

NOTAS Y COMENTARIOS

El papel de la metáfora en el «Poema 1», de Pablo Neruda

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
Universidad Nacional Mayor de San Marcos



Si hay un poeta que ha producido una obra polifacética y ha transitado por diversas sendas, a través de un verdadero mosaico de temas, ése es Pablo Neruda (1904-1973). Su obra es casi infinita y abarca más de un treintena de títulos. Practicó una poesía de corte amorosa, hizo una lírica épica, desarrolló la idea de la poesía comprometida. Fue senador, traductor y desempeñó cargos diplomáticos. El legado de Neruda marca con ribetes distintivos el desarrollo de la cultura hispanoamericana del siglo XX, pues era un hombre profundamente identificado con su tiempo. Harold Bloom pone a Neruda y Borges como los dos únicos escritores hispanoamericanos que merecen formar parte del canon occidental al lado de Dante, Dostoievski y Shakespeare.

La profusa poesía de Neruda tiene que ser segmentada con el fin de abordar sus rasgos más saltantes. De lo contrario, el bosque podría ocultar al árbol; el árbol, a la semilla. Entonces, podemos quedar desconcertados ante una poesía múltiple y a la vez fulgurante, si es que no dividimos la casa en habitaciones.

La lírica de Neruda posee cuatro etapas¹. El período de iniciación, que va de 1923 hasta 1933, incluye libros como *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Tentativa del hombre infinito* (1926), entre otros, y allí se puede observar la influencia del modernismo (la figura de Sábato Ercaasty atraviesa, como un rayo, la poesía nerudiana) aunque matizada con una óptica neorromántica, y

cierta apertura a las corrientes vanguardistas como el surrealismo, característica, esta última, palpable en *Tentativa del hombre infinito*.

Luego viene el *período de plenitud lírica*, que se extiende desde 1933 hasta 1937, y donde aparece la cumbre lírica de Neruda constituida por *Residencia en la tierra* (1933)² y las dos primeras secciones de *Tercera residencia* (1947), que incluyen poemas de los años treinta. Allí brota una lírica fragmentaria, posvanguardista, aunque implica una asimilación creativa del surrealismo, para poner sobre el tapete la soledad del yo en el universo de la ciudad. Se contempla, con ojos cansados, de qué modo la muerte se apodera de la existencia en el ámbito de la urbe como cuerpo enajenante. Alienación, burocracia, erotismo como expresión de fuerza cósmica, el humo que destroza la ecología, la cotidianidad del hogar donde pululan la enfermedad y el abandono, constituyen algunos ejes temáticos que recorren *Residencia en la tierra*. El mismo título del libro *Residencia en la tierra* implica el funcionamiento de una polisemia porque «tierra» se asocia con el planeta donde vivimos, con el mundo rural y con la naturaleza opuesta a la civilización urbana; «residencia» alude a la casa solitaria del poeta desde donde éste observa el mundo y a un espacio propio en el contexto de la urbe capitalista y moderna.

Pronto la Guerra Civil Española hará que esta poesía cambie de rumbo de modo súbito. El tercero es el *período de plenitud épica*, que va desde 1937 hasta 1952, y donde se desarrolla la lírica intercultural de Neruda. Destacan, en particular, *España en el corazón* (1937), *Canto general* (1950) y *Tercera residencia*³. Neruda se convierte en un poeta militante⁴ y recrea la historia de Latinoamérica en *Canto general*, su mayor poema cíclico⁵, que va desde los orígenes de nuestro continente hasta el mundo contemporáneo. El título de *Canto general* es sumamente ilustrativo porque «canto» se asocia a «cantar» y a «chanson», por lo tanto, se vincula sólidamente con la tradición de la poesía épica medieval (*El cantar del Mío Cid* y *La chanson de Rolland*, por ejemplo); «general», por su parte, se asocia, como lo ha evidenciado Guillermo Araya⁶, con una visión de América como totalidad y con lo ideológicamente positivo para la liberación de nuestros pueblos.

