

Gustavo V. García\*

## ¿Modelo para armar? La fragmentación de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

Do I model to arm?: The woman's fragmentation in *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

### Resumen

La mujer tiene una presencia ineludible en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, pero su descripción es ambigua. En algunos poemas es “cuerpo” o alguna de sus “partes”; en otros, en cambio, se transforma en “recuerdo”, “añoranza”, “boina”, “puerto” o “palabra”. De la descripción física el poeta pasa a enumerar características abstractas que no denotan a la amada en calidad de persona. Esta disección textual es una representación imprecisa y distorsionadora porque explica a la mujer a partir de partes de su cuerpo o la suma de éstas. El ser al que supuestamente se ama, o cuya belleza “única” se quiere ensalzar, es un pedazo de carne que en muchos casos se vuelve “todo” sin ser lo que es: un sujeto con identidad propia.

**Palabras clave autores:** Pablo Neruda, poesía amorosa, amada, disección textual, fragmentación de la mujer, poesía latinoamericana.

---

\* Rose-Hulman Institute of Technology. Economista graduado de la Universidad Mayor de San Simón (Bolivia). Ha realizado estudios de maestría en economía en Pennsylvania State University, maestría en literatura hispana en State University of New York (Albany), y doctorado en filosofía y letras en University of Wisconsin (Madison). Ha sido catedrático de lengua y literatura española en Boise State University, University of North Carolina e Indiana University-Purdue University (Indianápolis). Actualmente desempeña funciones docentes en Rose-Hulman Institute of Technology. Correo electrónico: gvgarciah@yahoo.com. El ensayo es de exclusiva responsabilidad del autor.

**Palabras clave descriptores:** Mujeres en la literatura, Pablo Neruda, 1904-1973, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, poesía amorosa chilena.

## Abstract

While the presence of the beloved is unavoidable in *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* by Pablo Neruda her description is ambiguous. In some poems she is “body” or some female body parts; in others, on the other hand, she is transformed into “remembrance,” “longing,” “beret,” “harbor” or “word”. With these kinds of descriptions the poet does not give the quality of a person to his beloved. In effect, this textual dissection is an imprecise and distorted representation because it portrays the woman as parts of her body or the sum of these parts. The being that he supposedly loves, or whose “unique” beauty he wants to praise is a portion of flesh that could mean the universe to him without ever being what it is: a subject with her own identity.

**Key words author:** Pablo Neruda, love poetry, beloved, textual dissection, objectification of women, Latin American Poetry.

**Key word plus:** Women in literature, Love poetry, Chilean.

La representación del amor es un tópico ineludible en la literatura occidental. Casi todos los escritores de esta tradición construyen visiones que fundan, prolongan y modifican imágenes y manifestaciones del ser amado. Cito dos casos fundacionales: para Dante el amor es más espiritual que físico y se (con)funde con la veneración religiosa; Beatriz se asemeja a la virgen<sup>1</sup>. Petrarca, en cambio, hace de su amada el ideal femenino de la belleza “terrenal”. Acaso por este sesgo profano su éxito fue tal que Laura, la musa del *Canzoniere*, se convirtió en la fuente canónica de la imagen de la mujer en las artes del Renacimiento<sup>2</sup>.

Una de las estrategias de Petrarca para representar a la dama es la ambigüedad descriptiva. En su obra poética, además del “retrato” de Laura<sup>3</sup>, hay una enunciación fragmentaria de sus características psicosomáticas. Esta afirmación es debatible puesto que la crítica estima que Petrarca olvidó (d)escribir ciertos rasgos femeninos:

<sup>1</sup> Beatriz, igual que la virgen María, es una intermediaria entre la esfera terrestre y la celestial.

<sup>2</sup> El ensayo de Elizabeth Cropper estudia, aunque parcialmente, la influencia del petrarquismo en la pintura del Renacimiento.

<sup>3</sup> En tiempos medievales el “retrato” era un subgénero de la lírica amorosa con el propósito de alabar o censurar: no copiar. El retrato, convención literaria que inspiró a Petrarca y a la lírica renacentista, obedecía ciertos preceptos en cuanto a orden de expresión estilística y enumeración de los rasgos de la dama: “C’est ainsi que, pour la physionomie on examine dans l’ordre la chevelure, le front, les sourcils et l’intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds” (Faral, 80).

Petrarch in fact: never addressed himself to the simple enumeration of Laura’s features, even though the experts of the sixteenth century succeeded in finding most of them in his poems, with the exception of her nose, which, to their great dismay, Petrarch seems to have ignored (Cropper, 386).

De modo que, excepto la nariz, Laura (el “objeto” del amor petrarquista) es una colección de ojos, cabellos, manos y pies<sup>4</sup>. Tal representación es imprecisa y distorsionadora porque “explica” a la mujer a partir de partes de su cuerpo o la suma de éstas; es decir, que la persona a la que supuestamente se ama, o cuya belleza “única” se quiere ensalzar, es un pedazo de carne que en muchos casos se vuelve “todo”, sin ser lo que es: un sujeto con identidad propia.

