LA SINTAXIS DE LA DESINTEGRACION: SOBRE UNA ELEGIA DE PABLO NERUDA

I. LA IMAGINACION DE LA CATASTROFE

La Cosmovisión nerudiana que preside y ordena las *Residencias* —es decir, el estado de dicha obra en 1935, al ser publicados los dos volúmenes iniciales por *Cruz y Raya*— corresponde a *la imaginación de la catástrofe.* Este modo imaginario, seriamente comprometido con las turbulencias de la época, acentúa en la visión del mundo del creador el desvencijamiento perpetuo de seres y elementos y postula una representación de la realidad como irreprimible marcha del caos, en que toda esperanza afirmadora perece y se corroe. Ante esa asechanza del mundo —máximo concretarse de una visión epocal dañada o amenazada—, el poeta responde con un desolado testimonio y un amargo inventario de duelos: el ojo terrestre o submarino que recorre ese «alrededor de llanto» va de cima a sima para establecer constancias de angustia y desvalimiento.

A su amigo bonaerense Héctor Eandi (1900-1965), plantea Neruda desde Oriente esta pregunta que sintetiza muy bien el entendimiento del mundo como espacio de caídas y derrumbes incesantes: «¿No se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas?» (1).

Debemos a Amado Alonso una vasta iluminación del aspecto arriba indicado de las *Residencias,* y al crítico chileno Jaime Concha, una valiosa serie de precisiones sobre la imaginación *residenciaria* (2). Todo el libro, así mirado, participa —en cuanto posee unidad de imaginación y de concepción del mundo— del avizoramiento de nuestro final y de la permanente corrosión como amenaza palpable: la muerte a la que damos habitación —en el sentido rilkeano— como el fruto alberga al hueso. O la muerte que aguarda, como entidad con-

(1) Citado por Margarita Aguirre: *Las vidas de Pablo Neruda.* Buenos Aires: Grijalbo, 1973, p. 179.

(2) Amado Alonso: *Poesía y estilo en Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana 4.ª ed. 1968.

Jaime Concha: *Interpretación de «Residencia en la tierra»... Mapocho,* Santiago de Chile, I (1963), núm. 2. Reproducido en *Atenea,* Concepción, Chile, núm. 425, enero-junio 1972, pp. 41-81.

creta, en el decaer y deshacerse o desgastarse de cuerpos, organismos y cosas: de alguna manera, así, se deslizan al libro, con varia intensidad, el tema funeral, la desolación elegíaca.

Por lo mismo, hay poemas y fragmentos de *Residencia en la tierra* en que el tema funeral se aproxima a la tradición de las elegías personales. No por casual ocurrencia los dos personajes objeto de elegías son poetas: Alberto Rojas Jiménez y Joaquín Cifuentes Sepúlveda. Se da así expresión justa al concepto nerudiano de que el sujeto poético es el de vida más riesgosa y alberga como ninguno fragilidad e indefensión ante la muerte. Otras veces es el suicida que de manera cotidiana —locura, erotismo sin freno, alcohol, bohemia aniquiladora— se aproxima con morbosa imantación a un final invocado y atraído. (El retrato de Chatterton que presidía el destartalado cuarto juvenil de Neruda en Santiago puede iluminar muchos otros recintos de poesía y creación.) Otras veces, el contorno social deteriora y corrompe la figura del artista, lo arrincona, lo seduce con perspectivas falaces que anulan su mensaje o terminan por asfixiarlo en el bosque burocrático del que ninguna inspiración le salvará. Ese es el mundo que despliegan poemas como «Desespediente».

Neruda expresó de aquellos días —ecos de la Vanguardia, confusión de ismos— un juicio muy preciso y enriquecido por experiencias posteriores:

> Por una parte, el cosmopolitismo cerraba los caminos mostrando como un ideal la neurosis de arrastres de la primera guerra mundial. Por otra parte, la burguesía más refinada pedía una literatura estrictamente extranjera, reclamaba los juegos del espíritu, la deshumanización y la desnacionalización. Mientras tanto, se dejaba caer sobre los escritores hiel amarga y ácidos quemantes, hasta derribarlos, condenándolos a un suicidio lento, desenfadado y certero (3).

Así, el producto literario de dicha época es sombrío, erizado de pesimismos y un arte que de modo malsano conduce a la desesperación. Años más tarde el poeta, en camino hacia la luz más amplia de una poesía de construcción esperanzada, tal como la postula el realismo socialista, escribirá una afirmación ejemplar para Hispanoamérica y sus fuerzas creadoras:

> Todo un sistema moribundo ha cubierto con emanaciones mortales el campo de la cultura, y muchos de nosotros hemos contribuido con buena fe a convertir en más irrespirable el aire, que pertenece no sólo a nosotros, sino a todos los hombres, a los que viven y a los que van a nacer.

---

(3) Citado por Margarita Aguirre: *Las vidas...*, p. 121.

¿Por qué vamos a dejar marcada nuestra huella sobre la tierra, como la que dejaría en la arcilla mojada la desesperación del ahogado?

Sin embargo, es claro que muchos de los creadores de nuestra época no se dan cuenta de que aquello que les pareció la más profunda expresión del ser, es muchas veces veneno transitorio depositado dentro de ellos mismos por sus más implacables enemigos (4).

