, Madrid, Paraninfo.

SKIDMORE Thomas y SMITH, Peter (1999), *Historia Contemporánea de América Latina, América Latina en el siglo XX*, Barcelona, Crítica.

SOENNECKEN, Heike (2003), “La mujer enajenada: Imaginario femenino en el siglo XIX” en *Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, págs. 177-189.

SPITZER, Leo (1955), *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Madrid, Gredos.

SPITZER, Leo (1974), *Lingüística e historia literaria*, 2ª edición, Madrid, Gredos.

VARCÁRCEL, Amelia (1997), *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra.

VERANI, Hugo (1986), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Milán, Bulzoni.

VERES, Luis (2003), *Periodismo y literatura de Vanguardia en América Latina: el caso peruano*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera CEU.

VERGARA, Sergio (1994), “El runrunismo: presentación de un grupo de la vanguardia de 1928”, *Acta-Literaria*, Concepción (Chile), núm. 18, págs. 47-60.

VÍAS, Berta (2000), *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Anaya.

VILLAFAÑE, Justo y MÍNGUEZ, Norberto (1996), *Principios de la teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide.

WELLECK, René y WARREN, Austin (1966), *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos

Bibliografía específica sobre la obra de Pablo Neruda

ALCALDE, Alfonso (1983), “Redescubrimiento de Neruda: testimonios, recuerdos, anécdotas”, *La Bicicleta, Revista cultural*, Julio, 1983, Serie especial 1, *Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Granizo Ltda.

ALCALDE, Alfonso (1983), “Redescubrimiento de Neruda: testimonios, recuerdos, anécdotas”, *La Bicicleta, Revista cultural*, Agosto, 1983, Serie especial 2, *Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Granizo Ltda.

ALCALDE, Alfonso (1983), “Redescubrimiento de Neruda: testimonios, recuerdos, anécdotas”, *La Bicicleta, Revista cultural*, Septiembre, 1983, Serie especial 3, *Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Granizo Ltda.

ALDUNATE, Arturo (1936), *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Nacimiento.

AGUIRRE, Margarita (1964), *Genio y figura de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

AGUIRRE, Margarita (1973), *Las vidas de Pablo Neruda*, Barcelona, Grijalbo.

AGUIRRE, Margarita (1980), *Pablo Neruda/ Héctor Eandi, Correspondencia durante Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime (1965), *Poética y prosa de Pablo Neruda*, Nueva York, Las Américas.
- ALEGRÍA, Fernando (1954), *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Ediciones Studium.
- ARAYA, Guillermo (1982), "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", *Bulletin Hispanique*, Cedex, France, págs. 145-188.
- AZÓCAR, Rubén (1931), *La Poesía Chilena Moderna. Antología*, Santiago de Chile, Ediciones del Pacífico Sur.
- AZÓCAR, Rubén (1998), "El Neruda de los 20", Santiago de Chile, *Boletín y Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, 1998; IX (32).
- BARCHINO, Matías (1996), "Poesía y fantasía erótica en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, Albacete, págs. 199-211.
- BARRÓS, Cristián (2003), *Tango del Viudo.*, Santiago de Chile, Ed. Seix Barral.
- BECCO, Horacio J. (1975), *Pablo Neruda: Bibliografía*, Buenos Aires, Casa Pardo.
- BELLINI, Giuseppe (1983), "Pablo Neruda fundador de utopías", en A. David KOSSOFF, Ruth H. Kossoff, Geoffrey RIBBANS, José AMOR y VÁZQUEZ (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, Vol. 1, págs. 3-19.
- BELLINI, Giuseppe (1999), "Viaje al corazón de Neruda", *Revista América sin nombre*, Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante, Alicante, núm. 1.
- BELLINI, Giuseppe (2001), "Pablo Neruda: una vida como amor", *Salina, Revista de Lletres*, Collectiu Salina, Tarragona, Univ. Rovira i Virgili, Facultat de Lletres, núm. 15.

- BLOOM, Harold (1989), *Pablo Neruda*, Nueva York, Chelsea House.
- CAMACHO, Eduardo (1978), *Pablo Neruda: naturaleza, historia y poética*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- CARDONA, Alfredo (1955), *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, Ed. De Andrea.
- CARDONE, Inés María (2003), *Los amores de Neruda*, Santiago de Chile, Plaza y Janés.
- CARRILLO, Gastón (1967), “La lengua poética de Pablo Neruda”, *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, nº. 19, pp. 133-164.
- CASTANEDO, Günter (2009), “Pablo Neruda y el enigma de Isla de Pascua”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXXV, Santander, enero-diciembre 2009, pp. 371-383.
- CASTANEDO, Günter (2009), “Pablo Neruda y Olga Margarita Burgos: una relación desconocida”, *Revista El maquinista de la generación*, Centro de Estudios de la Generación del 27, Málaga, octubre 2009, núm. 17, pp. 84-93.
- CEPEDA, Gloria (2005), “Pablo Neruda y la mujer”, *Revista Convergencia de Ciencias Sociales*, Universidad Autónoma del estado de México, Toluca, México, enero-abril, vol. 12, núm. 37, págs. 331-343.
- CIORDIA, Javier (1987), “Neruda: Teoría y Praxis poética”, *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, México, Ed. Ángel Flores, pp.13-25.
- CONCHA, Jaime (1972), *Neruda 1904-1936*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONCHA, Jaime (1973), "Pablo Neruda. Sexo y pobreza", Santiago de Chile, *Revista Iberoamericana*, núm. 83, pp.135-138.
- CORTÍNEZ, Carlos (1974), *Tres estudios sobre Pablo Neruda*, Columbia, The University of South Carolina Press, United States.
- CORTÍNEZ, Carlos (1992), "La tramutación simbólica de la mujer en dos poemas de Pablo Neruda", *Hispanic Review*, Department of Romance Languages at the University of Pennsylvania, págs. 19-32.
- COSTA, René de (1979), *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, Harvard University Press.
- COSTA, René de (1988), "Para una poética de la antipoesía", *Revista Chilena de Literatura*, págs. 7-9.
- COUSTÉ, Alberto (1979), *Conocer a Neruda*, Barcelona, Dopesa.
- DETTWILLER, Louise A. (1988), "Deconstructing the role of love in two of Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Hispanófila, Revista de Literatura y Ensayo*, University of North Carolina, United States, Department of Romance Languages & Literatures, Jan, págs., 85-93.
- DUNCAN, Cyntia (1992-1993), "Reading against the grain of Pablo Neruda's Love poetry: A feminist perspective", *Romance Language Annual 4*, West Lafayette: Purdue Research Foundation, págs.431-437.
- EDWARDS, Jorge (1993), "Neruda:El periodismo", *Revista Vuelta*, México, Vol. 17, núm. 205, págs. 57-60.
- EDWARDS, Jorge (1994), "El joven Neruda: los poemas de amor compartido", *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, July-dec, págs. 731-737.