La estrategia petrarquista de la disección textual del cuerpo femenino ha sido muy imitada —y parodiada— por autores del mundo hispano<sup>5</sup>. Los sonetos renacentistas y del Siglo de Oro abundan en este tipo de descripciones<sup>6</sup>; y, en Latinoamérica, la técnica todavía está vigente, tal cual puede verse en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*<sup>7</sup>. Este, a pesar de ser el poemario más famoso de Pablo Neruda —“libro de masas” según Salama (24)—, ha recibido una escasa atención crítica en comparación con *Residencia en la tierra* o *Canto general*<sup>8</sup>.

La mujer, premisa para justificar el tema amoroso, tiene una presencia ineludible en *Veinte poemas*, pero su revelación es ambigua. En algunas composiciones es “cuerpo” o alguna de sus “partes” (ojos, cabellos, senos, manos); en otras, en cambio, se transforma en “recuerdo”, “añoranza”, “boina”, “puerto” o “palabra”. Además de la descripción física, el poeta enumera características abstractas que no denotan a la mujer en calidad de persona<sup>9</sup>. En esta disección textual —mi hipótesis— destacan dos aspectos: la (des)composición en una serie de rasgos y la alusión metafórica en torno a la naturaleza.

<sup>4</sup> Sobre la estrategia de la fragmentación petrarquista consultar los trabajos de DalMolin, Freccero, Mirollo y Vickers.

<sup>5</sup> Cervantes pone en boca de Don Quijote este pasaje que “disecciona” a la dama: “[...] sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve [...]” (I, 13: 171-2).

<sup>6</sup> Ver, por ejemplo, “En tanto que de rosa y azucena” de Garcilaso de la Vega, y “Mientras por competir con tu cabello” de Luis de Góngora. Otros autores menos conocidos —Argensola, Balbuena, Gutierre de Cetina— también imitan la estrategia del desmembramiento textual de la dama.

<sup>7</sup> Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de Hugo Montes, Madrid, Castalia, 1989 (citada por esta edición).

<sup>8</sup> Una búsqueda en la base de datos de MLA (noviembre, 2006) proporciona 26 citaciones para *Veinte poemas*, 41 para *Residencia en la tierra* y 81 para *Canto general*.

<sup>9</sup> Hugo Montes hace notar la “pluralidad potencial” de interpretaciones críticas generadas por este texto: “[...] el libro ha suscitado lecturas distintas y aun antagónicas, que van desde el romanticismo idealizador hasta el crudo realismo sensorial, pasando por el escapismo sicológico y la crítica social” (25).

En el poema 1, por ejemplo, la amada —una especie de Gea—<sup>10</sup> se reduce a: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos” (47); y cuando el hablante poético es más preciso, ésta es un “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” (47). El poema 2, tal vez el más hermético de la obra, habla del alma de la “amiga” —versión moderna de la “enemiga” petrarquista— que, dicho sea de paso, es “muda”, adjetivo problemático porque da la impresión de ser un maniquí con “vestido oscuro” y ningún rasgo corporal a excepción de una boca cerrada: la pasividad por excelencia. El poema 3 menciona una “muñeca” con ojos, “cintura de niebla” y “brazos de piedra transparente” (55). Niebla y piedra son elementos que difícilmente se complementan; sin embargo, sus atributos —permanencia e inestabilidad—, son los rasgos corpóreos de la amada: la lucha entre lo concreto y lo intangible, la elusión del cuerpo femenino. En el poema 4 no hay referencia a una fémina de carne y hueso; existe, no obstante, una de las pocas menciones de la pareja en comunión: “Innumerable corazón del viento / latiendo sobre *nuestro* silencio enamorado” (59; la cursiva es mía). En el poema 5, pese a que lo “llena todo”, la mujer se reduce a “manos” que son “suaves como las uvas”; en tanto que en el poema 6 es evocada en calidad de “boina gris, voz de pájaro y corazón de casa” (67), rasgos que la deshumanizan para identificarla con elementos palpables y/o “comprensibles”. El poema 7 alude a los “ojos oceánicos” de la amada. De nuevo: ojos, brazos y senos son descritos en el poema 8 donde el yo poético desliza una frase imperativa que “cosifica” a la dama: “Ah desnuda tu cuerpo de estatua temerosa” (75). El poema 9 se limita a hablar del “paralelo cuerpo” de la mujer. La comunión de la pareja reaparece en el poema 10 a través de unas “manos unidas”; la amada, empero, es recordada “diciendo” palabras: ¿cuáles?

En el poema 11 Neruda escribe que la “niña”: “Era hecha de todas las cosas” (87), descripción que vuelve a identificarla con Gea. El poema 12 menciona el pecho, el alma, la ausencia y el canto del ser querido aparte de compararla con un “viejo camino”: un lugar público y transitado por seres en movimiento. Esta comparación es una buena transición al contenido del poema 13, ya que acá el cuerpo femenino es el espacio donde el erotismo del poeta inscribe su discurso del deseo: “el atlas blanco de tu cuerpo” (95). No obstante que en el poema 14 aparece una evocación más totalizante de la mujer, ésta es ambigua y no muy desarrollada. Se lee: “Eres más que esta blanca cabecita que aprieto” (99) y reaparecen los ojos, los “senos perfumados” y la “boca de ciruela”. El poema 15 habla —y celebra— el silencio femenino, los ojos “volados” y la boca cerrada. El poema 16 compara a la mujer con una nube y habla de sus labios, pies y “ojos de luto”. El poema 17 evoca un “tú” enigmático y enfatiza