La debilidad del ser poético se afianza ante los ojos de Neruda ya en los años de *Crepusculario* y *Veinte poemas...*: ve desaparecer de la escena literaria santiaguina a casi todos sus jóvenes compañeros de letras. Al referirise a José A. Silva, veinte años después, y a los suicidas de la poesía hispanoamericana, precisará su idea de «las raíces exterminadoras del continente» (5).

Al quedar solo e improvisarse sobreviviente casi único en la tarea poética de su generación desaparecida, se impone en Neruda, en forma temprana, un estado de guardia sin fatiga ante la muerte solapada en el acontecer de cada día. Con acierto ha escrito Jaime Concha en «Proyección de *Crepusculario*»: «Su vountad de existencia poética nace regida por una necesidad de supervivencia. A la vez, el vacío de sus compañeros dotará al único sobreviviente (...) de una honda sensibilidad contra los poderes corrosivos de la vida» (6).

De una generación segada con la implacabilidad de un sistema de exterminio, será Neruda el sostenedor del canto extinguido, el portador de la misión de dar voz a las bocas silenciadas: Domingo Gómez Rojas (1896-1920), Juan Egaña (1896-1928), Armando Ulloa (1899-1928), Alberto Rojas Jiménez (1900-1934), Joaquín Cifuentes Sepúveda (1900-1929), Romeo Murga (1904-1925). De otros, como Aliro Oyarzún, ni las historias pormenorizadas conservan detalles cronológicos o información.

II. ALBERTO ROJAS JIMENEZ: MAGIA Y AVENTURA

De los numerosos amigos en los años de Santiago —los de las «desmedidas noches» no experimentadas antes por el joven provinciano—, uno descuella por sus atractivos mágicos y seductores, su aura incita-

---

(4) Pablo Neruda: *Discurso pronunciado en el Congreso de la Paz en México (1949). Poesía política (Discursos políticos).* Santiago, Editora Austral, 1953. Tomo II, pp. 218-219.

(5) «Silva en la sombra», *La Nación,* Santiago, mayo 27 de 1946. Esta importante nota de P. Neruda, referida a la poesía hispanoamericana del siglo XIX, aparece en nuestra contribución «Neruda ante la poesía hispanoamericana», en *Anales de la literatura hispanoamericana,* núm. 2, Madrid, 1974.

(6) Jaime Concha: *Proyección de «Crepusculario»*, en *Atenea* XLII (1965) p. 191.

dora e imitable y el poderoso vitalismo que le impulsaba a combatir en Neruda la solemnidad y la vocación meláncolica bien establecida: Alberto Rojas Jiménez.

Pequeño poeta maldito, como apunta Neruda, «su vida descabellada era la continuación de otro suicidio». Ante los ojos, aún dormidos, del joven que llegara de Temuco al destierro santiaguino, el mago Rojas Jiménez se aparecía como el modelo que asume con arrogancia la semilla de su propio exterminio. Neruda se sintió atraído por la persona fascinante, como años después por la magia que emanaba de García Lorca: «Hasta ahora recuerdo con intensa emoción su figura que lo iluminaba todo, que hacía volar la belleza de todas partes, como si animara a una mariposa escondida» (7).

> Entre mis compañeros de aquel tiempo, encarnación de una época, gran despilfarrador de su propia vida, está Alberto Rojas Jiménez. Elegante y apuesto, a pesar de la miseria en la que parecía bailar como un pájaro dorado, resumía todas las cualidades del nuevo dandismo. Una desdeñosa actitud, una comprensión inmediata de los menores conflictos y una alegre sabiduría y apetencia por todas las cosas vitales. Libros y muchachas, botellas y barcos, itinerarios y archipiélagos, todo lo conocía y lo utilizaba hasta en sus más pequeños gestos... ¡Cuánta alegría y locura, y cuánto genio había desparramado por las calles! Era una especie de desenfrenado marinero, infinitamente literario, revelador de pequeñas y decisivas maravillas de la vida corriente...

Rojas Jiménez muere en Santiago —tan novelescamente como había existido— en mayo de 1934. Neruda, después de su breve actuación consular en Buenos Aires, ejerce iguales funciones en Barcelona, antes de pasar a Madrid. El ha contado —bellamente— cómo le llegó la noticia y qué homenaje le rindió, junto al pintor Díaz Cabezón, en la basílica de Santa María del Mar: juntos treparon por muros y altares hasta colocar unos cirios gigantescos en las alturas silenciosas y cómplices del templo de los navegantes y pescadores. Después buscaron donde beber vino, sin olvidar el «torrencial alcoholismo» —¡Poe, Darío, Pedro Antonio González!— del homeneajeado. Y cantaron.

Lo que ahora nos atrae es el homenaje poético que rinde poco después Neruda a su amigo bohemio: la elegía «Alberto Rojas Jiménez viene volando» aparece por primera vez en la *Revista de Occidente* (8) y, desde su publicación, se instituye como una de las páginas más audaces y novedosas en la tradición funeral en lengua española.

---

(7) Este fragmento y la cita que le sigue provienen de Margarita Aguirre: *Las vidas...*, obra citada, pp. 126-127.

(8) *Revista de Occidente* XII (1934), núm. CXXX, pp. 47-51. En el título: «Giménez».

III. UNA ELEGIA INUSITADA

En el mes de julio, 1934, los lectores de *Revista de Occidente* —que ya habían conocido al poeta chileno en esas páginas— se hallaron frente a un poema inusitado, vigorosamente innovador de la tradición elegíaca, de la que se apartaba con audacia: «Alberto Rojas Jiménez viene volando» (9). Se reproduce a continuación, con las variantes que presenta:

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.

