



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Rubilar Solís, Luis

El nombre de la rosa en la poesía de pablo neruda

Literatura y Lingüística, núm. 12, 2000, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201203>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL NOMBRE DE LA ROSA EN LA POESIA DE PABLO NERUDA

Luis Rubilar Solís

Resumen

Avance de una variable de tesis doctoral sobre los factores que van configurando la identidad de Pablo Neruda en su obra. Su relación materno-infantil, la vida en su hogar de la Araucanía, la ausencia y necesidad de la figura materna, sus primeras lecturas infantiles en Parral, la adolescencia como proceso de transformación identitaria en la erótica de su naturaleza. La rosa, nombre femenino y vegetal, es la palabra clave de sus referencias personales y de sus ulteriores experiencias con distintas mujeres: Rosauras, Rosías, Rosarios, Rosaledas, Rositas, etc. En Neruda, a partir de sus recursos semánticos, se apreciaría una doble identidad, entre su persona y los mensajes polisémicos de su poesía. Su proto-identidad, sin embargo, se mantuvo siempre intacta y unitaria.

Abstract

The name of the rose in the poetry of Pablo Neruda.

This is an advance of a variable from a doctoral thesis on the factors that shape the identity of Pablo Neruda in his work. His mother-child relationship, the home-life in the Araucanía, the absence and need of the motherly figure, his first readings as a child in Parral, adolescence as a process of identity transformation in his erotic nature. The rose, a feminine name and a vegetable flower, is the key word of his personal references and of his subsequent experiences with different women. Rosauras, Rosías, Rosarios, Rosaledas, Rositas, etc. From Neruda's semantic resources we could appreciate a double identity, between his person and the polysemic messages of his poetry. However, his protoidentity was always intact and unitary.

* Este artículo constituye un avance parcial del anteproyecto de tesis del autor en el Programa de Doctorado 'Estudios Americanos', en USACH-IDEA, Santiago de Chile

1. Los avatares infanto-adolescentes de Neftalí

Bien sabido es que los primeros (tres) años de vida significan una fase muy importante para la estructuración de la personalidad, en tanto se establecen las matrices básicas del aprendizaje cognitivo y socio-afectivo, así como la calidad del repertorio comunicacional, verbal y no-verbal¹. Dialécticamente, también, los déficit y carencias vivenciadas durante esta etapa, muchas veces operan compensatoriamente, como motores para la actividad creadora y productiva. No es casual la coincidencia de que muchos artistas, genios y líderes sociales sufrieran en sus años de niñez privaciones, pobreza u orfandad².

El niño Neftalí Ricardo Eliezer Reyes Basoalto debió afrontar desde su nacimiento difíciles condiciones de apego y confusas vinculaciones endogámicas, tanto en sus primeros años en Parral como en los siguientes en Temuco, bajo la férula de un padre autoritario y coercitivo. Huérfano a los dos meses de nacido (Parral), es trasladado al campo (Belén), ejerciendo el rol de madre substituta su abuela(tra) paterna (doña Encarnación Parada), recibiendo leche mezclada entre la de una nana campesina y la natural de vaca: No era un sueño porque se oyó / un mugido espeso de vaca / y luego trajeron la leche / con calor aún de las ubres (III: 394), mientras el ausente padre buscaba trabajo por Talcahuano hasta asentarse y casarse (con Trinidad Candia) en Temuco. En 1907, con tres años de edad, el niño es transplantado al heterogéneo hogar paterno en la Araucanía. La entrecruzada y subrepticia red de vínculos familiares hacía más dramática la ausencia y necesidad de la figura materna perdida de doña Rosa Neftalí, de quien sólo tuvo mediada percepción a través de un retrato. Desde su primera obra, publicada a los 19 años (CR, 1923), el poeta va escribiendo crípticamente cómo fue significando ese pasado y tales carencias:

"de los que en estas horas quietas
no tienen madres ni poetas / para la pena..
Que en mi heredad vacía aquel amor perdido
es una rosa blanca que se abre en silencio..." (I: 47 y ss.).