su “presencia” ajena y extraña para el bardo que fracasa en su intento de comunicarse y desvelar el misterio femenino<sup>11</sup>: “[¿] Quién eres tú, quién eres?” (112) es la pregunta desesperada que no encuentra respuesta<sup>12</sup>. Aunque en el poema 18 el hablante poético confiesa su amor, de la amada sólo se nota una parte de su cuerpo: los ojos. El poema 19 resalta al sol como creador de la mujer; pero ni siquiera el sol está exento de desmembrarla ya que, según Neruda: “hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos / y tu boca que tiene la sonrisa del agua” (119). El poema 20 elogia los “grandes ojos fijos” del ser querido y rememora: “Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos” (124). Por último, la canción desesperada es más enfática en fragmentar la “geografía femenina” recordada en su condición de “carne” amada y perdida: “Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,” (128). Se habla, además, de brazos, “boca mordida”, “besados miembros” y, afirmación discutible, se alude a la mujer con una frase escatológica: “sentina de escombros”.

Las citas son concluyentes: los *Veinte poemas* descuartizan al ser amado. Un lector crítico puede argüir que la poesía amorosa del joven Neruda se basa en la violencia verbal sobre el cuerpo femenino. En efecto, al tratar de comprender la imagen construida de la amada en estos poemas, se tiene la impresión de estar en presencia de los fragmentos de una muñeca que requieren ser articulados para tener sentido. La mujer, según esta visión, antes que persona, es un modelo para armar. ¿Cuál es, sin embargo, el propósito de su disección textual? Considero que hay varias respuestas: la desmembración de la amada funda un discurso del deseo que la transforma en un objeto poseído e instrumentalizado. El cuerpo femenino, según esta interpretación, es el sitio del placer donde lo masculino imprime su marca y lo utiliza en función de sus anhelos, expectativas y satisfacción de sus necesidades sexuales y eróticas por medio de la evocación literaria<sup>13</sup>.

Para empezar, en el poema que inaugura la serie, el “yo” nerudiano narra la historia de su vida en oposición al resto del mundo. El hablante poético es el incomprendido que ahuyenta a todos, a excepción de su dama, refugio e intermediadora entre el mundo y el joven amante torvo y solitario<sup>14</sup>. La actitud del poeta es clara:

<sup>10</sup> La crítica ha señalado esta asociación: Durán y Safir (36); Friis (12); y Monguió (15). Rodríguez Fernández habla, por su parte, de un “dios-mujer”; y Camacho Guizado de la “consideración telúrica de la amada” (33).

<sup>11</sup> Alfredo Lozada denomina a este poema: “crepúsculo de la incomunicación” donde “[f]ísica e íntimamente la mujer está ausente” (244).

<sup>12</sup> Jorge Edwards interpreta de otra manera esta interrogación: “El poema termina con una pregunta enigmática, reiterada, y sospecho que esa pregunta no va dirigida esta vez, como en la tercera estrofa, a la mujer, sino al poeta mismo: ‘¿Quién eres tú, quién eres?’” (735).

<sup>13</sup> En esto concuerdo con Cheri Register que, al explicar la imagen literaria femenina, escribe que es: “a symbolic fulfillment of the male writer’s needs” (5).

<sup>14</sup> Guillermo Araya, con aparente sentido común, estima que *Veinte poemas* es una obra de adolescencia y que “[c]ualquier estudio que no tenga en cuenta el carácter adolescente del yo que aquí se expresa corre el riesgo de ser inadecuado o simplemente falso” (148). Esta observación explica el “encuevamiento” del poeta adolescente: el ser incomprendido por todos y que no quiere comprender a nadie.

instrumentalizar a la mujer. Además de ser un objeto sexual apto para la procreación<sup>15</sup>: “Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar el hijo del fondo de la tierra” (47), la mujer es construida por medio de fragmentos y sin identidad propia. El análisis de Pacheco Acuña resume estos puntos: “This drastic change of conventional imagery made some critics affirm that Neruda was not celebrating love but sex. However, I think this poem is not only a celebration of ‘the sensual delights of the flesh’, but also an example of absence of female identity” (32). Para el poeta la amada es, también, un “arma”, un mecanismo de defensa, el instrumento para protegerse del mundo y de sí mismo: “Para sobrevivirme te forjé como un arma / como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda” (47)<sup>16</sup>. Por su rol supuestamente social —reproducir la especie—, y por su calidad de “dadora” de vida y proveedora de seguridad, la amada se asocia a la imagen arquetípica de Gea que si bien resuelve el problema analógico (identificar a la mujer con la naturaleza), genera el desconocimiento de la misma o, por lo menos, su aprehensión parcial con la consiguiente insatisfacción del amante masculino. En efecto, el cuerpo femenino, reproductor y protector, fracasa en apagar la sed, las ansias, la fatiga y el dolor del yo poético:

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 (47).

El cuerpo poseído (conquistado) de la mujer no puede satisfacer las demandas de amante tan singular que exige todo a cambio de insatisfacción, fatiga y “dolor infinito”. Pese a las limitaciones percibidas de este “espacio” de carne que se entrega<sup>17</sup>, la voz poética se aferra a él, persistencia asombrosa que recurre en el poema 3 donde sus besos “anclan” y su ansia “anida” en el cuerpo femenino transformado en puerto y nido, lugares de refugio por excelencia. En el poema 6, además de “boina” —alusión sinecdótica por la que un objeto reemplaza a una parte del cuerpo que, a su vez, explica el todo—, el “territorio” femenino es el sitio seguro (corazón y casa) hacia donde se dirigen los “profundos anhelos” del poeta: el “blanco” de las “flechas” masculinas del poema 3<sup>18</sup>. Asimismo, en el poema 12 el pecho de la dama es el espacio

<sup>15</sup> Margarita Aguirre, Jaime Alazraki, Marlene Gottlieb, Alain Sicard, y Raúl Silva Castro, entre otros, destacan la celebración del amor carnal en este poemario.