Más allá del vinagre y de la muerte,
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.

Sobre diputaciones y farmacias,
y ruedas, y abogados, y navíos,
y dientes rojos recién arrancados,
vienes volando.

---

(9) Observa J. Concha: *Alberto Rojas Jiménez viene volando* (...), antes que una elegía en el sentido clásico, en que se poetiza espiritualizadamente el dolor por el amigo ido, es la narración directa de su disgregación material. «Interpretación de *Residencia en la tierra*...», en *Atenea*, núm. citado, p. 69.

Neruda había publicado otros poemas, como «Galope muerto», en *Revista de Occidente*, y ese paso ha de considerarse como de suma importancia en su ascensión poética, que ocurre, precisamente, en su «tiempo español». Rafael Alberti y otros amigos, sabedores de la angustia con que el poeta esperaba por años la aparición de *Residencia en la tierra* en su soledad de Rangoon y Birmania, cuando servía su consulado-destierro en tales regiones, trataron de obtener que el libro fuese publicado con el sello de la revista de Ortega. Fracasaron. Como fracasó también Carpentier cuando trató de obtener la ayuda económica de la mecenas argentina señora de Alvear. Pero que el poeta chileno fuese divulgado por la *Revista*... es un aspecto decisivo en la propagación de su obra a todos los ámbitos de la lengua española.

Sobre ciudades de tejado hundido
en que grandes mujeres se destrenzan
con anchas manos y peines perdidos,
vienes volando.

Junto a bodegas donde el vino crece
con tibias manos turbias en silencio,
con lentas manos de madera roja,
vienes volando.

Entre aviadores desaparecidos,
al lado de canales y de sombras,
al lado de azucenas enterradas,
vienes volando.

Entre botellas de color amargo,
entre anillos de anís y desventura,
levantando las manos y llorando,
vienes volando.

Sobre dentistas y congregaciones,
sobre cines y túneles y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
vienes volando.

Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

Sobre las piedras en que te derrites,
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

No estás allí, rodeado de cemento,
y negros corazones de notarios,
y enfurecidos huesos de jinetes:
vienes volando.

Oh amapola marina, oh deudo mío,
oh guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.

No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienes volando.

El viento negro de Valparaíso
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.

Hay vapores, y un frío de mar muerto,
y silbatos, y meses, y un olor
de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.

Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,
y nadie, y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.

Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando.

Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.

Vienes volando, solo solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
*vienes volando**.

En la historia de la elegía funeral en lengua española —junto a textos felices y posteriores de Federico García Lorca y César Vallejo (10)—, «Alberto Rojas Jiménez» establece novedades radicales que desorientarán por largo tiempo a la crítica con su *extrañeza.* Algu-

* En *Revista de Occidente* la estrofa final tiene un verso más y distinta puntuación:

Vienes volando solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando. Sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
extendido en el aire de la muerte,
vienes volando.

(10) Nos referimos al conocido «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de García Lorca —en el cual resuena, de algún modo, el texto neruduano—, y a la hermosa elegía de César Vallejo, «Alfonso, estás mirándome, lo veo», de *Poemas humanos,* escrita para lamentar la muerte de su amigo el músico Alfonso de Silva.

nos, como Hernán Díaz Arrieta («Alone»), se sentirán atraídos por ese poema «sobrecogedor en su desorden»; otros, como Raúl Silva Castro, no sabrán sustraerse a la impresión de las «imágenes de mal gusto» que ellos encuentran en los versos (11). Ello se explica por el hecho de que en el poema nerudiano reiterados aspectos del esquema elegiaco —panegírico, elogio de virtudes, *planto* propiamente tal— se ofrecían con un aura en todo remozada y audaz, desafiante. La enumeración *atomizada* y torrencial, la atmósfera de espesura y magia oníricas, la maraña de *disjecta membra*, el avance envolvente y ritual del estribillo martilleante y repetido como un estremecimiento de sollozos, los ritmos misteriosos, de rara circularidad fonética, organizaban un conjunto lírico que se habrá comentado con pasión en el Madrid literario de 1934, en que tanto relieve alcanzó la figura del escritor chileno. El poema, por otra parte, ilustraba de modo cabal los rasgos de la lírica del siglo XX —con anterioridad a la irrupción de la *antipoesía* que ella lleva en germen y promesa—, en cuanto se alza ante el lector como un desafío o provocación, como una página oscura y hermética, proclive al asintactismo, el delirio y la concepción visionaria, de los que no son ajenos del todo singulares aspectos de la *imaginación surrealista*, si se la entiende como patrimonio epocal y no como adscripción a «escuela» o grupo (12).

El poema, en suma, era y sigue siendo un conjunto de versos intranquilizante, en que el aplomo del lector tiende a perderse. El avance del texto es disonante en extremo; el poema no progresa en ampliaciones sintácticas, sino por agregación de elementos que acumula una impresionante enumeración caótica referida a la muerte y la destrucción o derretirse del cuerpo llorado. Todo ello a pesar del metrismo tradicional: la estrofa sáfica de versos sueltos, muchas veces explorada por el poeta (en «Angela Adónica», por ejemplo, y en otros libros posteriores a las *Residencias)* (13), como homenaje a sus días escolares y a sus primeros contactos con la lírica española de los Siglos de Oro.