Y en su enredada "Tentativa juvenil" escribe:

"al lado de mi fotografía como la palabra está enfermo
detrás de ti pongo una familia desventajosa
radiante mía salto perteneciente hora de mi distracción
están encorvados tus parientes y tú con tranquilidad
te miras en una lágrima te secas los ojos donde estuve
...por ti mi hermana no viste de negro...
Yo soy el que deshoja nombres..." (THI, I: 109).

En su "Memorial de los sesenta años" rememora, sintetizando su forja en aquellas soledades:

"Así se forma el alma enrarecida:
con espejo, con nadie, con retrato...
con nudos, con ausencia
sin mano abierta, sin flor evidente
...sin ti, sin alma, solo, con la muerte" (MIN, II: 1174).

Tal entorno socio-afectivo le fue egodistónico y poco gratificante lo que, sumado a un temperamento introvertido, fue generando en él una impronta caracterológica peculiar, con ingredientes tanto depresivos como obsesivos. Tímido, pálido, ausente, perdido, sordo-mudo, enlutado, ceñido y fruncido, afilado, funeral y ceremonioso, 'con escasa capacidad, ninguna fuerza y poca astucia', se autopercibe el flaco y ensimismado púber³. En este cúmulo de dificultades, tanto endógenas como exógenas, resalta su condición de huérfano, esto es, la (de)privación materna. Neftalí la vivencia como abandono, la llora en silencio y en soledad, la sufre sin tregua a toda hora. Como hijo (único) teme, además, la herencia de su enfermedad (tuberculosis), en una suerte de 'terror metafísico' frente al sino dejado por la progenitora: "La mala suerte.../ de los que caminan hacia la muerte/ como la sangre entre las venas". A la vez desea y sueña rescatar su presencia – y saberla –, necesita raigal y compulsivamente su cariño y mano maternal:

Sin saber qué dolores fueron los que tuviste
sin saber qué pan blanco te nutrió
sin saber si eres carne, si eres sol, si eres luna...
un pañuelo temblando en la distancia
...un dolor que remuerde y se afila
... y a lo lejos campanas... fragancia de lilas. (CR, I).

Las primeras lecturas del infante en Parral y Temuco fueron, en una anticipada práctica freiriana, las de la naturaleza, del campo y las viñas, de las ciruelas y el volcán, de los bosques y las lluvias, de los pájaros e insectos, y del mar... Luego llegaron los mensajes alfabético-fonéticos, envueltos en novelas y poesías, a través de amigos como Juvencio Valle y Diego Muñoz, o de pedagogos como Rafael Torrealba, su profesor de Francés, y Gabriela Mistral, la flamante Directora del Liceo de Niñas de Temuco (1920). En ese mundo natural y cultural iba hallando refugio e hilvanando sus salvatorios pases y poses de poeta aquel enlutado huérfano ('el jote', era uno de sus apodos) y, pronto, renaciente personaje.

Para fundar el modelo alegórico y elaborar con astucia y grave paciencia su constructo imaginario, Neftalí se nutrió del lenguaje y metáforas buscadas o encontradas en el mundo de las letras: Esquilo, Sófocles, San Pablo, Ovidio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Dumas, Defoe, Hugo, Proust, Poe, Wells, Holmes, y otros maestros de transformaciones y metamorfosis, creadores de mutantes semióticos, fueron parte del arsenal cognitivo con el que armó su transfiguracional proyecto vital-poético. Lo hizo entre las noches de invierno en el hogar, las diurnas andanzas por los bosques de Cautín, y los estivales 'veraneos' en Puerto Saavedra, aunque su espacio lúdico estratégico se ubicó en el

subterráneo del Liceo de Temuco, espacio lúdico, con su Laboratorio de transformaciones físicas y su habitualmente cerrada Biblioteca⁴. También leyó con avidez, junto con aquellos gestores de 'dobles', afortunadas páginas en las cuales 'rosa', la palabra-símbolo del deseo, ya consagrada en la literatura, se extendía desde antiguo derrochando sus aromas y sus amores, a través de consagrados cantores de alegóricas y duplicadas 'rosas': J.H. Bernardin de S-P., Pallas Petrus, Gonzalo de Berceo, Pierre Ronsard, Guillermo de Lorris, Francisco de Quevedo, Francisco Novalis o Charles Baudelaire... y Rubén Darío.