- EDWARDS, Jorge (1990), *Adiós poeta*, Barcelona, Tusquets.
- ELLIS, Keith (1985), "Explorando el amor: la búsqueda infructuosa en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 11, Tufts University , Latinoamericana Editores (Lima-Berkeley), Department of Romance Languages de Tufts, núm. 21-22.
- ELLIS, Keith (1970), "Poema veinte: a Structural Approach", *Romance Notes*, University of North Carolina, Unites States, págs. 507-517.
- FERNÁNDEZ, Sergio (1974), *Cartas de amor de Pablo Neruda*, Madrid, Ediciones Rodas.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, MIRALLES, Selena, BECERRA, Eduardo (1995), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ed. Universitas S.A.
- FERRARESI, Alicia C. (1973), "La relación tú-yo en la Poesía de Pablo Neruda: del autoerotismo al panerotismo", *Revista Iberoamericana* , Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pensilvania, United States, vol. 82-83 , págs. 205-226.
- FERRER, Gabriel (2004), "Lectura de Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda", *Revista trimestral de Estudios Literarios*, Barranquilla, Colombia, Ed. La casa de Asterión, Vol. V, núm. 18.
- FIGUEROA, Aída y OLIVARES, Edmundo (2003), *Mi amigo Pablo*, Santiago de Chile, Ed. Norma.
- FLORES, Ángel (2008), *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Llibres de Sinera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FORGAS, Esther (1991), "Rostros y rastros de mujer en la obra de Pablo Neruda", *Revista Scriptura*, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica, Universitat de Lleida, núm. 6, págs.165-172.
- FORSTER, Merlín (1978), "Pablo Neruda and the Avant-Garde", *Symposium, Journal in Modern Literatures*, Philadelphia, Routledge, págs.208-220.
- GATELI, Angelina (1971), *Neruda*, Colección *Grandes Escritores Contemporáneos*, Madrid, Editorial Epesa, núm. 34.
- GONZÁLEZ, Jaime, ECHEVARRÍA, Raimundo (1998), "Albertina y Neruda: celos, secretos y envidias confesadas", Santiago de Chile, *Boletín y Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, vol. IX, pág. 34.
- GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. (1975), *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca, microcosmos poéticos*, Estudios de interpretación crítica, Madrid, Anaya.
- GONZÁLEZ, Eloy, TÁPANES, Adriana (2002), "Reconsideraciones al poema 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda:" Me gustas cuando callas porque estás como ausente", *Explicación de textos literarios, La Rioja*, vol. 31, núm.2, págs. 43-59.
- GOTTLIEB, Marlene (1966), "Pablo Neruda, poeta del amor", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 6, nov-dic, págs. 211-221.
- GUTIÉRREZ, Pedro (1985), "Pablo Neruda: la poesía como descubrimiento", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, págs.101-107.
- HAMILTON, Carlos De (1974), "Pablo Neruda, poeta chileno universal". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.

PERSIN, Margaret H. (1998), "Writing and women's work in later poetry of Pablo Neruda", *Revista de Estudios Hispánicos*, Indiana University, págs. 229-248.

IBSEN, Kristine (1993) "Entre la espada y la piedra: función exegética de la figura femenina en Neruda", *Symposium, Journal in Modern Literatures*, Vol. 46, Routledge, Philadelphia, págs.257-268.

KONSTANTINOVA, Iana (2005), "The ambiguity of the beloved in Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Letras hispanas*, University of Virginia, vol. 2, I.

LATORRE, Mariano (1924), *Revista Ziz zag*, 16 de agosto, Ed. Ziz-Zag, Santiago de Chile, núm. 1017.

LOVELUCK, Juan (1972), "Neruda colaborador de La Nación", *Sin nombre*, Santurce, vol. 3, págs. 21-37.

LOVELUCK, Juan, LEVY, Isaac (1975), "El navío de Eros", *Simposio Pablo Neruda: Actas*, Nueva York, Las Américas, University of South Carolina, LOVELUCK, Juan y LEVY, Isaac (eds.), págs. 217-231.

LOYOLA, Hernán (1964), «Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda», *Ediciones de la Revista Aurora*, Santiago de Chile, núm. 3-4.

LOYOLA, Hernán (1967), *Ser y morir en Pablo Neruda (1918-1945)*, Santiago de Chile, Editora Santiago.

LOYOLA, Hernán (1969), "*Pablo Neruda: EL amor y la vocación poética*", *Revista Mensaje*, Santiago de Chile, núm. 184.

LOYOLA, Hernán (1981), *Pablo Neruda, propuesta de una lectura*, Madrid, Alianza.

LOYOLA, Hernán (1991), "El joven Neruda ingresa en la modernidad", *Casa de las Américas*, Enero - Marzo, págs. 7-35.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LOYOLA, Hernán (1991), "El ciclo Nerudiano: 1958-1967: Tres aspectos", *Estudios de Pablo Neruda, Anales de la Universidad de Chile*, Enero-Diciembre, 1991, págs. 157-160.
- LOYOLA, Hernán (1992), "Neruda 1923: El año de la encrucijada", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile.
- LOYOLA, Hernán (1996), "Álbum Terusa, 1923, Textos juveniles inéditos", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Enero-Diciembre, núm. 157-160, págs. 45-55.
- LOYOLA, Hernán (1999), "Neruda moderno/Neruda posmoderno", *América sin nombre*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Alicante, núm. 1, págs. 21-32.
- LOYOLA, Hernán (2004), "Lo que el más grande amor. Sobre Eros y Tánantos en Neruda", *Revista Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, núm. 489, págs. 23-36.
- LOYOLA, Hernán (2006), *La biografía Literaria I*, Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena, Seix Barral.
- LOZADA, Alfredo (1980), "La amada crepuscular. Veinte poemas de amor y una canción desesperada" en E. Rodríguez Monegal y E. Mario Sentí (eds.), *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, págs. 92-103.
- MANERO, María del Pilar (1981), "La imagen de la mujer-tierra en la obra poética de Pablo Neruda", I encuentro Internacional de Psicología del Arte celebrado en Barcelona del 1 al 10 de julio de 1975, págs. 57-66.
- MANSILLA, Luis A. (1988), "La última entrevista: Neruda habla de Picasso", *Boletín y Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile.
- MELIS, Antonio (1972), *Pablo Neruda*, Florencia, La Nuova Italia.

MENESES, Carlos (1972), "La mujer a través de los Veinte poemas de amor", *Sin nombre*, Santurce, págs.97-105.

MILLARES, Selena (1988), "El concepto de lo erótico en Darío y Neruda: estudio de una simbología común", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Revista de filología Hispánica, Departamento de Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, págs. 219-229.

MILLARES, Selena (1992), "La génesis poética de Pablo Neruda", Análisis intertextual, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MILLARES, Selena (1998), "Pablo Neruda: genealogías de la imaginación", Lleida, Universidad de Lleida, Arraba, págs. 167-174.

MILLARES, Selena (1999), "Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética", *América sin Nombre*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Alicante.

MISTRAL, Gabriela (1957), "Recado sobre Pablo Neruda", Santiago, Ed. del Pacífico, pp. 165-169.

MONTÉS, Hugo (1975), *Para Leer a Neruda*, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre.

MORELLI, Gabrielle, (1979), "Strutture e lessico nei "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", Milán, Cisalpino-Goliardica, 1979.