---

(11) La opinión de «Alone» es mencionada por Margarita Aguirre en su libro *Las vidas de Pablo Neruda*, ya citado. Las palabras de Silva de Castro provienen de su *Pablo Neruda, Santiago*, Editorial Universitaria, 1964, p. 91.

(12) La debatida cuestión del «surrealismo» nerudiano merecería largo estudio. Algo se ha adelantado con investigaciones como las de Jaime Alazraki, por ejemplo. Neruda, sobre todo a partir de *Crepusculario*, estuvo muy expuesto al vaivén de los *ismos* del momento: cubismo, futurismo, dadaísmo, etc., con el atraso con que tales direcciones solían repercutir en Chile y América latina. En el caso del surrealismo, fue el *modo imaginario* vivificante lo que más influyó en su obra.

(13) Neruda, desde sus días de Liceo o Instituto, conocía *de coro* la oda «Al céfiro», de Esteban Manuel de Villegas.

IV. ANALISIS

Lo primero que llama la atención es el estribillo, obsesionante en su cuantía. La reiteración simétrica del *rítornello* «vienes volando» —presente como tal en veintitrés ocasiones en un conjunto de menos de cien versos— logra, por lo menos, dos funciones: impone con energía visionaria el símbolo del *vuelo* como permanencia de lo ardiente y desafiante en la existencia del «deudo» llorado. Que es conducir a altura poética significante la noción cotidiana de que nuestros muertos amados no mueren; es decir, instalar dicha noción en las cimas de la creación estética. Y, en segundo término, confiere a dicha reiteración un valor sonoro y rítmico, ritual y mágico, aceptado como el óptimo para representar la repetición sin cansancio del lamento. Así, el poema, a pesar de su onirismo y la disposición caótica de sus apasionadas series y enumeraciones de destrucción, obedece a un proceso de plasmación cautelosa y siempre sometido al control del creador. Todo ello en la tradición de E. A. Poe, que José Asunción Silva llevara a su máxima tensión dentro del modernismo literario de Hispanoamérica (14).

La noción de este permanente, inacabable *vuelo* del finado poeta y amigo encuentra apoyada su proyección imaginaria desde el plano de la anécdota biográfica, que el propio Neruda nos comunica: la habilidad de Rojas Jiménez para fabricar pajaritas de papel y hacerlas remontar es la que prepara y condiciona el vuelo poético a que su amigo le impulsará en el poema: «De don Miguel de Unamuno había aprendido (Rojas Jiménez) a hacer pajaritas de papel. Hacía una de largo cuello y alas extendidas que luego él soplaba. A esto lo llamaba darles *el impulso vital*» (15).

1-4 *Entre plumas que asustan, entre noches,*
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Por sobre la curiosa serie de elementos que la estrofa enumera —plumas, noches, magnolias, telegramas ...— y que desde el comienzo nos provocarán una visión desmembrada o desarticulada de la «realidad» que el poema convoca, en los versos iniciales destaca un morfema independiente —es decir, una partícula relacionadora— que se convierte, por iteración, en el valor más significativo de la se-

---

(14) La admiración de Neruda por el delicado poeta bogotano quedó expresada en el artículo que mencionamos en la nota 5.

(15) Citado por M. Aguirre: *Las vidas...*, obra antes mencionada.

cuencia: *entre*. La reiteración, desde su inicio apunta al hecho, intensificado por las venideras estrofas, de que el deudo llorado no reposa *en* tal o cual sitio. Ubicuo y volador, está *más allá*, sobre, *bajo, entre, al lado, más abajo*, en caudalosa acumulación. Por paradoja, el muerto es un cuerpo omnipresente que se mueve en todos los sitios y en ninguno está, por lo mismo que ya puebla «el aire de la muerte», como leemos en el verso, después suprimido, del texto primitivo. A pesar de la disposición enumerativa que los versos aportan y como es propio en ese esquema (16), hay elementos que se atraen o se imantan imaginariamente, potenciándose entre sí: las *plumas*, o sea las aves (agoreras) que vuelan en ese espacio letal, se acercan, por atracción imaginaria a *telegramas* y son seriales en cuanto ambos pueden constituir nuncios de desgracias u horas funestas. No deja de ser significativo para el espacio de fantasmagoría de los primeros versos la condición metonímica de *plumas* y de *telegramas* con respecto a sus asociaciones necesarias: aves de la muerte —comunicación de desgracias—. Lo mismo ocurre entre *noches* y *magnolias* flores éstas de asociación mortuoria, por su fría palidez lunar.

5-8 *Bajo las tumbas, bajo las cenizas,*
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Nos hallamos frente a otra enérgica determinación espacial, esta vez en esquema de profundidad, tumba o caída —*bajo*—, donde, en su mágico vuelo, se desplaza el muerto desolado, entre orígenes y espacios de mineralización, en el secreto oscuro de la profundidad terrestre. El «cuerpo» es visto como deslizándose del nivel de las sepulturas —casi superficie— hasta explorar los estratos calcinados en los enormes cataclismos formadores —*cenizas*—, las zonas de los fósiles que revelan milenios olvidados, el misterio del tiempo hecho materia dura y táctil —*caracoles congelados*—, o el hondor del que manan purísimas aguas de origen. La mirada inquisidora del poeta (subterrestre o submarina) pasea por espacios de preferencia donde ocurre, en la germinación o el crecimiento vegetal o el reposo de los metales, el surgimiento de la vida alimentada por destrucciones y desvencijamientos oscuros.