<sup>16</sup> La búsqueda de seguridad a través del amor es un tópico aceptado por la crítica. De acuerdo con Carvalho: “Throughout *Veinte poemas*, the poet is searching for security through love; in certain moments of idealism or hope, he pretends that she does provide a refuge from his existential questioning and loneliness” (152). De manera más específica, Detwiler, comentando el poema 1, escribe que: “His lover signifies protection from solitude in the symbols ‘flecha’ and ‘piedra’ in verse eight” (87).

<sup>17</sup> Ver el análisis de Sharman sobre la “entrega” de la mujer en *Veinte poemas*.

<sup>18</sup> Pacheco Acuña estudia este poema desde un punto de vista feminista.

que puede contener el corazón del amante: una especie de caja que guarda la joya del amor masculino. Se añade que la mujer es “Acogedora como un viejo camino” y está poblada de “[...] ecos y voces nostálgicas” (91). Tal cual puede verse, la instrumentalización y la búsqueda de protección en la geografía femenina es constante, al igual que las necesidades físicas del poeta que no puede concebir el universo sin tomar posesión de su amada o, por lo menos, territorializarla, otorgarle calidad de territorialidad, aspecto enfatizado en el poema siguiente.

El poema 13 ahonda la asociación cuerpo-espacio, aludiendo al “atlas blanco” femenino, una tierra desconocida donde el macho “marca” su territorio con “cruces de fuego”. La mujer, en tanto “mapa de belleza”, es objeto de posesión y motivo de exploración, modificación y “construcción”<sup>19</sup>. Así lo reconoce uno de sus más entusiastas críticos: “Neruda no solamente expresa su amor a la mujer amada. No solamente le rinde admiración y quema en el incienso sus mejores palabras, también describe a la mujer, describe su belleza física, poco a poco, como un apasionado cartógrafo, va construyendo el mapa de esos cuerpos divinos” (Meneses, 101). Se trata de una imagería muy sugestiva: el conquistador apropiándose de un continente hasta entonces inexplorado. La presencia masculina “marca”, abre, penetra y socava una tierra (carne) virgen cuya pasividad otorga sentido y validez a la acción del amante posesivo. No es extraño, por lo tanto, que lo masculino siempre esté en movimiento en el “atlas blanco” e inmóvil de la au(pre)sencia femenina<sup>20</sup>. El poema 7 corrobora esta interpretación. Acá el amante intenta buscarse y/o recuperarse a sí mismo, echando sus redes a los “ojos oceánicos” de la mujer. Mas la posesión del espacio femenino no es posible porque sus ojos contienen las aguas del misterio, el lugar inexplorado e imposible de dominar; y, por eso mismo, el sitio peligroso que amenaza ahogar la “soledad” del poeta, referencia metafórica que alude a la intimidad y a los deseos masculinos. Frente al fracaso de poseer este territorio marino, la conclusión del acdo es negativa. Nada bueno puede venir de la mujer amada. Distante o cercana, ésta es —siguiendo una lectura feminista— animalizada, cosificada y definida en términos de ausencia de claridad y transparencia: “Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía / de tu mirada emerge a veces la costa del espanto” (71). Asimismo, en este poema el amor masculino es intermitente: a veces sí y a veces no. Inseguridad sintetizada por dos magníficos versos: “Los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas / que centellean como mi alma cuando te amo” (71).

<sup>19</sup> Para una interpretación distinta de esta composición, ver “El poema XIII” del libro de Luis Rosales.

<sup>20</sup> Claro que hay excepciones, pero éstas confirman la pasividad de la mujer, tal cual se lee en el poema 3: “y tu silencio acosa mis horas perseguidas” (55).

En el poema 14 reaparece la mujer “dependiente” aunque en su rol generativo gracias a la voluntad del vate<sup>21</sup>: “Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos” (100). Acá la mujer tiene una doble función. Primero, es un ser pasivo, una tierra que espera la semilla masculina para florecer y dar fruto. Segundo, su cuerpo es un espacio abstracto, el “teatro” donde acontece la representación erótica. Este tipo de versos —fálicos— desmembran, penetran y poseen la intimidad femenina. Las palabras, debido a la instrumentalización del cuerpo amado, no son un medio de comunicación, sino una forma de aproximación y conocimiento para conquistar, vencer, poseer y refugiarse en lo femenino, enfatizando su función “natural” de alimentar material y espiritualmente: “Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces, / y viven en tu vida mis infinitos sueños” (107) dice, para citar otro ejemplo, el poema 16. En el poema 15 la amada se parece a una palabra que, hasta cierto grado, resume la actitud de la voz poética hacia la mujer-instrumento que produce silencio, melancolía y ausencia. Silencio que, al enfatizar la pasividad femenina, hace posible oír la voz del poeta<sup>22</sup>; ausencia que despierta la inspiración; y melancolía que justifica el amor y la alegría masculina, rasgos que también se observan en el siempre célebre y antológico poema 20 donde la mujer-artefacto genera tristeza, desasosiego y poesía: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” (123). Otro dato que instrumentaliza a la amada en este poema es el hecho de que su hermosura es inalcanzable en el momento de la evocación (amor perdido), lo cual provoca que el yo poético se angustie y consuele con la remembranza de haberla “poseído” en un tiempo pasado o, de forma paradójica, negar y afirmar el amor del tiempo presente: “Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero” (124).