MORELLI, Gabrielle (1987), "Huidobro e L'Immagine creativa nell'avanguardia Spagnola, Ed. española *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MORELLI, Gabrielle (1997), *Como leer Veinte poemas de amor de Pablo Neruda*, Júcar, Colección Guías de Lectura, Gijón, núm.21.
- MUÑOZ, Diego (1979), "Las tres etapas de la lírica Nerudiana", Santiago de Chile, Ed. Lastarria.
- NAVARRETE, Yánez (2004), "¿Neruda nos identifica? Recensión al libro *Pablo Neruda Senador, Homenaje del senado al Poeta y Senador de la Republica Neftalí Reyes Basoalto*", *Revista Política*, Universidad de Chile, Santiago, vol. 44, págs. 241-245.
- NEVES, Eugenia (2002), "Los tres grandes momentos del amor en la obra de Neruda", *Boletín y Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile.
- OLIVARES, Edmundo (2000), *Pablo Neruda: Los caminos de Oriente*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- OLIVARES Edmundo (2004), *Pablo Neruda: Los caminos de América*, Santiago de Chile, Libros Arces-Lom.
- ONÍS, Federico (1961), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York, Las Américas, págs. 911-913.
- OSÉS, Darío (2002), "Amores de poetas", *Boletín y cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile.
- OSÉS, Darío (2004), "Pablo Neruda, Bibliófilo y lector: El amor por la vida y el amor por los libros", *Atenea*, Concepción, Chile, págs. 51-62.
- OSORIO, Nelson y MORENO Fernando (1971), "Claves de Pablo Neruda: la escritura", Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- PACHECO, Gilda (1984), "A Feminist Perspective on Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Kañina, Revista*

de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, vol. I, núm. 2, págs. 31-37.

PANERO, Martín (1976), "Las memorias de Pablo Neruda", *Anales de la literatura hispanoamericana*, Revista de filología Hispánica, Departamento de Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, núm. 5, págs. 221-240.

PÉREZ, Lucrecio (1972), "Neruda, Pablo Geografía infructuosa", *Anales de la literatura hispanoamericana*, Revista de filología Hispánica, Departamento de Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, Vol. I, pág. 434.

PÉREZ, Floridor (1999), "Neruda, lector de Whitman", *Boletín y Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile.

PERRIAM, Christopher (1988), "Metaphorical machismo: Neruda's love poetry", *Forum for Modern Language Studies*, St Andrews, Exeter, England, págs. 58-77.

PERRIAM, Christopher (1989), "The late Poetry of Pablo Neruda", Oxford, Dolphin.

PERRIAM, Christopher (1998), "Re-reading Neruda's Veinte poemas de amor y una canción desesperada", *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, núm. 75, págs. 93-108.

PLOTNICK, Viviana (1995), "La figura de Joe Bliss en la obra de Neruda", *Revista de estudios hispánicos*, Atlanta, Universidad de Oglethorpe, núm. 22, pp. 147-162.

PRING-MILL, Robert (1993), "A poet for all Seasons", *International Symposium Pablo Neruda*, Oxford, Univ. of Oxford & Warwick.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

QUINTANA, Luis (2004), "Estudio parcial de Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda", *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

QUINTANA, Luis (2004), "Pablo Neruda: lo lírico como reflejo del individuo sufriente en búsqueda constante del misterio creador", *Revista Chilena de Literatura*, Abril, núm. 65, págs. 123-142.

REAL, César (1981), "Genealogía de la Canción desesperada de amor", *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Revista de filología Hispánica, Departamento de Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, núm. 9, págs. 229-240.

REYES, Bernardo (2003), *Neruda: retrato de familia, 1904-1920*, Santiago de Chile, Ril.

RIVERO, Eliana (1971), "El gran amor de Pablo Neruda", Estudio crítico de su poesía, Ed. Plaza Mayor, Madrid.

ROBERTSON, Enrique (1999), "Pablo Neruda, el enigma inaugural", *América sin nombre*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Alicante, núm. 1, págs. 50-64.

RODRÍGUEZ, Claudio (1996), "Neruda o Cantor e as amantes", *Moenia, Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Vol. 2, págs. 65-108.

RODRÍGUEZ, Claudio y RODRÍGUEZ, Mario (1962), "Imagen de la mujer en un Momento de la Poesía de Pablo Neruda", *Anales de la Universidad de Chile*, Universidad de Chile, núm. 125, págs. 74-79.

RODRÍGUEZ, Claudio Y RODRÍGUEZ, Mario (2002), "Estructura de dos poemas de Neruda", *Taller de Letras*, Santiago, págs. 87-93.

- RODRÍGUEZ, Emir (1977), *Neruda: el viajero inmóvil*, Ed. ampliada, Monte Ávila, Caracas.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo (1994), *Ensayos sobre la poesía chilena. De Neruda a la Poesía Nueva*, Roma, Bulzoni.
- RODRÍGUEZ, Emir y SANTÍ, Enrico (1980), *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus.
- RONIS, Willy (2008), *Lorca, Salinas, Neruda: Amor*, Randon House, Barcelona, Mondadori S.A.
- ROSALES, Luis (1978), “La poesía de Pablo Neruda”, Madrid, Editora Nacional, págs.103-104.
- ROVIRA, José Carlos (1991), *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid, Palas Atenea.
- ROVIRA, José Carlos (1991), “Para una biografía literaria de Pablo Neruda”, Texto refundido a partir de José Carlos Rovira, *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid, Palas Atenea.
- ROVIRA, José Carlos (1999), “Neruda y nosotros, los de entonces”, *América sin nombre*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, núm. 1, págs. 41-49.
- ROZAS, Juan Manuel (1986), “La generación del 27 desde dentro (textos y documentos)”, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- SÁEZ, Fernando (2004), *La hormiga. Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Catalonia.
- SÁEZ, Fernando (2004), “La hormiga de Neruda”, Santiago de Chile, Estudios Públicos.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis (1996), *Neruda, Cinco Ensayos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SAINZ DE MEDRANO, Luis (1999), "Neruda entre dos siglos", *América sin nombre*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Alicante, núm. 1, págs. 65-73.
- SALAMA, Roberto (1957), *Para una crítica de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Cartago.
- SALERNO, Nicolás (2004), "Neruda: sus críticos y sus biógrafos", Universidad de Chile, Estudios Públicos, pág.10.
- SÁNCHEZ, Hernán (2002), "Una declaración Espinozista del amor: "Me gustas cuando callas" y la poesía de Pablo Neruda", *Anales de Literatura Chilena*, University of Maryland núm. 3, págs. 127-133.
- SANTANDER, Carlos (1971), "Amor y temporalidad en Veinte poemas de amor", *Anales de la Universidad de Chile*, Universidad de Chile, Estudios sobre Pablo Neruda, núm. 157-160, págs. 91-105.
- SANTIAGO, José Alberto (1974), "Neruda, último gran poeta del amor", Madrid, *Cuadernos hispanoamericanos*.
- SCHOPF, Federico (2003), *Neruda comentado*, Santiago, Sudamericana.
- SICARD, Alain (1973) "La espada encendida de Pablo Neruda, une fable matérialiste ", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 20, 1973 , págs. 149-162.
- SICARD, Alain (1981), *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.
- SICARD, Alain (1999), "Pablo Neruda: divagaciones y regresos", *América sin nombre*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Alicante, núm. 1, págs. 74-77.
- SILVA, Raúl (1932), "Retratos Literarios", *Ercilla*, Santiago, pp. 206-207.