(16) Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna* (traducción de Raimundo Lida). Buenos Aires, Coni, 1945. Estudio incluido más tarde en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.

9-12 *Más abajo, entre niñas sumergidas,*
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

El yo lírico corrige y amplía, dramatizándola, su búsqueda del muerto llorado. Ciego, como un roedor que no necesita de la visión en su espacio batológico, hurga, huronea otra vez, hasta dar con el fuego central de la tierra (*nubes* - vapores volcánicos) tras averiguar los estratos en que se deshacen bellas fallecidas, se mueven raíces en crecimiento y huellas de mares extinguidos *(pescados rotos);* también vuela en esa zona Alberto, sin estar ya en parte alguna.

13-16 *Más allá de la sangre y de los huesos,*
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.

Regreso a estratos cotidianos, después del desesperado viaje de rescate. Si bien el deudo *vuela* y permanece, sostenido en las memorias que dejó, en verdad está —en la zona de su muerte— más allá de todo lo que fue esplendor o poderío de la vida ardiente (esa vida que lo ha misteriosamente desertado), sustento o revelación cotidiana de su fuerza existencial, instalada con vigor en el mundo concreto. El hablante del poema invoca con melancolía la gloria corporal en la acordada geometría de huesos y músculos, en el riego poderoso de la sangre joven. Y el compañero de las mesas alegres de la noche santiaguina es visto en la privación de las materias primeras: el pan, el vino y, sobre todo, el fuego central, principio de existencia y energía.

17-20 *Más allá del vinagre y de la muerte,*
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.

El signo positivo y de afirmación vital propio de los elementos antes enumerados se trueca ahora en figuraciones sacrificiales y mortuorias: *vinagre - putrefacciones - violetas,* flores éstas asimiladas a lo luctuoso y a los poderes corrosivos de la humedad y la embestida acuática (oleaje-lluvia). En la estrofa, la oposición vida-muerte se significa y acentúa en el contraste *celeste voz - zapatos húmedos*: la intensidad de una voz que permanece en la memoria acústica y el calzado destruido dentro de la tumba, zapatos vacíos de su dueño y de su oficio de llevarlo por calles y caminos.

21-24 *Sobre diputaciones y farmacias,*
y ruedas, y abogados, y navíos,
y dientes rojos recién arrancados,
vienes volando.

Primera mirada hacia el contorno social oprobioso, en cuya rutina y repetición nos desgastamos, viviendo sin existencia plena, sin las intensidades salvadoras de los días abiertos al riesgo y la aventura. La voz lírica acumula —seis elementos— lo tedioso que esconden nuestros ritos cotidianos en la urbe que despersonaliza y tortura: oficinas, esperas, aglomeraciones en que uno es ninguno. Farmacias cuyos olores y productos invocan aflicciones y enfermedades, angustias de dolientes. La violencia y sonoridad de la urbe se emblematizan en sus vehículos, vistos metonímicamente a través de sus partes más móviles: *ruedas*. Estas desencadenan la noción de viajes y traslados engorrosos, como ocurre, asimismo, con *navíos*. Si a primera vista la estrofa exalta el caotismo de una visión desesperada y confusa, el examen muestra la ilación anterior de esos elementos: al constituir un ordenado código de nociones desagradables y heridoras, nos entregan su íntima unidad imaginaria que remata en la cima de significación: los horribles *dientes rojos recién arrancados,* cuya sanguinaria plasticidad es más que palpable.

25-28 *Sobre ciudades de tejado hundido,*
en que grandes mujeres se destrenzan
con anchas manos y peines perdidos,
vienes volando.

Estrofa de distensión, con respecto de la anterior. Especie de paréntesis provinciano, de pueblo dormido y vida lentísima. En sordina, se destaca el alcance casi pictórico con que esas «grandes mujeres» picassianas destrenzan su pelo, con amplitud de tiempo.

29-32 *Entre aviadores desaparecidos,*
al lado de canales y de sombras,
al lado de azucenas enterradas
vienes volando.

La imaginación poética elabora «datos» concretos (aviadores nunca hallados: Neruda mismo más de una vez emplearía el chilenísimo «más perdido que el teniente Bello») que se proyectan hacia el vuelo sin regreso, el vuelo de la muerte. Uno de esos aviadores, precisamente, cayó y desapareció en un río del sur (*canales*). *Azucenas enterradas,* como antes *niñas sumergidas,* invoca con patetismo lo hermoso arrancado con violencia y misterio de la vida, del esplendor de la existencia.

33-36 *Entre botellas de color amargo,*
entre anillos de anís y desventura,
levantando las manos y llorando,
vienes volando.

El yo lírico elabora otra noción concreta, arrancada del plano biográfico: Rojas Jiménez, como el propio Neruda, era un apasionado de las botellas, sobre todo si formas y colores eran caprichosos. La muy efectiva sinestesia *(color amargo)* traduce el dolor o la amargura con que se recuerda el delicado cromatismo de tales objetos. Por primera vez la representación del desaparecido es dinámica y patética: llora y alza sus manos, como doliéndose de su propio destino e inmovilidad.

37-40 *Sobre dentistas y congregaciones,*
sobre cines, y túneles, y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
vienes volando.