El significado —no el tema— de esta clase de poemas es el desengaño y la frustración ante el (des)conocimiento de la amada que se resuelven en un erotismo de la nostalgia. Tal vez esto explica que el amante sea autocompasivo. Por otra parte, el (des)conocimiento y la fragmentación de la mujer determinan la incomunicación entre los amantes y crean una constante tensión emotiva que parece ser una relación de amor y odio donde la pena proporciona alegría, el placer dolor, y la lejanía —ausencia de la amada— plenitud de amor: “Por qué se me vendrá todo el amor de golpe/ cuando me siento triste, y te siento lejana?” (Poema 10: 83).

<sup>21</sup> El carácter de dependencia de la mujer respecto al hombre aparece en varios poemas del libro: “Apegada a mis brazos como una enredadera” [...] “Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma” (poema 6); “Abeja blanca zumbas —ebria de miel— en mi alma/ y te tuerces en lentas espirales de humo” (poema 8); “tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos/ como un pez infinitamente pegado a mi alma” (poema 9); “Para mi corazón basta tu pecho,/ para tu libertad bastan mis alas” (poema 12); “En mi cielo al crepúsculo eres como una nube” (poema 16).

<sup>22</sup> La imposición de silencio por parte del poeta a su amada ha sido bautizada de “aniquilación lírica” (Detwiler, 91).

El análisis de la fragmentación, con el propósito de objetivizar e instrumentalizar el cuerpo femenino, se puede extender a la mayor parte de los poemas del texto<sup>23</sup>. La “Canción desesperada”, empero, niega y sintetiza estos tópicos. Primero la excepción que confirma la regla. En este poema del “abandonado” se encuentra una de las escasas referencias a la pareja en interacción mutua: “Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo / en que nos anudamos y desesperamos” (128). No obstante, el vínculo activo de los amantes, el fracaso es el destino de ambos. Parece que para Neruda aparte del sexo no hay comunicación posible; es más, la consumación del deseo les separa: son “ajenos” el uno al otro. La insatisfacción profundizada por la distancia y la lejanía, determina que la voz poética aluda a la amante como “carne” poseída, amada y perdida, es decir, un instrumento que tuvo utilidad por un instante para satisfacer sus necesidades físicas. A pesar de que el instante ya “fue”, la amada —en realidad su recuerdo— todavía tiene utilidad espiritual: produce un erotismo angustioso y melancólico. En efecto, el poeta parece encontrar felicidad en una especie de desesperación erótica —(mas)turbación poética—. Si esto fuera aceptable, el erotismo de la ausencia es un método de acercamiento al cuerpo añorado y/o deseado; una técnica de aceptar y neutralizar el tiempo y el espacio por medio de la palabra que funda al *otro* femenino porque lo define tal cual lo intuye y busca y hace posible su presencia “ausente”. Se nota, en suma, un distanciamiento autocomplaciente que no se resuelve: ¡Oh!, ¿es una exclamación de pena o de gozo? Cualquiera que fuese la respuesta, la instrumentalización no cambia en cuanto mecanismo de autogratificación y “defensa” contra el mundo. Octavio Paz resume este punto con mayor claridad: “La distancia engendra la imaginación erótica. El erotismo es imaginario: es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior” (“I. Pan, eros, psique” 47).

Y ahora la confirmación de la regla. La amada de la “Canción desesperada” produce un proceso de autorreflexión en el poeta, cuya conclusión es negativa: “todo en ti fue naufragio”. Esta mujer “deficitaria”, en tanto individuo —unidad ontológica—, es negada por la práctica disectiva: es carne, afirma Neruda y parece sugerir que es “nada” porque el producto final de la relación amorosa es la insatisfacción y la desesperanza, los espejismos del erotismo. Por otro lado, interesa notar que la mujer —sus brazos— es el refugio del poeta, el “fruto” que sacia su hambre y sed de amor y, sobre todo, el milagro que vence al “duelo” y las “ruinas” de una existencia sombría. Sí, pero también es otro sitio menos agradable: un cementerio de besos (¿el refugio final del poeta?), y una “boca mordida”: labios para ser consumidos con violencia. De acá infiero que la relación amorosa no es unívoca aunque los amantes dependan, hasta cierto punto, el uno del otro. La diferencia radica en que la amada —productora de silencio, melancolía e insatisfacción— se asemeja a un objeto de consumo material y espiritual, y no a un ser de carne y hueso con voluntad propia. En efecto, la mujer,

<sup>23</sup> Ver, para citar otro ejemplo, el análisis del poema 6 de Gilda Pacheco Acuña.

tal cual se vio en otros poemas, es “muda”, “silenciosa”, “distante” o un cuerpo casi inanimado que el yo poético masculino tiene que “encender”, “pensar” y “recordar”. Una amante hecha de memoria y olvido. Pero la memoria no puede resucitar el pasado: lo (re)crea fragmentando lo femenino, estrategia que justifica las necesidades masculinas toda vez que la “unidad” del hombre usa la “parte” femenina que le conviene o “consume” lo que le atrae. La instrumentalización, en suma, funda el discurso del deseo. No es difícil, en este esquema, inferir que el cuerpo femenino es el territorio, el “atlas blanco” donde la cultura patriarcal escribe sus fantasías y obsesiones; su silencio, pasividad y fragmentación hacen posible que el hombre sea el creador de sentido y significado. Y, no obstante, una gran nostalgia anima el texto nerudiano: la nostalgia del cuerpo, no fragmentado sino total.