2. El proceso de transformación identitaria

Al adolescente Neftalí le pasó que, motivado por la ausencia del objeto primario, (su madre Rosa-muerta), se dio, en imaginarla dialéctica y psicodinámicamente, en forma erótica y obsesiva, en el modo edípico tan ancestralmente heredado y tan concretamente enmarcado en su particular situación⁵. Así, Neftalí Reyes construirá a Pablo Neruda, y al transitar la transmutación o metamorfosis, además de cumplir el rito y, a la vez, la necesidad del seudónimo, recicla o reedita viejos mitos, muy afincados en la estructura psíquica arcaica del hombre. No es la vida lo que hace a los hombres, es antes / remoto es el peso del alma en la sangre (III: 118), medita Pablo-Neftalí, impactado por la muerte de su amigo Rubén Azócar ⁶.

El proceso para el púber no fue ni breve ni fácil: no se trataba de mera nominación formal, sino del proyecto de una transformación integral suya y de transmigración de la figura materna: "Muerte a la identidad, dice la vida / cada uno es el otro y despedimos / un cuerpo para entrar en otro cuerpo" (GI, III: 571). Al concretarlo niega, hace desaparecer a sus padres biológicos y a Neftalí Reyes, el único hijo, 'oh! Abandonado', repitiendo así el antiquísimo drama de Caín y Abel (Ver: III, 483). Esta culpa y sus secuelas se extienden nervadura, especialmente en su poesía retrospectiva:

"Así el poeta escogió su camino
con el hermano suyo que apaleaban:
con el que se metía bajo tierra
...Mi herida es el recuerdo de mi hermano
...que me odió sin conocer
que en la luz asumí su oscuridad
y mi batalla fue por sus dolores" (II, 1178).

Borra el 'arrecife de sus apellidos' y la turbia y confusa semilla de sus 'nombres', especialmente 'Neftalí', desechando así la 'identidad social' (de origen) impuesta que mal le venía ayudando a su proyecto de vida y

poesía. La pulsión o base energética que impulsó el proceso transmutacional fue la necesidad, el deseo tanático-erótico, onírico y regresivo de (re)establecerse como otro, por la mediación fantaseada de una auto-creada y distinta identidad, de "ir dormido en el viaje de la esfera / como un nuevo nacido" ("Nacimiento nocturno", III: 310). A partir de esta nueva realidad subjetivo-objetiva, ya no más el padre controlador y castigador ni ya más la quemante imagen materna. Con ella, su réplica se ligará erótica y secretamente a ella, podrá ahora sí manifestar su posesiva pasión en tanto ya no es 'su hijo', a través de 'las palabras que no pueden decirse' –"amor desnudo que rompe una rosa y construye una rosa"– y decir al retrato "tu garganta esconderá mi nombre", o hacer que Rosía exprese (a Rhodo): "Cuando tú llegas sube en mí una / fragancia / de bosque verde, y me convierto en rosa" (EE, III: 504). Por eso, al reinventarse y renacer como otro (para nacer he nacido), el transformado Pablo (ya no 'Neftalí-hijo'), podrá nombrarla en un permanente doble discurso en el cual 'rosa', la enigmática palabra-clave, será literal y metafóricamente Ella: la (madre) Amada, ausente y distante, pero suya: Yo eres el resumen/ de lo que viviré, garganta o rosa (III: 570).

Frente al vacío dejado por Rosa, la ausente, Neftalí ocupará toda su etapa adolescente en la (re)construcción de su subjetividad a través de un proceso larvado, planificado y doloroso, transformando integralmente su identidad personal y poética, transmutándose en otro, ya no Ricardo Eliezer Neftalí ('turbia semilla'), ni tampoco Reyes Basoalto (su 'arrecife'):

"Yo recuerdo aquel día
en que perdí mis tres primeros nombres...
Lo cierto es que no quise cuenta ajena
y creí inaugurar-me:
darme apellido y nombrarme a mí mismo
y crecer en mi propia levadura" (GI, III: 596).