Conocidas figuraciones nerudianas de lo oprobioso de la vida reglada por normas y leyes de organización se concentran en esta caudalosa estrofa. La enumeración caótica *dentistas - congregaciones cines - túneles - orejas,* no lo es tanto si se admite que sus elementos integran, en lo interno, un sistema: traducen lo ingrato o lo complicado y solitario de nuestro existir cotidiano. Por otra parte, parecen ser una respuesta o eco interior a lo planteado en los versos 21-24, serie gemela de cinco elementos dotados de interior analogía tropológica: *diputaciones - farmacias - ruedas - abogados - navíos.* Con ello se acentúa la simetría del texto, a pesar de su aparente desorden y amontonamiento de factores dispersos. Es constante en la poética residenciaria la determinación por oficios o profesiones. La fatiga de la urbe estará siempre significada por profesiones que el yo lírico admite como robadoras de paz o libertad. *Dentista* mienta a quien nos causa dolor, incomodidad extrema, así como el diente arrancado traduce máxima sorpresa dolorosa. *Congregaciones, cines* son entidades o espacios en que nuestra individualidad se borra y somos grupo o montón. *Túneles,* territorios de soledad o sobresalto, que ya configura la poesía temprana de Neruda: «fui solo como un túnel». La *oreja,* sola, segmentada de la cabeza, no es sólo un objeto de sorpresa: acentúa lo que su forma representa: circularidad, repetición, espacio laberíntico. Y es, al mismo tiempo, en la proyección multívoca que potencia todo poema, rápida, cinematográfica visión de gentes que se desplazan, sin ver ni verse, por las calles. Así, la multitud despersonalizada es sorprendida por la visión

poética que sólo percibe un desgarrador *close up*. El verso tres de la estrofa contrasta con vigor (como antes ocurriera entre *celeste voz* y *zapatos húmedos)* la vestimenta del muerto, escogida por lo general entre lo mejor de su indumentaria de vivo, y la muerte alojada en los ojos *extinguidos,* apartados de su luz mágica.

41-44 *Junto a bodegas donde el vino crece*
con tibias manos turbias, en silencio,
con lentas manos de madera roja,
vienes volando.

El vuelo del amigo desaparecido circunda ahora las bodegas de las viñas, con sus poderosos perfumes acres y etílicos: el yo lírico apunta a la vida del vino, gestándose en la oscuridad «materna» de odres y cubas *(madera roja),* y visto como un infante, en la expresividad patética de unas manos aún no nacidas, pero impulsadas de vigor. Algo hay de rescatada goliardía en este fragmento que evoca —con intenso empuje imaginario— la larga noche bohemia del grupo de amigos. El difunto, pues, visita la sede del crecimiento del vino elemental, que le trajo en vida alucinaciones y alegría.

45-48 *Sobre tu cementerio sin paredes*
donde los marineros se extravían
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

Amado Alonso interpretó el «cementerio sin paredes» como si Rojas Jiménez hubiese muerto en el mar: «El amigo, muerto en el mar —escribe el ilustre crítico— en ese cementerio sin muros donde los marineros se extravían» (17). (Rojas Jiménez murió en Santiago, de una terrestre pulmonía). La intuición lírica así expresada apunta, más bien, a la ubicuidad voladora del difunto y a la categoría ilímite del espacio en que se desplaza. Los *marineros* no lo son aquí por oficio o trabajos: la muerte es —desde la vieja figuración manriqueña— un mar, un océano en que falta toda derrota o rumbo. El verso tercero de la estrofa desencadena una serie paralela, simétrica y anafórica (que avanzará verticalmente, invadiendo otros segmentos), cuyo propósito es presentar, de modo dramático, la noción del desgajarse o *derretirse* del cuerpo llorado. El centro imaginario y el acento de significación se instalan en el símbolo *lluvia,* como humedad destructora y corrosiva, dotada de velocidad, de peso, de poder de caída, de actitud de bala (imagen muy frecuente en el período de las *Residencias).* Esa lluvia cae de (desde) la muerte —el propio corromperse— del poeta cuya partida se lamenta.

(17) Amado Alonso: *Poesía y estilo en Pablo Neruda,* obra citada, p. 106.

49-52 *Mientras la lluvia de tus dedos cae,*
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

Continúa la estrofa, y amplía con simetrías de insistencia, la visión terrible, macabra, del deshacerse del cuerpo. La construcción es perfecta en sus valores paralelos, pero, entre ellos, se destaca la acumulación de *cae-cae-caen* por su posición final. La tremenda escena de muerte y postrimerías remata en el verso tres, en que junto al secreto contenido del hueso, cae también hacia su final destrucción la alegría que pobló ese cuerpo, significada en la ahora imposible risa o sonoro. Alonso interpreta esa *risa* como el desmadejamiento de la mandíbula, agente expresivo de la felicidad intensa. No sería extraña esa invocación de acciones por medio de toques metonímicos, a que Neruda nos ha acostumbrado bastante.

53-56 *Sobre las piedras en que te derrites,*
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

Recoge esta estrofa la configuración imaginaria de la anterior, en la visión de una *lluvia* orgánica que caía de frágiles dedos, de huesos y médulas. El cuerpo yace sobre las piedras y se derrite: la lluvia, ahora, mana del corazón, que secreta gotas-lágrimas, y el vuelo se determina espacialmente. Ocurre en el *invierno* sin límites, se da en el *tiempo:* la singular construcción con *abajo* (del tipo *calle abajo)* profundiza los límites de desplazamiento como un viaje ultraterreno, con alcances inusitados para el simple recorrido físico.