El cuarto es el período de *poeta profesional* que se extiende a partir de 1952 y llega hasta 1973⁷. En este caso, predomina la vuelta a la

simplicidad formal y al verso corto en *Odas elementales* (1954) y el desarrollo de la temática amorosa en *Los versos del capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor* (1959). Neruda, seguro de la eficacia de sus recursos expresivos y de su torrente metafórico y analógico, vincula el amor como estructura semántica con la problemática de la historia contemporánea, vale decir, la esfera privada a la pública, hecho que lo convierte en un poeta político que aborda temas de la más variada naturaleza.

A) Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924)

Cabe mencionar que éste es el primer poemario importante de Neruda. Antes había publicado *Crepusculario*, volumen de estirpe modernista. Según Federico Schopf, «los poemas de este primer libro (*Crepusculario*) aún utilizan recursos expresivos del modernismo y el postmodernismo. Sus imágenes no deben todavía nada substancial a la teoría o a la práctica vanguardista (presente, a la distancia, desde 1918 en la poesía chilena, gracias a la obra de Vicente Huidobro)»⁸.

René de Costa nos recuerda que la Editorial Nascimento rechazó en 1923 la publicación de *Veinte poemas de amor...* por considerar que estos textos eran demasiado «eróticos»; sin embargo, después editó el libro que es el más traducido de Neruda y del cual han llegado a venderse más de un millón de ejemplares⁹.

Veinte poemas de amor... está situado entre el modernismo y la vanguardia, aunque se observa allí el funcionamiento de elementos románticos. El poeta emplea el verso alejandrino de estirpe modernista, utiliza un fluir de imágenes oníricas a la manera vanguardista y revela algunos temas de estirpe romántica como la lejanía de la amada, la cual se halla asociada al mundo de la naturaleza. Lo que sucede en el ámbito de la relación entre el yo poético y la amada se refleja en el mundo natural. He ahí un irrefutable componente romántico de *Veinte poemas de amor...*

Este poemario no manifiesta una escritura decididamente surrealista como *Tentativa del hombre infinito*, libro de Neruda donde se percibe el libre juego de las imágenes oníricas y una crítica a la racionalidad instrumental y utilitarista. Tampoco *Veinte poemas de amor...* posee esa

vocación de ruptura de *Trilce* (1922), de César Vallejo, donde el poeta desestructura el lenguaje y liquida el canon modernista.

Veinte poemas de amor... es un libro de juventud que, no obstante, anticipa algunos rasgos de la escritura de Neruda en *Residencia en la tierra*: el fluir incontenible de las metáforas, el universo interminable de analogías y la fresca presencia de la naturaleza que impregna el universo de mares y raíces.

B) El papel de la metáfora en el Poema 1

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 al hijo del fondo de la tierra.
Fui solo 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 honda.
Pero cae la hora de la venganza, y te amo.

Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
Ah, los vasos del pecho! Ah, los ojos de tu ausencia!
Ah, las rosas del pubis! Ah, tu voz lenta y triste!
Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

Entiendo la metáfora como una figura retórica que se apoya en la semejanza y que constituye un universal antropológico de la expresión que cada cultura adapta a sus propias necesidades¹⁰. Para Aristóteles, la metáfora era una traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, de acuerdo con el principio de analogía. En el siglo XIX, Pierre Fontanier, en un tratado clásico sobre el tema¹¹, enfatiza que la metáfora es un tropo que opera por semejanza. En el siglo XX, hay diversas teorías sobre la metáfora. Una de las más conocidas es la del Grupo de Lieja¹² que plantea la idea de que la metáfora es producto de dos

sinécdoques: una particularizante y otra generalizante. Sin embargo, esta retórica se queda en un análisis de la elocutio y describe la metáfora como un simple desvío en relación con el grado cero, cuyo mayor exponente es el texto científico.

Actualmente, sabemos que la metáfora no hay que entenderla desde el punto de vista de una Retórica restringida a la elocutio. Por lo tanto, se vincula íntimamente con la inventio y, en ese sentido, la metáfora es un texto y no una simple frase. Constituye, además, una manera de organizar el mundo de acuerdo con ciertos procesos cognitivos.