- SILVA, Raúl (1964), *Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- SKÁRMETA, Antonio (2004), *Neruda por Skármeta*, Barcelona, Planeta-Seix Barral.
- TEITELBOIM, Volodia (1996), *Pablo Neruda. Biografía*, Buenos Aires, Losada.
- TEITELBOIM, Volodia (1996), “Algo sobre Neruda y el amor”, *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile, núm.20-21, págs. 5-11.
- TEITELBOIM, Volodia (2002), “El doctor y el poeta”, *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile, número 48, págs. 66-73.
- URRUTIA, Matilde (1987), *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Barcelona, Seix-Barral, Santiago de Chile, 1987.
- VERES, Luis (1997) “El modernismo y los orígenes de la poesía de Pablo Neruda”, Universidad Complutense de Madrid, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, noviembre, núm. 4.
- VIDAL, Virginia (2006), *Hormiga pinta caballos, Delia del Carril y su mundo*, Santiago de Chile, Ril.
- YANKO, Aarón (1980), *Pasión y abstracción en Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid, Editora Nacional.
- YOUNG, Howard (1998), “Imágenes rotas: Elliot, Lorca, Neruda y la discontinuidad del modernismo”, *Exemplaria, Revista Internacional de Literatura comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, págs.1-14.
- YURKIEVICH, Saúl (1984), *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*, Barcelona, Ariel.

ZAMBRANO, María (1939), "Pablo Neruda o el amor de la materia", *Revista Aurora* de Chile, Santiago, núm. 16.

Obras literarias citadas

ALBERTI, Rafael (1945), *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada.

BAUDELAIRE, Charles (1861), *Les paradis artificiels*, retomado por André Breton y Paul Eluard (1987) en *Diccionario del Surrealismo*, Renglón, Buenos Aires.

BAUDELAIRE, Charles (1992), *Journaux intimes*, Colección *Los cuatro vientos*, Traducción y prólogo de Rafael Alberti, Sevilla, Editorial Renacimiento.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004), *Obras Completas*, Madrid, Ediciones Cátedra.

BIBLIA DE JERUSALÉN (1975), Bilbao, Ed. Desclée de Brouwer.

CASO, Ángeles (2006), *Las olvidadas*, Barcelona, Planeta.

DE BALZAC, Honoré (1841), *Fisiología del Matrimonio*, Vol.II, Imprenta Ignacio Olivares (Digitalizado por google).

GARCÍA LORCA, Federico (1960), "La imagen poética de don Luis de Góngora", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

GOETHE, Johann, WOLFGANG VON (2004), *Obras literarias*, Vol II, Recopilación, traducción, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Ed. Aguilar-Santillana.

HEGEL, G.W (1975), *Principios de filosofía del derecho*, Trad. castellana de J. L. Vernal, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

HERNÁNDEZ, Miguel (1989), *Vientos del pueblo*, Cátedra, Madrid.

LEÓN, María Teresa (1989), *Memoria de la melancolía*, Madrid, Ed. Castalia.

LIHN, Enrique, *El circo en llamas* (1997), Ed. Germán Marín, Santiago de Chile, LOM.

MISTRAL, Gabriela (2004), *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Edad.

MORLA LYNCH, Carlos (2008), *España sufre: Diarios de guerra*, prólogo de Andrés Trapiello, Madrid, Renacimiento.

NIETZSCHE, (1992), *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.

OLIVER, María Rosa (1969), *La vida Cotidiana*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana.

PLATÓN (1976), *Diálogos*, México, Ed. Porrúa S.A.

QUEVEDO, Francisco de, (1971), *Obras Completas*, Ed. Blecua J.M., Barcelona, Planeta.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1933), *Emilio o la educación*, Libro V, Madrid, Bruguera.

STORNI, Alfonsina (1981), *Antología poética*, Madrid, Felmar.

WHITMAN, Walt (1979), *Poesía Completa*, Tomo I, Barcelona, Ed. Río Nuevo.

Referencias de páginas web

ALEIXANDRE, “Comprendí pero no explico” (1935), citado en www.elcultural.es, Edición impresa, Madrid, 13/04/2009 .Consultado el 07 /02/ 2009.

ALONE, “Crónica Literaria de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”, en <http://rie.cl/lanacioncl/?a=21358>, 3 de agosto, 1924. Consultado 05/06/2007.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Rodolfo, “Pablo Neruda, todavía”, en <http://www.revista.agulha.nom.br/bh4neruda.htm>. Consultado el 20 /02/ 2008.

BANGA, Fabián, “Calzadoras de dagas, representación de arquetipos femeninos en la literatura tanguera de principios del Siglo XX”, en http://www.everba.org/summer03/fabian_tango.htm . Consultado el 12 /07/2009.

CARRASCO, Iván, “La poesía de Neruda: Búsqueda del fundamento”, en www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php, enero 1983. Consultado el 28/11/2007.

CARRASCO, Jorge, “La mujer en la obra de Borges y Neruda” en <http://nestordani lootero.blogspot.com/2007/04/la-mujer-en-la-obra-de-borges-y-neruda.html>. Consultado el 28 /11/ 2007.

CARRASCO, Jorge, “Los amores mínimos de Neruda” en www.mundoculturalhispano.com/auteur.php?id_auteur=399. Consultado el 30 /04/ 2008.

CAVERO, Samuel, “Pablo Neruda, una visión cósmica que viene desde el mar”, en www.mundoculturalhispano.com. Consultado el 20 /11/ 2007.

CHAO y RAMONET, “Borges el memorioso”, en “Magazine dominical”, nº 588, El espectador, 7 de agosto (BOGOTÁ, 1994) en issuu.com/testidenarweb/docs/testidenar103. Consultado el 02/02/2007

EDWARDS, Jorge, “Chile: otra etapa”, en http://www.cadal.org/articulos/nota.asp?id_notas=1099 . Consultado el 27 /04/2008.

ESCUADERO, Elvira Luna, “Matilde, la musa de Neruda”, en www.ucm.es/info/esp%C3%A9culo/n%C3%BAmero27/neru_mat.htm. Consultado el 05 /11/ 2008.

GARCIA LORCA, Federico, “La imagen poética de Luis de Góngora”, en <http://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001204.htm>. Consultado el 20 /11/ 2011.

GARCÍA TELLO, M^a Luisa, “Las mujeres de Neruda” en www.rincondealrte.cl/neruda. Consultado el 06 /07/ 2009.

GUIBERT, Rita, “Entrevista con Pablo Neruda”, en <http://www.fundacionurenarib.org/neruda.htm>. Consultado el 15 /07/2009.

GUERRERO, Antonio, “¿Quién fue la mujer de los veinte poemas de amor?” en www.lajiribilla.cu/2005/n195_01/poemas.pdf; [PDF]. Consultado el 02/03/2006.

KEARNS, Sofía, “Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli”, en <http://www.tercera.cl/lt/Artículo>. Consultado el 23 / 11/ 2008.