57-60 *No estás allí, rodeado de cemento,*
y negros corazones de notarios,
y enfurecidos huesos de jinetes:
vienes volando.

El yo lírico se rebela y desespera al considerar al vital amigo reducido a una negación del espacio amplio, lejos de donde la vida sigue y lanza sus apelaciones amables. A la visión del cuerpo, inmóvil en su nicho de cemento, agrega dos versos dinámicos y vigorosos en su contraste: no sólo le aprisiona el cemento de la tumba. A su lado se libra un combate singular entre los *negros corazones de notarios* —merecedores del destierro de la vida que es la muerte— y los *enfurecidos huesos de jinetes.* El jinete emblematiza o cifra la velocidad, la gracia del movimiento concertado de cabalgadura y

caballero, la rapidez —su riesgo— y el dinamismo con elegancia. Los huesos del jinete, como los del deudo llorado, no tendrán conformidad en su condena a la quietud: están *enfurecidos* de falta de vida, de imposibilidad de desplazamiento. Los notarios —sus corazones son negros—, y ya se sabe, en el código simbólico nerudiano figuran como negación de la vida que discurre libre y espléndida lejos de ellos y sus documentos. Los notarios nos hacen pensar en papeles sellados, tintas de colores siniestros, vestimentas nocturnas. En suma de la necesidad de someternos a ajenos mandatos, a regular nuestros días y a aceptar las leyes que codifican el contorno

61-64 *Oh amapola marina, oh deudo mío,*
oh guitarrero vestido de abejas
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.

Enfrentamos la cima patética y panegírica del poema, y por tal razón la estrofa se formaliza en una triada exclamativa a la que se deslizan máximas cifras simbólicas de intensidad y autenticidad de vida: *amapola, guitarra (guitarrero)* y *abejas.* El autor no ha sentido la necesidad de acompañar esos fervientes sintagmas con signos de exclamación. Ellos son innecesarios: el *pathos* circula internamente. Que llame a su amigo —a quien tantas veces vio como un marinero desbordante— *amapola marina,* es decir, enérgica, masculina y violenta flor marítima, no puede sorprendernos, si recordamos el tono vital exaltado de Rojas Jiménez (clave de construcción imaginaria a lo largo de la elegía). En la estrofa se plantea el primer elemento de una estructura paralela de negaciones o rechazos de la muerte cuyo máximo desarrollo lo entrega la estrofa próxima, con amontonamientos rítmicos repetitivos *(no es verdad...)* y concatenantes. Es un modo dinámico y elástico de comunicar entre sí los períodos estróficos que conoció la poesía medieval (Berceo, por ejemplo) y que Darío, en el modernismo literario, llevó a máxima perfección de musicalidad, como ocurre, por ejemplo, en «La página blanca».

65-68 *No es verdad tanta sombra persiguiéndote,*
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamento:
vienes volando.

Negación y protesta del yo lírico atribulado. Entre conocidas figuraciones de lo luctuoso, destaca la muerte ensañada con la gracia y el vuelo sorpresivo de las golondrinas, no sólo asociadas con

particular estación del año, sino aves portadoras de nostalgia y de convocación lírica.

69-72 *El viento negro de Valparaíso*
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.

Estrofa perfecta y «cerrada» que contiene una espléndida falacia patética —ese «error que la mente tolera cuando es fuertemente efectada por la emoción», como define Ruskin (18)—: las alturas celestiales de Valparaíso se hacen cómplices y homenajean al muerto, lavándole de nubes el espacio de su vuelo. No marginemos el significado del puerto de Valparaíso en la vida y el arte chilenos o su proyección en la vida y obra de Neruda. Aprendió a amar ese puerto en contacto con Rojas Jiménez, descubridor de un lugar de maravillas secretas y repetidas: «El me mostró Valparaíso, y aunque su visión del puerto era como si nuestro puerto extraordinario estuviera dentro de una botella encantadora, él descubría los colores, los objetos, y hacía de todo algo irresistiblemente novelero» (19).

73-76 *Hay vapores, y un frío de mar muerto,*
y silbatos, y meses, y un olor
de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.

«Cuadro» porteño, con extrema apelación sensorial: lo visual-pictórico (barcos, peces con color de mar revuelto), lo auditivo, lo térmico propio del invierno porteño. El tiempo *(meses)* es el tiempo de la invocación nostálgica, un *in illo tempore* fugado y extinguido que apenas unas memorias tristes ahora sostienen. Enérgica estrofa cuya dispersión de elementos desazona al lector por su intensa condición heteróclita: un verdadero asalto a la imaginación, como otros segmentos del poema.

77-80 *Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,*
y nadie y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.

Suma concentración sentimental de autobiografía y antiguos recuerdos «porteños». En la disociación *ron-tú-mi alma,* ésta se concibe

---

(18) «Error (...) which the mind admits when affected strongly by emotion». «Of the Pathetic Phallacy», *Modern Painters* III, 1856. Cit. en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Alex Preminger, editor. Princeton, Princeton University Press, 1972, s. v. «Pathetic Phallacy».