En el primer verso del poema 1, observamos una metáfora: los muslos blancos semejan blancas colinas. El funcionamiento de dos isotopías (el cuerpo y la naturaleza) facilita la homología antes mencionada porque concibe que la mujer es la naturaleza y las colinas constituyen una de las partes medulares del cuerpo femenino. El recorrido por la sustancia corporal equivale a un transitar (un caminar) por los distintos confines del mundo natural e implica un proceso de conocimiento y una sed de progreso, pues subraya que adentrarse en el cuerpo femenino significa extraer de la naturaleza elementos que posibiliten el desarrollo de la civilización humana.

El poeta afirma: «Mi cuerpo de labriego salvaje te socava/ y hace saltar al hijo del fondo de la tierra». Versos de enorme complejidad metafórica porque revelan que el trabajo con la tierra (se trata de una óptica rural y campesina) equivale al recorrido erótico por el cuerpo de la mujer. ¿Y el fruto? El hijo que nace del vientre de la mujer-tierra y que es producto del trabajo del hombre. El hacer erótico del ser humano tiene una dimensión transformadora: el sentimiento amoroso se convierte en un hijo, de la misma manera como el trabajo diario del labriego hace que la semilla se convierta en fruto. Y en esta labor diaria se involucra el cuerpo de aquel que trabaja con la tierra; por eso, hay un «matrimonio espiritual» entre el labriego y la mujer como lo hay entre la naturaleza y el ser humano.

En la segunda estrofa, observamos una cadena de comparaciones para representar el tránsito de la soledad a la comunión. El hombre que está solo se halla desamparado en el mundo y con pocas posibilidades de establecer una comunicación fructífera con los demás.

En el lexema «túnel» se actualiza el sema /oscuridad/, pero el análisis semántico no debe quedarse en una simple descripción de la frase, sino acceder a un nivel superior y llegar al texto, el cual manifiesta cierta intencionalidad del hablante. La perspectiva retórico-figurativa debe acceder al universo ideológico que se desprende del poema y delinear, de ese modo, el recorrido figurativo articulado a la *res semántico-extensional*. En los versos «Para sobrevivirme te forjé como un arma, / como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda» está la idea de que la lucha y la necesidad de defensa constituyen la esencia de la vida humana. La mujer es figuradamente una flecha y una honda; el labriego, por su parte, es un arco y una honda. Según Neruda, la complementariedad, la síntesis de los elementos contrario constituyen la base del desarrollo de las civilizaciones. Se trata de una apología del diálogo como fundamento del progreso, pues para sobrevivir hay que luchar y forjar una cultura. Y el acto de fundar una cultura tiene una connotación erótica para Neruda.

Para analizar las metáforas de Neruda, resulta pertinente referirse, aunque sea brevemente, a la teoría de Jacques Fontanille, quien, en *Semiotique et littérature* (1999), sostiene que la dimensión retórica tiene una profunda relación con los actos cognitivos y perceptivos del sujeto¹³. Es decir, toda figura literaria evidencia cómo el sujeto (posición discursiva) percibe el mundo y cuáles son las dimensiones y particularidades de su saber, que presupone, naturalmente, la intersubjetividad como eje insoslayable en el ámbito del conocimiento.

Poniendo como ejemplo el oxímoron (por ejemplo, «la oscura claridad»), Fontanille piensa que las figuras se sostienen en un conflicto conceptual y en su resolución: «toute figure de rhétorique est engendrée par une opération qui met en relation une *instance source* et une *instance cible*»¹⁴. Fontanille afirma que debemos comprender el sintagma retórico como un sintagma polémico, donde se perciben tres fases:

1. *La confrontación*: es el momento donde entran en conexión dos isotopías o dos dominios semánticos. Uno de éstos es la *fuerza* y otro es la *meta* (o destino).
2. *La dominación*: es el instante en el cual el discurso privilegia uno de los dos dominios, el cual es elegido como posición de la instancia de la enunciación, y

3. *La resolución*: implica la consecuencia del conflicto, la manera como los dos dominios cohabitan y la esfera de la enunciación posibilita esa convergencia.