LOYOLA, Hernán, Revista de Libros *Artes y Letras*, Santiago de Chile, 6 de julio, 2008, pág. 19, en blogs.elmercurio.com/cultura. Consultado el 23 de abril de 2009.

MATA, Miguel, “Con Pablo Neruda”, en <http://www.comcosur.com.uy/comcosur%20>. Consultado el 12 de mayo de 2007.

MCGAVIN DE GARC, Margaret, “Neruda: oleaje de contrastes en los Cien Sonetos de Amor”, en <http://www.casavaria.com/esp/lit/mmg/neruda.htm>. Consultado el 30/ 11/ 2008.

MARTÍN SANTOS, Luis, “Mujer y silencio en tiempo de silencio” en <http://luismartinsantos.guipuzkoakultura.net/mujer>. Consultado el 16 /08/ 2009.

MONTAGUD, Cinta, “La poesía y lo femenino”, en http://www.elcautivo.org/060131/V1/Pag_V1.htmCaracas, 6 de octubre 2005. Consultado el 03/11/2007.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OCAMPO, Victoria, ORTEGA y GASSET, José, “Diálogos acerca de lo femenino”, en www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5603/547, 6 de octubre, 2010. Consultado el 30/01/2011.

PÉREZ, Omar, “Pablo Neruda. *Los versos del Capitán*”, en <http://www.letras.s5.com/pn010704.htm>, 2000. Consultado el 08/08/ 2009.

QUINTANA, Luis, “Revisión crítica de tres composiciones de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* desde la perspectiva del contenido y la forma. Pablo Neruda” en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/reneruda.html>. Consultado el 13/02/2006

RETAMAL, Julio, “La mujer en la historia”, en <http://reportajes.canal13.cl/reportajes/html>. Consultado el 2 /08/2009.

ROTENBERG, M., “El erotismo en la poesía de Pablo Neruda”, en www.msu.edu/Paper en Neruda, Otoño, 2003. Consultado el 30 / 05/ 2008.

SÁEZ F. y GALLIANI C., “Delia del Carril”, en <http://www.saladillo.gov.ar/Neruda.htm>. Consultado el 27 / 11/ 2007.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano, “De Atenea a Afrodita: la risa en la cultura chilena”, en www.scielo.cl/pdf/atenea/n495/Atenea495.pdf. Consultado el 05/08/ 2009.

SÁNCHEZ, Luis Albert, “El secreto amor de Neruda”, en www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../3257 . Consultado el 20/08/2010

SILES, Jaime, “Neruda, ayer, hoy y siempre”, en www.elcultural.es, Publicado el 08/07/2004 de julio, 2004. Consultado el 07 /02/ 2008.

SKÁRMETA, Antonio, “Los amores de Neruda”, en <http://www.el-mundo.es/magazine/num151/textos/amor1.html>, 8 de septiembre de 1998, Consultado el 18/03/2007.

ZÚÑIGA, Javier, “Estructuras de lo imaginario en Los versos del Capitán de Pablo Neruda”, en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Neruda.htm>, 2001. Consultado el 28 /11/ 2007.

Documentos audiovisuales y grabaciones:

Documentos audiovisuales

Pablo Neruda, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Videoteca de Autor, 26 documentos audiovisuales, en <http://www.cervantesvirtual.com>

Veinte poemas de amor y una canción desesperada, Una voz para los amantes, Fundación Pablo Neruda, Exposición Audiovisual de el centenario de Pablo Neruda 1904-2004 en <http://www.fundaciónneruda.org>.

Pablo Neruda: Todo el amor (1998) , Realizador: Ignacio Agüero, Guion Skármeta, Producción Zetra Comunicación, LTDA,.VHS hi-8.37 min.

Y conocí a Neruda (2001), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual,

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra>

SKÁRMETA, Antonio: *El cartero de Neruda* (1994), Michael Radford.

Grabaciones de Pablo Neruda

NERUDA, Pablo (1979) *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Santiago, EMI Odeón.

Poemas de amor de Pablo Neruda musicalizados e interpretados por diversos autores:

DREXLER, Jorge (2004), "El monte y el río", Neruda en el corazón, en www.youtube.com/watch?v=lo_ZxsbFzq8.

IBÁÑEZ, Paco (1988), *Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda*, Madrid, Ariola.

LAURENTIN (1974), *Residencia en la tierra*. Hommage a Pablo Neruda, París, Le Chant du Monde.

MANZANO, Olga, PICÓN, Manuel (1979), *Pablo Neruda. Los versos del Capitán*, Madrid, Moviplay.

THEODORAKIS, Mikis (1975), *Canto general. Cantata de sur le poème de Pablo Neruda*, con Maria Farandouri y Petros Pandis, París, Columbia.

PATTERSON, Allan (1978) *Sinfonía Nr. 12: De döda pä torget (Los muertos en la plaza)*, Dir. Carl-Rune Larsson, Estocolmo.

Quilapayún chante Neruda (1983), París, EMI, en www.perrerac.org/.../quilapayun/2681-quilapayun-chante-neruda.

SERRAT, Joan Manuel (2004), *Joan Manuel Serrat, Poema XX, Neruda en el Corazón*, en <http://www.youtube.com/watch?v=CHTDzUcRxGo>.

ANEXOS

Noticias:

Anexo 1: Unos poemas inéditos parecen confirmar el último romance de Neruda (07/07/2008)

SANTIAGO (AFP) — Una serie de poemas inéditos escritos cuatro años antes de morir parece confirmar el último romance del poeta y Premio Nobel chileno Pablo Neruda con la joven Alicia, sobrina de su tercera esposa y quien acompañó a ambos en sus últimos años de vida.

Son 14 poemas, compilados en un libro que fue bautizado como 'Album de Isla Negra' que fue adquirido recientemente por uno de los mayores coleccionistas de su obra en Chile, el abogado Nurieldín Herмосilla, quien a su vez lo compró por una alta suma a un librero que antes lo había adquirido a un anónimo vendedor.

Las piezas están escritas con la tradicional tinta verde que utilizaba Neruda y representan una declaración de amor incondicional a la joven Alicia Urrutia, sobrina de su última esposa, Matilde Urrutia.

Según Herмосilla, Alicia era cuarenta años menor que Neruda, que murió a los 69 años de edad en 1973.

"Son una directa y definitiva comprobación desde la pluma del poema de sus amores con Alicia", dijo el coleccionista, especializado en la obra de Neruda, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1971.

El texto se hizo público por decisión de la propia Alicia, que aún vive pero que jamás ha pronunciado palabra pública sobre el tema, dijo el abogado.

"Creo que ella se decidió a confirmar su amor con Neruda y puso a la venta este libro para legitimarse y terminar con el mito", dijo el abogado.

En el libro, Neruda le dice a su amada Alicia: "En tus sueños nacen las alas azules que guardo en este libro perdido/Yo colecciono tus lágrimas/Ellas vuelan a una caja que guardo en un jardín donde sólo llega tu sombra/Aquí está el árbol de olvido/De él saqué un trozo de madera para grabar tu nombre", según páginas reveladas por el diario El Mercurio.

Los nuevos poemas generaron reacciones dispares entre los amantes de la poesía de Neruda, a quien se le considera el autor de los versos de amor más leídos en el mundo.