Así nace Pablo Neruda, sobre los restos infantiles de su creador, el imaginativo y autoinmolado Neftalí Reyes. La tarea era casi imposible, el deseo inconmensurable y la meta lejana⁷. Es entonces que ingresa en el escenario vital del adolescente una poderosa aliada: la portentosa mano balsámica y semiótica de la poesía, por la vía constructora de la Palabra⁸. Y así Neftalí se autofecundó y se mutó en Pablo, para decir(se) lo suyo, fundando nuevas circunstancias, un nuevo mundo con sentido y proyección personal⁹.

La protomotivación que guiará su opción vital-poética está instalada en su corazón: el ansia de amor, la recuperación de la perdida figura materna, la decisión de (re)construirla a través de la palabra haciéndola renacer y ser para siempre jamás:

Eres tú la que serás/ mujer innata de mi amor
la que de greda fue formada/
...mi amada sin mirada (Jl: 22).

El motivo-pivote será, pues, 'rosa', ya no madre (ya no Neftalí), sino rosa-mujer / rosa-flor, cuya semántica erótica y herbolaria cubrirá transversalmente los surcos y los frutos de sus versos más sentidos, operando en todo su discurso posterior como la metáfora de sus metáforas. En 1971, a dos años de su próxima muerte, confirma el tenaz designio:

"entre tu campana y mi secreto...
Tú, mi bella, dormida aún en Agosto
mi reina, mi mujer, mi extensión, geografía
beso de barro...
tú, vestidura de mi porfiado canto hoy, otra vez renaces...
debo reanudar mis huesos en tu reino" (`Aún', III, 339).

Y así 'rosa', plancton nutricio y nervadura eléctrica, extenderá su inmensa red semiótica y panteísta como viñedo-uva, tierra, luna, mar-océano, caracola, raíz, ausencia, campana, polvo, mujer, vuelo, agua, estrella, piedra, árbol, ojos, mascarona, América, madera, crepúsculo, fantasma, mariposa, muerte, primavera, aroma, Chile, pozo, paloma, estatua, fuente, noche, fotografía, flor, ola, ala, luz y sombra...

Como Pablo Neruda, inédito y autofecundado solarmente, poeta de oficio, artífice de palabras, nada le está vedado; con Edipo sublimado, la misión de rescate y revivificación está a la mano, y a ella se (ex)pone peligrosamente, con silenciosa y ardiente paciencia, desde los 16 años (1920) el emergente sujeto y actor social, 'laborando en silencio mis jardines ausentes'.

3. El sello de la rosa en sus primeros poemas

En su primer poemario publicado, el transicional Crespusculario (1923, 'las primeras rosas de mi jardín adolescente'), se recoge parte de la salvatoria creatividad, aquí compartida por Neftalí y Pablo, y la expresión de sus profundos conflictos subjetivos focalizados en el deseo y la culpa, en el temido incesto o en la desatada pugna erótico-tanática¹⁰. En sus versos, preñados de angustia existencial (que inundarán hasta sus Residencias), de dolor de expósito y de avidez de amor materno, se anudan los intentos identificatorios y los ensayos de (re)acomodación identitaria: "El mal de amor me encegueció la vista.../ (como Edipo) Yo me voy. Estoy triste, pero siempre estoy triste./ Vengo desde tus brazos. No

sé hacia dónde voy/... / ... este deseo mío de que todo rosal / me pertenezca.../...Que en mi heredad vacía aquel amor perdido/ es una rosa blanca que se abre en silencio.../ Me peina el viento los cabellos/ como una mano maternal.../ Yo soy un puente inmóvil entre / tu corazón y la eternidad/...nada me has dado y todo te lo debo". Su textura se vierte en surcos pletóricos de penas, deseos y campanas, sólo regados por oníricos surtidores y fluorescentes expectativas sobre el florecer de una palabra o una flor. El hablante deja fluir las palabras y ellas van dibujando una realidad subjetiva distinta: la metamorfosis de Neftalí en Pablo y de Rosa muerta en renacida, transmigrada, intentando liberarse de las maldiciones (familiares) del pasado, de los amores perdidos o nunca tenidos, de la soledad y de la muerte amenazante. Por ello, es necesario 'torcer' las vertientes y el sendero, cambiarlo todo a través de las palabras, poéticamente (al modo de Hölderlin): "Manantial maternal de las palabras/ Pronuncio y soy/...porque el verbo es origen y vierte vida" (PP, II, 1974).