En la tercera estrofa, Neruda hace referencia a un «Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme» y allí hay el funcionamiento de dos isotopías o dominios semánticos: el del cuerpo y el de la naturaleza. Se produce una *confrontación*, una lucha entre ambos dominios semánticos, pero la esfera de la enunciación hace que predomine el cuerpo (etapa de la *dominación*) y, finalmente, las dos isotopías cohabitan; por eso, el cuerpo le pasa sus semas a la naturaleza y viceversa. En otras palabras, se produce un intercambio sémico producto de la lucha, de la tensión que se produce entre el dominio corporal y el natural (musgo, colinas, etc.)

Pero no basta una descripción de este tipo. Anteriormente, señalamos que la metáfora implica una forma de organizar el mundo y es un fenómeno intrínseco al lenguaje. Hay metáforas en el lenguaje científico, en el habla cotidiana y, naturalmente, en los textos literarios. Tradicionalmente, se entendía la metáfora como un simple desvío. Hoy sabemos que esa visión tiene profundas limitaciones para comprender el fenómeno metafórico porque no hay un lenguaje transparente, puramente denotativo. En todo acto lingüístico, existe la presencia, en mayor o menor medida, de subjetividad. Y el discurso científico no es una excepción a la regla.

El poeta concibe que el cuerpo de la mujer es equiparable al musgo y ello evidencia una red asociativa muy compleja por la presencia de un componente líquido («leche ávida y firme») que se asocia con la avidez y la firmeza. Es como si la leche que sale de la madre tierra evocara el líquido de las plantas (la savia, por ejemplo). La antropomorfización del musgo y la naturalización de la mujer remarcan un universal antropológico: el hombre tiende a humanizar los objetos que lo rodean e incluso, como producto de la vivencia erótica, no distingue claramente las fronteras (los límites) entre las hojas y la piel de la amada.

El erotismo posibilita un diálogo, una interacción entre el labrador (el que trabaja la tierra) y la naturaleza. Aquél desea transformar el mundo para satisfacer sus necesidades y se enfrenta con la naturaleza

para después fusionarse con ella: «Pero cae la hora de la venganza, y te amo». Se trata de percibir la contradicción (la escena bélica) y luego, mediante el diálogo entre cuerpo y la naturaleza, fundar una nueva cultura basada en la complementariedad entre el hombre y el mundo natural.

Neruda afirma «Ah, las rosas del pubis! Ah, tu voz lenta y triste» y allí hay una erotización de la rosa. En la tradición occidental (poemas de Garcilaso, Góngora, entre otras), la rosa es símbolo de belleza, juventud y fugacidad; por eso, permite reflexionar sobre el famoso tópico del *carpe diem*. Neruda, por el contrario, cree que el pubis de la mujer es una rosa, asociación metafórica que implica un proceso de desmitificación sumamente interesante que quisiéramos analizar detenidamente.

Un sector importante de la poesía moderna se caracteriza por el procedimiento de la desmitificación. Por ejemplo, Baudelaire derribó la idea de que la racionalidad utilitarista conducía a la armonía entre los seres humanos; para él, lo útil era un dios que condenaba a los hombres a la miseria espiritual. Rimbaud, por su parte, desmitificó prototipos cristianos en *Una temporada en el infierno* y caracterizó a Venus como una mujer grotesca y horriblemente fea. Los surrealistas, en particular Breton y Artaud, desmitificaron la idea de que el desarrollo científico era sinónimo de progreso en el ámbito de las relaciones humanas y, por eso, revaloraron la subjetividad como una forma de acercarse al mundo contemporáneo más válida que la óptica científica.

Neruda, en los versos antes citados, desmitifica la pureza de la rosa y asocia a ésta con el pubis de la mujer. La rosa termina siendo un símbolo de profusa sexualidad y arraigadamente femenino.

En la última estrofa, aparece la concepción de que el hombre, en tanto sujeto creador de cultura, continúa en su lucha. Cuando el poeta dice «Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia», se está dirigiendo a la naturaleza para decirle a ésta que continuará convirtiendo las semillas en frutos y ello abrirá la puerta al progreso y al diálogo entre cuerpo y mundo natural. Neruda parece decir que las necesidades nunca se satisfacen y, en ese sentido, la fatiga continuará porque se forja una cultura a partir del trabajo cotidiano que humaniza aún más al hombre.