"Esto es sumamente importante, contribuye a la estructuración de toda la obra de Neruda", dijo Aída Figueroa, directora de la Fundación Neruda.

"Alicia es una figura que por mucho tiempo se trató de soslayar (...) Fue la última pasión de Neruda y le trajo terribles dolores", agregó Figueroa.

El poeta Armando Roa se manifestó en el mismo sentido: "La reacción frente a textos inéditos de nuestros grandes poetas es, por supuesto, de alegría, de entusiasmo y de celebración", dijo.

Pero para los poetas Armando Uribe y Floridor Pérez, los textos inéditos no son un mayor aporte. "No me parece que tenga gran interés literario", dijo Uribe, Premio Nacional de Literatura 2004.

"Esto debe ser muy relevante para un coleccionista, por su rareza, pero para la obra literaria de Pablo Neruda no tiene importancia", señaló por su parte Floridor Pérez.

El romance con Alicia inspiró y atormentó a Neruda en el ocaso de su vida, aunque ya en otras ocasiones el poeta había estado enfrascado en un triángulo amoroso, relata la periodista Inés María Cardone en su libro 'Los amores de Neruda'.

Precisamente el amor hacia Matilde Urrutia -su tercera y última esposa- surgió cuando se encontraba casado con su segunda mujer, la pintora argentina Delia de Carril, 20 años mayor que él.

Matilde y Neruda vivieron un romance oculto durante años, en una situación que luego se repitió a escasos años de morir, esta vez con la joven Alicia.

Alicia era sobrina de Matilde y fue acogida por ella en su casa de Isla Negra, en la costa central chilena, a fines de los años 60, cuando recién había sido madre de una niña llamada Rosario.

Matilde habría sorprendido a ambos en el lecho y echado a su sobrina del hogar, aunque el amor entre la joven y el viejo poeta no habría terminado, siguiendo hasta pocos meses antes de la muerte del poeta, en 1973, según Cardone.

Anexo 2: Prueba poética del último amor de Neruda (08/ 07/ 2011)

Un poemario evidencia el romance entre el escritor y la sobrina de su esposa Matilde Urrutia que adelantó El Cultural en 2004.

Uno de los mayores coleccionistas de Pablo Neruda intentará publicar 'álbum de Isla Negra', un libro inédito con poemas dedicados a su último romance, Alicia Urrutia, sobrina de su última mujer, Matilde Urrutia. La periodista Inés María Cardone, autora de *Los amores de Neruda*, ya adelantó en nuestras páginas en 2004 algunos detalles de aquel romance encubierto.

ELCULTURAL.ES-

Uno de los mayores coleccionistas del escritor chileno Pablo Neruda, el abogado Nurielidín Hermosilla, intentará publicar el libro inédito que el poeta dedicó a su última amante, Alicia Urrutia. La obra está compuesta de 14 poemas que el autor de *Confieso que he vivido* escribió en tinta verde en un álbum de postales en 1969 a espaldas de su esposa, Matilde Urrutia, tía de su querida.

El poemario viene a constatar el romance que ya adelantó la periodista Inés María Cardone en las páginas de El Cultural en 2004, coincidiendo con el centenario del nacimiento del poeta. La periodista chilena, autora del libro *Los amores de Neruda*, desvelaba entonces algunos de los detalles de la relación encubierta entre el poeta y la sobrina de su mujer. "Alicia no era más que una empleada para Matilde y que la trataba con muy poca amabilidad. Neruda se compadeció de ella y de la compasión pasó al amor en poco tiempo. Un día Matilde salió de compras, pero ya sospechaba del

romance y volvió mucho antes de lo esperado. Los encontró en la cama y explotó de furia. Ese día la relación física entre ambos se vio interrumpida por el despecho de la esposa traicionada en su propia casa. Matilde, con el fin de evitar nuevos encuentros entre Alicia y su marido, exigió a este último abandonar con ella Chile de forma inmediata. Fue entonces cuando el autor de *Canto general* pidió un puesto en la embajada chilena en París. Pero la distancia solo acabó con la historia de amor en su plano físico. El sentimiento se mantuvo vivo. Cardone asegura que "Neruda siguió en contacto con Alicia ayudado por la complicidad de algunos amigos y a pesar de que Matilde contrató un detective para seguir a su sobrina. Incluso en París, cuando recibió el Premio Nobel, el poeta recibió un telegrama de Alicia donde le enviaba abrazos y besos apasionados".

Ahora Hermsilla sostiene que su intención es publicar la obra, pero que primero deberá hablar con los dueños de la imagen de Neruda, quienes están en España. Ya se ha puesto manos a la obra: "Les mandé una carta a los dueños de sus derechos hace 20 días y aún no me han respondido, pero voy a insistir", afirma el abogado. Hermsilla, que pagó varios miles de dólares por el manuscrito, reveló que los versos están agrupados bajo el título de *Poemas de Isla Negra*, lugar de residencia del artista situado en una zona costera a unos 120 kilómetros de Santiago. En su opinión, el álbum tiene un gran valor literario, pues "entrega una visión diferente de sus últimos años y del conjunto de su obra en esa etapa".

Anexo 3: Oscar Barney-Finn filmará *Las mujeres de Neruda* (28/03/2011)
en www.haciendocine.com.ar/.../oscar-barney-finn-filmará-las-mujeres-.

El realizador argentino Oscar Barney-Finn adaptará la novela *Los amores de Neruda* de Inés María Cardone para la gran pantalla. Desde 1997 que no hacía cine.



Tras 14 años de ausencia en los sets (en los que se dedicó básicamente al teatro), el director argentino Oscar Barney-Finn vuelve a a la pantalla grande con el rodaje de la película *Las mujeres de Neruda*, que comenzará en septiembre. Será una adaptación de la novela *Los amores de Neruda* de la periodista Inés María Cardone, una ficción en la que todas las mujeres importantes en la vida del poeta y escritor Pablo Neruda se juntan en su casa en el balneario de Isla Negra, en la costa central chilena. Según declaraciones del director, el personaje de Pablo Neruda no aparecerá en la película, "a lo sumo su voz". La actriz francesa Dominique Sanda será la primera mujer de Neruda, Maryka Antonieta Hagenaar Vogelzan, la actriz uruguaya Estela Medina será Delia del Carril, Tamara Acosta (Chile) hará de Matilde Urrutia, María Izquierdo (Chile) de Albertina Azócar, Aline Kuppenheim (Chile) de Laura Arrué y Amparo Noguera (Chile) hará de la

hermana de Neruda, Laura Reyes."Ésta es una película desde la perspectiva del universo femenino, donde reconstruiremos la imagen de Neruda a partir de las opiniones y la experiencia particular de cada una de sus mujeres", dijo Barney-Finn. Contará con el experimentado director de fotografía de *El secreto de sus ojos* y *La niña santa* (entre otras), Félix "Chango" Monti, y con el apoyo de la Fundación Neruda y del INCAA.

Anexo 4:Plácido Domingo prepara su Neruda (14/06/2011).