En sordina, 'quevedescamente', va emergiendo el motivo: "Amor, mujer, yo hubiese sido tu hijo, por beberte/ la leche de los senos como de un manantial,/ por mirarte y sentirte a mi lado y tenerte/, en la risa de oro y en la voz de cristal./ Por sentirte en mis venas como Dios en los ríos/ y adorarte en los tristes huesos de polvo y cal,/... Cómo sabría amarte, mujer, cómo sabría/ amarte como nadie supo jamás! / Morir y todavía/ amarte más. / Y todavía / amarte más/ y más". Tal carencia sensorial y afectiva no sólo fue pulsión primordial en sus creaciones poéticas; también lo fue en sus relaciones amorosas, en las cuales mecanismos de transferencia, proyección o de regresión¹¹ fueron recurrentes y permanentes:

"Amamántame , noche,
déjame vaciar el líquido
de tus ubres nocturnas
húndeme en tu regazo
horizontal...
ir dormido en el viaje de la esfera
como un nuevo nacido" (MD, III, 309).

En su arrebató edipiano, enredado en las culpas y temores, con su yo enhebrado narcicísticamente¹² al pozo de la infancia y de la imagen materna, vislumbra la salvatoria vía de solución: hacer florecer – huidobrianamente– y renacer, por siempre, en el verbo, como concepto (arcano e innombrado) el símbolo matrístico –Rosa–, limpiarlo del barro y del polvo impuro: Rosa blanca –ya no olvidada ni sepultada– sino ubicua, etérea, extendida soberanamente entre la tierra, el cielo y la eternidad¹³. Desde el comienzo: "Amarte, amarte, amarte sobre toda mi vida/ amarte

con los tristes racimos de mi ser/ y deshacer las rosas de mi herida florida/ para que fecunde tu carne de mujer... / y el rosal de cansancios que se anegó de luz.../ Yo querría entregarte las rosas del deseo/ llevo todas mis rosas por si la vida es corta/ ¡es claro! mis rosales tienen que florecer" (CT-1919, 1996: 174), y hasta el final: "El herbolario soy, señores,/... porque en mí mismo no convengo / a decidir mi idolatría:/ la vestidura del rosal.../ Por eso agonizo y padezco/ preservando el amor furioso/ hasta en sus últimas cenizas ('Fin de mundo', 1969, III: 403).

Pero será en su primera obra, elaborada íntegramente como Pablo Neruda (antes de cumplir 20 años como persona, 10 como poeta y casi recién nacido como tal) y publicada bajo su nombre, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), en donde se patentice el resultado más acabado y autónomo logrado en esta empresa amorosa. Las alusiones a la génesis de esta fundamental obra lírica son escasas y elusivas por parte del poeta. Aquí recogeremos tres de ellas. La primera está inscrita el mismo año de su publicación (20-08-1924) en el diario *La Nación*: "emprendí la más grande salida de mí mismo: la creación, queriendo iluminar las palabras. Diez años de tarea solitaria (la mitad de mi vida)...Sólo he cantado mi vida y el amor de algunas mujeres queridas, sin mirar a ninguna dirección, libremente, inconteniblemente, se me soltaron mis poemas" (III: 622). De su exégesis se desprende que el poeta inicia la recepción-expresión poética desde los 10 años (1914), lo cual es corroborado en otros escritos ("teniendo diez años / dibujé mi camino contra todos los daños", RI); que sus destinatarias son (no dos) 'algunas' mujeres, y que la creación fue espontánea y libre (en el modo psicoanalítico de la 'asociación de ideas'), y catártica. En una segunda, escrita en el prólogo francés (1960) de la obra, dice: "Los ojos de mujer que en este libro se abren fueron cerrados por el tiempo". Aquí la destinataria ya no es plural sino singular, y refieren a los ojos de una mujer muerta (Rosa, sin duda, su madre). En la tercera, contenida en sus memorias, consigna: "Los Veinte Poemas... son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la Universidad y el olor a madreselva del amor compartido...en el interior del Instituto Pedagógico... Las dos o tres (mujeres) que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y a Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada...Marisombra es la estudiante de la capital...".