(19) Margarita Aguirre: *Las vidas...*, ob. cit., pt. 100.

como recinto o espacio, *donde,* como sombría habitación de quejas y de lágrimas por el ausente definitivo. El yo *corrige* su visión y comprueba que no hay *nadie* ni *nada,* como queda todo después del oficio de la muerte. «Redecora» ese vacío con dos violentos símbolos plásticos de destrucción y de fracaso, de fealdad, de soledad pungente y abandono: una escalera que no lleva a ninguna parte, porque sus peldaños aparecen rotos, y un paraguas, la fealdad práctica en color funeral. Tan triste espacio como el que se articula ante nuestra imaginación nos hace pensar en la pintura surrealista contemporánea al poeta. ¿Neruda, surrealista, como propone la vieja pregunta? Sería mejor responder con las palabras de Rafael Alberti a Vittorio Borghini: «La cosa estaba en el aire». ¿Como habría podido sustraerse un poeta inserto tan vivamente en las artes de su tiempo a los efectos de la *imaginación surrealista?*

81-84 *Allí está el mar. Bajo de noche, y te oigo*
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando.

Mar de Barcelona, es seguro, donde se escribe el poema. El vuelo, mágico y visionario, ahora marcha a su fin, a su última identificación con esa nada que es el *agua de los muertos* de la próxima estrofa. Natación-vuelo, mar interior, incorporado al hablante, chapoteo difícil, ya ciego y sin destino previsto: *sin nadie.*

85-88 *Oigo tus alas y tu lento vuelo,*
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.

El verso 85 nos entrega —por primera vez— una calificación de ese vuelo torpe de la muerte. Es ese *lento* de tanta significación en el sistema léxico y de desplazamiento de figuras en las dos primeras *Residencias.* El desolado cantor del amigo muerto parece alcanzar conciencia, por fin, de su definitiva ausencia. Esa seguridad de silencio e inmovilidad es la que le golpea con su frío propio irredarguible *el agua de los muertos me golpea...* Insistamos en esta fuerte intuición lírica del agua-muerte. Sabemos que el poeta, desde la infancia, se familiariza con lo líquido destructor y corrosivo, en las interminables lluvias invernales de Temuco y Cautín: rincones húmedos, verdín creciente e invasor, corrosión-germinación. Neruda insistió, toda vez que pudo, en esa compañía permanente que le proporcionaron las noches de lluvia huracanada, el perpetuo caer de las gotas. Años después, una experiencia pavorosa corroborará en el

plano cotidiano lo intuido por el poeta a propósito de la humedad y sus destructoras asociaciones. Tal oportunidad es la que de nuevo le brindó el sur lluvioso de Chile —su mejor espacio de nutrición poética— con motivo del traslado de los restos de su padre a otro nicho:

> Fuimos al mediodía con mi hermano y algunos de los ferroviarios amigos del difunto, hicimos abrir el nicho ya sellado y cimentado el ataúd y, al bajarlo de su sitio, ¡ay!, sin creer lo que veía, vimos bajar de él cantidades de agua, cantidades como interminables litros que caían de adentro de él, de su substancia.
>
> Pero todo se explica: esta agua trágica era lluvia, lluvia tal vez de un solo día, de una sola hora tal vez de nuestro austral invierno, y esta lluvia había atravesado techos y balaustradas, ladrillos y otros materiales y otros muertos hasta llegar a la tumba de mi deudo. Ahora bien, esta agua terrible, esta agua salida de un imposible, insondable, extraordinario escondite, para mostrarme a mí su torrencial secreto, esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte (20).

Pero los versos 85-88 no sólo despliegan ante el lector el golpe de tal agua siniestra de vida-muerte: se agrega una comparación concreta que explicita el *lento vuelo* y lo asocia a palomas perdidas en el espacio —¡el ave sin sus ojos!—, trasladándose con vuelo pesado, al contaminarse sus alas con esas aguas de muerte.

89-93 *Vienes volando, solo, solitario,*
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.

La estrofa de conclusión del poema, es natural, representa un esfuerzo lírico por concentrar y acentuar, con ritmos que envuelven y se enroscan sobre sí mismos, misteriosos alcances fónicos en torno a la noción de total soledad y abandono de la muerte. Los dos primeros versos juegan —con trágico alcance— en torno a *solo,* partícula destacada en sus posibles posiciones en el verso y en sus variaciones verbales: *solo, solitario.* Tal reiteración se acompaña con otra, referida a carencia, dramática falta de algo: *sin,* iterada cinco veces para acrecentar lo que tales faltas significan, como adiós a lo bello y exultante de la vida, como renuncia a la propia corporalidad e identidad *(sin sombra - sin nombre).* Ni lo dulce de la existencia

---

(20) Pablo Neruda: «La copa de sangre», en *Obras completas.* Buenos Aires, Losada, 1968. Tercera edición, p. 1055.

(*azúcar*), ni la posibilidad de canto o beso (*boca*) y, para remate de la serie, lejos ya de todos los placeres posibles (*rosales*). El poeta que creció luchando contra la herencia modernista disuelta en su primer libro, *Crepusculario*, toma el mismo símbolo rubeniano de los rosales («con la cabeza gris me acerco - a los *rosales* del jardín), para sellar así su deuda y dependencia con una tradición poética junto a la que se desarrolló.

JUAN LOVELUCK

Department of Romance Languages
University of Michigan
ANN ARBOR, Michigan 48104
(USA)