C) A manera de conclusión

Hemos visto que Neruda en el poema 1:

- 1) Ve a la mujer como si fuera la naturaleza.
- 2) Plantea una interrelación entre el dominio semántico del cuerpo con el de la naturaleza, hecho que lo lleva a formular una síntesis dialéctica.
- 3) Trabaja con la metáfora como un universal antropológico de la expresión. Es decir, la figura retórica no es un simple desvío en relación con una norma, sino que posee una dimensión cognitiva fundamental en la construcción de mundos posibles.
- 4) Concibe que el diálogo entre hombre y naturaleza es fundamental para lograr el desarrollo de la civilización humana.
- 5) Considera que forjar una cultura es un acto erótico. En otros términos, construir una nueva civilización equivale a relacionarse, desde el punto de vista erótico, con el mundo natural a través del trabajo con la tierra, de ahí el papel que cumple el labrador como actor esencial en el poema.
- 6) Desmitifica la pureza del símbolo de la rosa.

Poeta universal y a la vez profundamente latinoamericano, Neruda puede estar al lado de los grandes maestros de la literatura de todos los tiempos. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es un clásico de la poesía en lengua española. Y, como decía Jorge Luis Borges, «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posea tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad».

Notas

- ¹ Araya, Guillermo. «El *Canto general* de Neruda: poema épico-lírico». En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N.º 7-8, 1er. y 2do. semestres de 1978, p. 119 y ss. Obviamente hay otras formas de segmentar la poesía de Neruda, pero la propuesta de Araya nos servirá para estudiar a Neruda como poeta intracultural.
- ² Hay que precisar que la primera parte de *Residencia en la tierra* se publica en 1933, en una tirada de lujo, por la Editorial Nascimento.
- ³ Este libro agrupa, entre otros textos, *España en el corazón* y *Las furias y las penas*, extenso poema que ya había sido publicado en 1939 por la Editorial Nascimento.
- ⁴ Neruda se afilia al Partido Comunista en 1945.
- ⁵ Guillermo Araya desarrolla la idea del carácter cíclico del *Canto general*.

- ⁶ Cf. Guillermo Araya. Art. cit. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N.º 7-8, 1er. y 2do. semestres de 1978, p. 119 y ss.
- ⁷ Hernán Loyola habla de tres fases de la producción poética nerudiana a partir de 1945. Una **primera fase** (1945-1956), que «textualiza en suma una fase nueva o diversa, similar a la del combatiente antifascista de los años '30 y primeros '40" (pp. 48-49). Un **segundo momento** (1956-1967), que pone de relieve «importantes nudos de recuperación del `compromiso político' en su nivel de esencialidad (distinguiéndolo del nivel contingente de sus poemas o escritos vinculados a batallas o a eventos inmediatos)» (pp. 49-50). Y una **tercera fase** (a partir de 1967), donde «vuelven los grandes temas contemporáneos, la política mundial» (p. 52). En este último momento hay, ciertamente, una visión algo apocalíptica de la historia presente. Cf. Hernán Loyola. «Neruda 1956-1973: otra modulación posmoderna del `compromiso político'». En: Poupney Hart, Catherine [y] Monique Sarfati-Arnaud (coordinadores). *Pablo Neruda: mitos y personajes*. Ottawa, Giorl Books, Inc., 1998. (Son las actas del Coloquio de Montreal 1996.)
- ⁸ Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago de Chile, Ed. Lcm, 2000, p. 75.
- ⁹ Costa, René de. *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Ed. André Bello, 1993, pp.14-15.
- ¹⁰ Cf. Stefano Arduini. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 131 y ss.
- ¹¹ Cf. Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1977.
- ¹² Cf. Grupo Mi. *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.
- ¹³ Fontanille, Jacques. *Semiotique et littérature*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 93.
- ¹⁴ *Ibidem*.