Usando de premisa la conclusión precedente, estimo que en *Veinte poemas* no existe el “amor”, un sentimiento que conjuga dos voluntades libres para elegir; lo que hay es una exaltación sexual y un erotismo de la nostalgia que, por la distancia contemplativa (evocación), excluye lo femenino, por lo menos en su rol activo. La amada está aprisionada por versos melancólicos que la “descuartizan” para (des)conocerla mejor. La voz poética masculina, en gran medida por el sentimiento de pérdida y alienación<sup>24</sup>, niega la libertad de la mujer, aspecto que desde ya deslegitima la presencia del amor en este texto. El poeta separa y aleja a la amada cuando lo natural es aprehenderla como una unidad puesto que el amor está asociado a una persona con un cuerpo y un alma únicos. “Falta”, critica Salama, “contacto espiritual” (27). Sin embargo, el desmembramiento no es un rasgo del todo negativo. Al contrario, es maravillarse, a veces de un modo angustioso —“¿Quién eres tú, quién eres?”— ante lo desconocido por excelencia tan cerca y tan lejos: la amada ausente pero presente<sup>25</sup>.

La ausencia de la presencia femenina me lleva a postular que la voz poética “ama” una abstracción y no una persona. Si se acepta esto, una vez más se concluye que el amor no existe en los *Veinte poemas*: sólo erotismo y sexualidad, tal cual parece enfatizar el poema 1 ó “La canción desesperada”. Este rasgo, supuestamente negativo, no es intencional. ¿Qué podría describir un amante adolescente si no la maravilla de un cuerpo deseado o alguna de sus partes que recuerda con mayor intensidad? La memoria selectiva no respeta los dominios del amor. Es más, al acentuar algunos rasgos, niega otros y “olvida” lo que no puede o quiere recordar. El erotismo, aunque

<sup>24</sup> Ronald J. Friis estima que estos rasgos contribuyen al atractivo del texto: “The appeal of *Veinte poemas* can be attributed to the elegant and direct use of language coupled with a nostalgic adolescent poet’s sense of alienation and separation from his beloved” (11).

<sup>25</sup> Carlos Santander ya notó esta dualidad paradójica: “De allí que la amada esté distante aun cuando está presente. En los casos en que el apóstrofe no se dirige a una amada evocada, sino inmediata, aun en éstos se opera un proceso de distanciamiento. El poeta habla a la amada, pero no en un plano real, objetivo, sino a través del poema, en el poema. A la postre, el poeta habla en soledad. Hace un recuento de su haber y de su debe. Es un cronista de sí mismo” (102).

un juego sutil, es engañoso: ve lo que quiere ver y no lo que el *otro* (re)presenta o quiere mostrar. En *Veinte poemas* el deseo adquiere plenitud cuando se piensa a la amada en función del gozo intelectualizado. En este esquema el recuerdo (distancia en el tiempo) es más placentero —y real— que el propio objeto del deseo (los poemas 6, 10 y 20). Recordar da dolor (¿reminiscencia de las coplas de Jorge Manrique?), pero también placer y “plenitud”. Lo mismo ocurre con la lejanía de la amada (distancia geográfica): “Por qué se me vendrá todo el amor de golpe / cuando me siento triste, y te siento lejana?” (poema 10). Al contrario, una vez que el cuerpo de la mujer adquiere “presencia”, el deseo pasa a segundo plano o genera insatisfacción (poema 1). El poema 20 y “La canción desesperada” también ilustran estos aspectos, un sentimiento que la crítica ha bautizado de “autocompasivo”: “Antes de *Residencia en la Tierra* [sic] hay en toda la poesía de Neruda una bella tristeza que se complace en sí misma” (Alonso 15). Se trata —añado— del amor como martirio, otra de las fuentes privilegiadas del petrarquismo.