Por: San Diego Red, 14 Junio 2011

El tenor español interpreta al poeta chileno en la ópera " Il Postino"



Plácido Domingo, que el pasado 24 de enero cumplió 70 años, dedicó parte del encuentro a rendir homenaje al compositor de la pieza, el mexicano Daniel Catán. Servicios San Diego Red

París.- El tenor español Plácido Domingo, que el próximo 20 de junio estrena en Francia la ópera "Il Postino" en la que interpreta al poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973), dijo este martes a la prensa que no intenta ser completamente como él "sino un poeta que se encuentra en una situación similar".

Es más fácil hacer un personaje de ficción que uno conocido, explicó el cantante, quien durante la presentación comparó la ópera en varias ocasiones con la película que la inspiró, en la que el actor francés Philippe Noiret (1930-2006) representa al poeta y político chileno.

Plácido Domingo, que el pasado 24 de enero cumplió 70 años, dedicó parte del encuentro a rendir homenaje al compositor de la pieza, el mexicano Daniel Catán (1949-2011), fallecido súbitamente el pasado abril, de quien elogió la excelencia de su trabajo y también su gran humanidad. Recordó los múltiples momentos pasados juntos desde que el compositor propuso la idea de crear "Il Postino", una obra que él consideró perfecta para la ópera desde el primer momento, y que estrenaron con gran éxito en la Ópera de Los Ángeles el pasado 23 de septiembre. La obra llega ahora al Teatro del Chatelet tras haber triunfado también en Viena y está siendo ya muy solicitada, comentó. "Comienza a tener la vida" que corresponde a una ópera llamada a ser una de las grandes creaciones líricas del siglo XXI, consideró.

Además de Madrid y Chile, hay proyectos para llevarla a México e Italia, entre otros países, pero quedan por resolver cuestiones de calendario, añadió Domingo, quien recordó que Catán creó el papel del "Postino" pensando en el tenor mexicano Rolando Villazón, quien no pudo estrenarla en su día por razones de salud.

La ópera "sigue de muy cerca el filme" que Michael Radford estrenó en 1994 con guión de Antonio Skarmeta, precisó. Catán "tomo lo mejor de él" y en algunos momentos el filme es mejor y en otros lo es la ópera, "pues la música ayuda en todos los dramas", resaltó.

El tenor español, que entre sus múltiples proyectos tiene el de participar este verano en el XXV aniversario del Festival de Peralada (Gerona, España), dijo no tener intención de ser el único intérprete de Neruda en esta ópera, aunque sí desearía compartir cartel un día con Villazón, como le recuerda con frecuencia cada vez que hablan o se ven. Domingo elogió las voces de Charles Castronovo y de Daniel Montenegro, que se alternarán en París en el papel del "Il Postino", el cartero de la isla italiana en la que Neruda se exilió junto con su esposa, Matilde, y con quien entabló una relación muy

especial. Celebró en particular la "extraordinaria sensibilidad" encontrada por Catronovo para este papel. De su personaje, subrayó que existe mucha documentación de lo que fue Neruda, de lo que vivió en aquella época. Un exilio "siempre es triste", pero para Neruda fue también la ocasión de estar tranquilo, con su esposa, después de haber viajado mucho y de haber mantenido una intensa actividad, resaltó.

Se les ve en un momento completo de romanticismo, en el que pueden estar tranquilos, y después viene Mario (el cartero) y él le enseña a conquistar a su amada "y hay situaciones divertidas", resaltó. Asimismo, destacó cómo cuando estaban desarrollando la obra insistió mucho a Catán para que hubiera "una escena trágica, de fuerza, donde todas sus ideas políticas venían y la rabia que tenía de estar lejos de Chile en este momento en el que se cometían atrocidades". "Lo hemos logrado, hay un momento tremendo", el resto es la vida amorosa con Matilde y su relación con el joven cartero, a quien enseña a enamorar a su amada y a quien también transmite sus ideas políticas, comentó.

En la novela "Ardiente paciencia" (1985), del chileno Antonio Skármeta, que inspiró el filme y también la ópera, ese Neruda de ficción no escribió nunca a Mario después de aquella amistad, por lo que la culpabilidad que siente al final, la impotencia, "es muy grande", explicó Domingo. El resultado es un final "que es algo tremendo", de una fuerza dramática muy especial, que no deja "un ojo seco en todo el teatro".

Correspondencia:

Anexo 5: De Günter Castanedo a Guadalupe Bohorques: Rosía es Alicia Urrutia (14/04/2011).

Estimada Lupe:

Me comentas que estás preparando un trabajo sobre Neruda y las mujeres desde un punto de vista filológico o sociológico. No importa cuál sea tu objetivo, en lo que pueda ayudarte cuenta conmigo. Dame tu dirección y te mandaré alguna cosa mía que te pueda servir de ayuda. Acabo de publicar el primer volumen del *Personario*, una obra que pretende analizar las relaciones humanas y filológicas de Neruda con diversos personajes que conoció o de los que habló. También incorpora el libro los críticos que han escrito sobre él, aunque no entraran en su vida. El primer volumen (calculamos que la obra total será de unos 14) sólo comprende la letra A, pero en ella tendrás todas las referencias a Albertina Azócar o Laura Arrué. Por citar dos ejemplos. Ahora estoy con la letra B que espero editar antes de que acabe el año. Por esta consideración y viendo que te apellidas Bohorques, quizá si tienes cosas publicadas sobre Neruda ya tengas una entrada. Pero bueno, eso puede esperar.

Intentaré decirte lo que sé: "He estado viendo y leyendo el "Álbum de Isla Negra" en directo. No pude tocarlo porque su dueño lo maneja con guantes y no deja que nadie ponga la mano en él. Fue muy emocionante y evidentemente está destinado a Alicia Urrutia. La espada encendida, como señala Loyola y otros investigadores, parece bastante claro que Rosía es Alicia. En cuanto a lo del viaje a Isla de Pascua, me temo que no encontremos evidencias de que estuvieron. Las fotos que se adjudican a

la estancia en Isla de Pascua, probablemente no sean de allí, sino de Isla Negra u otro punto de la costa del Pacífico. Qué evidencias hay de que estuvieron? 1.- El testimonio de Maruja Mallo (la memoria puede fallar, pero no creo que tanto). 2.- Para mí lo más importante es la lectura de los poemas de Rapa Nui de Canto general (XIV, El gran océano: poemas IV, V, VI y VII). Especialmente el VII es un poema de amor (leelo), situado en Isla de Pascua, mencionando paisajes concretos. No conozco ningún otro poema de Neruda que hable de sitios que no conoció. Tú mencionas la tesis de Loyola de poesía amorosa y experiencia vital. Estoy de acuerdo. Ese poema (el VII, "La lluvia") debe incluirse en ese contexto. Otra cosa es que Neruda ocultara sus pasos (que le convenía) y que no hubiera nadie que pudiera reconocerle como intelectual. En aquel año 45 Isla de Pascua pertenecía a la marina chilena y estaba poblada por indígenas y por funcionarios de la marina. Tomó un nombre falso? Puede ser. Son interrogantes. Otra pregunta que me haces: imágenes de Alicia. Sí por cierto. Estaré atento a informaciones que puedan ser de utilidad. ¿Conoces a Olga Margarita Burgos? Publiqué un epistolario inédito en varias revistas (dos españolas dirigidas a odontólogos: es mi profesión) y otra en Nerudiana. Hace un año o más publiqué al completo el epistolario en "El maquinista de la generación". Tengo al respecto alguna teoría de la que podríamos hablar. Otra cosa: no tengo intención por el momento de viajar a Valencia. Me encantaría conocerte. Y como dices, seguro que hablaríamos horas y horas. Pero si quieres y te apetece venirme a Santander, yo te invito a conocer mi archivo, mi biblioteca. Lo que quieras. Vivo con mi mujer y mis dos hijos (uno ahora está estudiando fuera). Si no seguimos manteniendo este contacto por correo. De momento te voy a adjuntar el escaneo del artículo de El maquinista. Ya me dirás si puedes leerlo o no. Un saludo muy grande y

mi agradecimiento por ponerte en contacto conmigo, pues no hay nada más bonito para mí que compartir el conocimiento y la belleza. Gunther

Anexo 6: De Günter Castanedo a Guadalupe Bohorques: Neruda y su visión de las mujeres birmanas (14/04/2011).

Gracias amiga Lupe por tus palabras.

¿Conoces a Sara Vial? En mi correspondencia con ella quedé impresionado por la fascinación que ejerció Neruda sobre ella. Sara es una mujer muy mayor, octogenaria, pero con una mente lúcida, una gran poeta y muy sensible. Por todos esos detalles de su personalidad, es por lo que aún me maravilla más el poder de seducción (en el buen sentido de su acepción) que tenía Pablo sobre las mujeres. No sé si conocerás a fondo la figura de Federico García Lorca. El granadino ejercía una influencia parecida sobre su entorno, fueran hombres o mujeres. Todos quedaban prendados de él. Yo sólo he leído un comentario adverso sobre él y es a César González Ruano. A Neruda le pasaba algo parecido con las mujeres. También con los varones, pero no es nuevo saber que tuvo grandes enemigos. Ahora en el *Personario* (segundo volumen) estoy trabajando con la B. Hoy y ayer he estado con uno de los grandes temas, el de Birmania. En el *Personario* también me decidí a introducir los países por los que viajó con sus citas, viajes y comentarios sobre ellos. Te voy a copiar debajo del mensaje un párrafo que quizá te interese porque recojo las sensaciones que experimentó ante las mujeres birmanas (aparte de Josie Bliss) que merece una entrada individual. Bueno, Lupe, me alegro mucho de conocerte y establecer esta relación por correspondencia. Mis mejores deseos para el fin de semana y para los días de vacaciones.

Anexo 6.1: De Günter Castanedo a Guadalupe Bohorques: Neruda y su visión de las mujeres birmanas (14/04/2011).

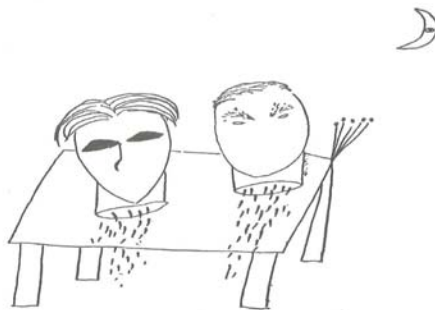
FRAGMENTO DE LA ENTRADA EN BIRMANIA DE PABLO NERUDA (Pablo Neruda, *Obras Completas*, IV, ed. Hernán Loyola, p.348)

En la entrevista antes comentada de la revista *Marcha*, Montevideo (7.9.1971), nos dice la sorpresa ante las costumbres de las mujeres: “al llegar, descubrí algo insólito: un país dirigido por mujeres. Se veían muy elegantes, con sus saris amarillos, azules, con flores blancas, y fumaban habanos como Fidel Castro. Los ministerios, los consejos municipales, los comercios, todo lo dirigían las mujeres. Después me enteré de que las birmanas eran tan importantes en la civilización de su país, que los ingleses les dieron el derecho al voto antes que a las inglesas. Era un país extraño. Todavía recuerdo aquella gran pagoda dorada en el centro de Rangún. Venía la gente y pegaba hojas de oro que se vendían cerca de allí. Se dice que la pagoda contiene tres cabellos de Buda, colocados en una especie de jarrón lleno de esmeraldas y rubíes. A cierta hora, un enorme río color naranja desembocaba impetuosamente en la ciudad. Eran los sacerdotes que venían a una hora determinada a mendigar su comida” (*OC*, V, 1195-1196). Algo parecido le cuenta a Yolando Pino Saavedra en carta del 7 de diciembre de 1927: “Las mujeres, materia indispensable al organismo, son de piel oscura, llevan altos peinados tiesos de laca, anillos en la nariz, y un olor distinto. Todo esto es encantador la primera semana” (*OC*, V 1025). En la prosa poética “La noche del soldado” dice sobre esto: “Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado brilla una flor amarilla como el relámpago. Ellas llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y ajorcas en los tobillos, y además, collares de color” (*OC*, I, 279). Sobre el tema de las mujeres y la sorpresa

que le causan, también tenemos la crónica “Contribución al dominio de los trajes” (*La Nación*, 4 de marzo de 1928) donde dice: “Hablo de Burmah, país en que las mujeres sobrellevan largos peinados cilíndricos, en los que nunca falta la dorada flor de *padauk* y fuman cigarros gigantescos. Venida a tierra la dinastía birmana, las bailarinas visten el traje de las princesas, blanco de joyas y con aristas inexplicables en las caderas. Estas aletas entraban en la gimnástica danza de las *pue* populares y hacen más extraños esos encogimientos indescriptibles de que están hechas sus tensiones mortales”.

Anexo 7: Copia de cubierta de único facsímil manuscrito realizado por Pablo Neruda en colaboración con Federico García Lorca, con dibujo y comentarios de Federico G. Lorca (Buenos Aires, 1931), dedicado a su amiga argentina “La rubia”, enviado por Günter Castanedo a Guadalupe Bohorques (16/04/2011).

SOBRE PALOMA POR DENTRO



colaboración artística de Federico García Lorca y Pablo Neruda
autoría de este libro de poemas

Este Poema dibujo fue realizado de fecha del Mes de 1931 en la
ciudad de San Martín de los Andes, Buenos Aires, por una de las bellas
dibujantes.

SANTANDER
2011

Fotografías:

Anexo 8: Dos imágenes de archivo de Albertina Azócar, una de las dos destinatarias de *los Veinte poemas de amor y una Canción desesperada*.



Anexo 9: Pablo Neruda y Delia del Carril en Isla Negra, 1939. Imagen de archivo.



Fundación Pablo Neruda (11/10/2007)

Anexo 10: Pablo Neruda y Matilde Urrutia. Imagen de archivo.



Anexo 11: Hernán Loyola y Guadalupe Bohorques en Santiago de Chile, homenajeando a Neruda. (16/04/2011).



Anexo 12: Gonzalo Iturra, sobrino nieto de Albertina Azócar, fotografiado en la Fundación Pablo de Neruda de Santiago de Chile, con grabado de Delia del Carril al fondo. (16/04/2011).



Anexo 13: Pablo Neruda. Imagen de archivo.

“Y por amor seré, serás, seremos”

(Cien sonetos de amor, Soneto LXIX)