La poesía, entonces, es un instrumento de la memoria que sirve —además de fragmentar— para recordar, olvidar, sentir placer y ¿sufrir? Parece que sí: el amor de los *Veinte poemas* se asemeja a un sentimiento místico y no a un amor humano. Por una parte, el poeta evoca y está enamorado de una abstracción (la variante moderna de la “aparición” de la poesía latina) y no de una presencia<sup>26</sup>. Por otro lado, la remembranza y el sufrimiento son las vías por las que intenta llegar a tener una relación con el ser amado, pero la presencia femenina es siempre esquiva, en tanto que la aparición o imagen surge de la mente poética: está cerca y sujeta al dominio del hombre —otra vez la instrumentalización de lo femenino—. Claro que hay obstáculos entre estos dos amantes, mas éstos son referentes —la lejanía y el olvido— de un monólogo sobre el deseo donde el hombre imprime su huella en una hembra “distante” y “poseída”. Pero amor y erotismo, tal cual explica Octavio Paz, son dos “llamas” diferentes de la sexualidad. Cualquier mujer atractiva puede generar erotismo. El amor, en cambio, como culminación de la sexualidad y el erotismo, requiere la elección de una persona “única”, poseedora de un cuerpo y de un alma, característica que, exceptuando un magnífico verso del poema 14: “A nadie te pareces desde que yo te amo” (99), no existe en el libro. Las partes no cuentan en el amor: en la poesía sí porque posibilitan la descripción desde una postura disectiva que enfatiza determinados rasgos que explican a la amada para poseerla mejor. La mujer, por lo visto, es objeto de deseo (y veneración), la esclava del placer poético y erótico del amante. La diosa cuyo cuerpo se (con)funde con el universo porque está encadenada a sí misma: su falta de libertad niega la comunión entre dos seres libres pero aprisionados por la poesía. Es por eso que el amor en *Veinte poemas* no es una plenitud sino una carencia, un desasosiego,

<sup>26</sup> Alain Sicard favorece la tesis de la “mujer inmaterial” de este texto. Keith Ellis comparte este juicio: “La descripción de la mujer en cada poema, hasta en el primero, es abstracta y nebulosa” (13).

una nostalgia... Resulta inútil añadir que la relación amado-amada no es de afinidad: la oposición activo/pasivo los aísla y niega —los comunica— afirmando lo masculino y subordinando lo femenino<sup>27</sup>.

La disección de la amada, además de una ruptura en la relación amorosa es también una aproximación. Al enfatizar un rasgo específico, los ojos, por ejemplo, la voz poética afirma —evoca— una categoría aislada del “todo” femenino. En esta afirmación —negación— la parte se opone al todo. Sin embargo, el poeta aísla un fragmento para inferir mejor la geografía (des)conocida, el “atlas blanco” del cuerpo femenino. Esto explica por qué Neruda se concentra en puntos “clave” que iluminan su (des)conocimiento de la amada, partes que se definen en función a la naturaleza; por eso habla de “blancas colinas, muslos blancos”, “manos como las uvas”, “rosas del pubis”, “sonrisa del agua” y “brazos de piedra transparente”: el cuerpo de la mujer como espejo de la naturaleza<sup>28</sup>.

La comparación, empero, es un mecanismo defectuoso para definir lo femenino; a lo sumo se logra una aproximación desde un “como” referencial que, si bien eficaz en el texto, fracasa en representar a un ser concreto. Esta indefinición se complica si se tiene en cuenta que el cuerpo, la geografía femenina de *Veinte poemas*, es un sitio habitado por la alusión, la ilusión y la elusión, un “territorio” imaginario, no porque es la evocación de la realidad (espejo de lo que fue), sino porque es un concepto, una forma inventada de acuerdo a las necesidades físicas y poéticas del vate: ¿cómo son, por ejemplo, la “cintura de niebla” y los “brazos de piedra transparente” de la mujer del poema 3? El proceso de disección en *Veinte poemas*, entonces, precisa ciertos rasgos para tratar de entender mejor el misterio femenino. Mas esta dama es un hueso duro de roer y sigue siendo la desconocida: por eso se la identifica con “el mundo en tu actitud de entrega” (poema 1), se afirma “Todo lo llenas tú, todo lo llenas” (poema 5), se dice que “era hecha de todas las cosas” (poema 11) y se habla del “atlas blanco” de su cuerpo (poema 13); frases ambiguas que quieren, en su generalización, concretizar “algo” mencionando lo “conocido”. La recurrencia a la naturaleza, por consiguiente, tiene también una finalidad de autognosis (conocimiento y reflexión sobre sí mismo) a través de la mujer que deviene, así, en un instrumento de conocimiento donde la naturaleza le ofrece un modelo erótico. Sin embargo, el juego erótico es engañoso: el amante (no el amado) se refleja en él mismo (sus evocaciones) sin ver al *otro* femenino. De acá se desprende que uno de los significados de *Veinte poemas* es el “descubrimiento” que el yo poético hace de la mujer (el *otro*). Intenta descubrir a la amada en sí mismo —los “profundos anhelos”—, pero se da cuenta de que ésta es imposible de comprender, de que es un ser radicalmente extraño que atrae y repele:

<sup>27</sup> Christopher Perriam analiza el “machismo metafórico” de la poesía de Neruda.

<sup>28</sup> Guillermo Araya manifiesta que: “Veinte poemas es el canto de este adolescente que se siente enclaustrado y solitario, agredido por el mundo. Es el canto de este adolescente signado por la soledad que de pronto descubre a la mujer en un contacto muy íntimo con la naturaleza” (150).

“La mujer siempre ha sido para el hombre lo ‘otro’, su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela a fundirse en ella, otra, no menos imperiosamente, la aparta y excluye” (Paz, *El laberinto de la soledad*, 343). No sólo el tiempo y la distancia separan a estos amantes, sino también la incompreensión y el desconocimiento mutuos (la ausencia femenina hace imposible el proceso comunicativo). El joven Neruda concibe a la mujer “como” una abstracción o un elemento de la naturaleza. La amada es un sujeto-objeto que está, según las circunstancias o estados de ánimo del poeta, cerca o lejos; y que pese a ser alguien que comparte su contexto histórico y cultural —Albertina Rosa Azócar y Teresa Vásquez León—<sup>29</sup>, es una persona desconocida, y tan extraña que parece no pertenecer a la especie humana. Pero el amor no implica el conocimiento del ser amado; al contrario, amor y conocer son categorías independientes y autónomas.

Conclusión/confesión. En la adolescencia leí *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* con un fervor casi religioso. Por ello escribo estas líneas a mi pesar. La mujer de *Veinte poemas* es un rompecabezas incompleto: muslos, pechos, manos, ojos, y “cintura de niebla” pero no alma. Pablo Neruda crea así, con una precocidad literaria admirable, un monstruo hermoso compuesto de partes que, aunque ideales, fracasan en representar a la amada. La “receta” de celebrar la belleza femenina, al igual que Petrarca, es la mutilación de la dama para (des)conocerla mejor. La metáfora, empero, está (in)completa: la parte (no) explica al todo y la mujer es más que el “atlas blanco” donde la cultura patriarcal “marca” su territorio.

## Obras citadas

- Aguirre, Margarita. *Genio y figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Universitaria, 1964.
- Alazraki, Jaime. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York: Las Américas, 1965.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- Araya, Guillermo. “Veinte poemas de amor y una canción desesperada”. En: *Bulletin Hispanique* 84, 1–2 (1982):145-188.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1978.
- Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*. México: Ediciones de Andrea, 1955.
- Carvalho, Susan de. “Bird-Symbolism in Veinte poemas de amor.” *Discurso Literario* 6.1, 1988, p. 151-160.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Alhambra, 1978.
- Cropper, Elizabeth. “On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarquismo, and the Vernacular Style.” *The Art Bulletin*. Vol. 58, N° 3, 1976, p. 374-394.

<sup>29</sup> Neruda bautiza a estas personas como Marisombra y Marisol respectivamente.

- DalMolin, Eliane. "Petrarch and the Fragmented Body of Laura: The Lyric of the Fragment". *Cutting the Body: Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000, p. 33-39.
- Detwiler, Louise A. "Deconstructing the Role of Love in Two of Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*". *Hispanofila* 122, 1998, p. 85-93.
- Durán, Manuel & Safir, Margery. *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- Edwards, Jorge. "El joven Neruda: los poemas del amor compartido". *Revista Iberoamericana*, N° 168-169, 1994, p. 731-737.
- Ellis, Keith. "Explorando el amor: la búsqueda infructuosa en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 21-22, 1985, p. 11-19.
- Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924.
- Freccero, John. "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics". *Diacritics* N° 5, 1975, p. 34-40.
- Friis, Ronald J. "Vision of the Muse in *Canción de la verdad sencilla* and *Veinte poemas de amor*". *Chasqui*, Vol. 23, N° 1, 1984, p. 10-17.
- Gottlieb, Marlene. "Pablo Neruda, poeta del amor". En: *Cuadernos Americanos*, N° 149, 1966: 211-221.
- Ibsen, Kristine. "Entre la espada y la piedra: función exegética de la figura femenina en Neruda". *Symposium XLVI.4*, 1993, p. 257-268.
- Lozada, Alfredo. "Rodeada está de ausencia: la amada crepuscular de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*". En: Kurt L. Levy y Keith Ellis (eds.). *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto: Universidad de Toronto, 1970, p. 239-48.
- Meneses, Carlos. "La mujer a través de 20 poemas de amor". *Sin Nombre*. Vol. 3, N° 1, 1972, 97-105.
- Mirollo, James V. "In Praise of *La bella mano*: Aspects of Late Renaissance Lyricism". *Comparative Literature Studies*, 9, 1972, p. 31-43.
- Monguió, Luis. "Kingdom of this Earth: The Poetry of Pablo Neruda". *Latin American Literary Review*, Vol. 1, N° 1, 1972, p. 13-24.
- Montes, Hugo. "Introducción biográfica y crítica". En: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Castalia, 1989, p. 7-32.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Edición de Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1989.
- Pacheco Acuña, Gilda. "A Feminist Perspective on Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*". *Káfiina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 21, N° 2, 1997, p. 31-37.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Edición de Enrico Mario Santi. Madrid: Cátedra, 2002.
- \_\_\_\_\_, "I. Pan, eros, psique". *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. Vol. 10 de *Obras completas* de Octavio Paz. México: F. C. E., 1996, p. 41-104.
- Periam, Christopher. "Metaphorical Machismo: Neruda's Love Poetry". *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 24., N° 1, 1988, p. 50-77.
- Register, Cheri. "American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction".

- In: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985.
- Rodríguez Fernández, Mario. "Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda". *Anales de la Universidad de Chile* 125 (1962): 74-79.
- Rosales, Luis. *La poesía de Neruda*. Madrid: Nacional, 1978.
- Salama, Roberto. *Para una crítica a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Cartago S. R. L., 1957.
- Santander, Carlos. "Amor y temporalidad en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*". *Anales de la Universidad de Chile*, N° 157-160, 1971, 91-105.
- Sharman, Adam. "Textualidad y sexualidad: el crítico como confesor". *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, eds. Alain Sicard y Fernando Moreno. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 253-83.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.
- Silva Castro, Raúl. *Pablo Neruda*. Santiago: Universitaria, 1964.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme". *Critical Inquiry*, 8, 1981, p. 265-79.