Dado el juego ambivalente, dibujando criptogramas o laberintos, que caracteriza el versear nerudiano y el imperativo del 'ocultamiento' (para preservar el secreto) en estos textos autoexegéticos se advierten la contradicción flagrante y la aliada ambigüedad ('dos o tres mujeres', pero sólo alude a dos: ¿cuál es la tercera, 'entrelazada?'). Es nuestra tesis que la clave está develada en aquel lejano prólogo francés; que estos numerados poemas, si bien tienen como referentes perceptuales y

afectivos inmediatos a Teresa León y Albertina Azócar, son transferenciales, ya que su destinataria principal y soterrada es la figura materna, la Rosa de sus temores y de sus amores. El tenor de los versos, la red semántica que cubre los veintiún poemas, la señala, la distingue, la oculta sin nombrarla –su Rosa–Mujer–, como veremos.

Pablo Neruda ha forjado a su modo la figura de Mujer ('amada anónima', barrunta E. Rivero, 1971: 139), musa y medusa, en tanto objeto recuperado de su amor: absorta, pálida, doliente (como él), muda, de ojos ausentes, tal como la aprecia en el único retrato que posee de su madre y como conviene a sus necesidades y deseos. He aquí un extracto de VPA al tenor de nuestro tema (los subrayados son nuestros):

'Para sobrevivirme te forjé como un arma... Ah las rosas del pubis' (1); 'Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro' (2); 'caracola terrestre, en ti la tierra canta!...tus brazos de piedra transparente'(3); 'pañuelos blancos de adiós' (4); 'tus manos suaves como las uvas'(5); 'tus ojos ausentes...de tu mirada emerge a veces la costa del espanto'(7); 'soy.../el que perdió todo, y el que todo lo tuvo...en mi tierra desierta eres la última rosa... regazo de rosa...Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma./ Revives en el tiempo, delgada y silenciosa' (8); 'el velero de las rosas dirijo,/...aún vestido de gris...y embriagadoras rosas practicándose en mí' (9); 'hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas' (10); 'Hace una cruz de luto entre mis cejas', huye/...Vientos de los sepulcros...dispersa / tu raíz soñolienta...Eres hecha de todas las cosas.../Tempestad que enterró las campanas.../ sus ojos abiertos entre el rocío' (11); 'Como ellos (los pinos) eres alta y taciturna' (12); 'huir, como un campanario en las manos/ de un loco/...mi corazón se cierra como una flor nocturna' (13); 'Quién escribe tu nombre con letras de humo entre/ las estrellas del sur?/...Quiero hacer contigo/ lo que la primavera hace con los cerezos' (14); 'estás como ausente/ y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca/...emerges de las cosas, llena del alma mía.../ Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.../ Distante y dolorosa como si hubieras muerto' (15); 'y tu color y tu forma son como yo los quiero.../ y el viento arrastra mi voz viuda...tu mirada nocturna...Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto./ En tus ojos de luto comienza el país del sueño (16); 'Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie.../ Campanario de brumas, qué lejos, allá arriba!/ Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa' (17); 'O la cruz negra de un barco/... Amo lo que no tengo. Estás tú tan distante/... Me miran con tus ojos las estrellas más grandes' (18); 'Mi alma no se contenta con haberla perdido.../ mi corazón la busca/ y ella no está conmigo' (20).

Así representa el poeta su mito transfigurado y así ritualmente se retroalimenta: ella –no nombrada– es la fuente de sus palabras, culpable y libertadora, única ola y última rosa, y él, creador y revivificador amante

pero, claro, con una historia inscrita vitalmente y escrita a sangre y fuego. Todo asumido con desesperación, en el último y agregado poema:

"Abandonado...
Oh sentina de escombros...
Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí
a ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto.
...Era el duelo y las ruinas, y tú fuiste el milagro.
...Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos!
...Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.
...pozo abierto y amargo...Es la hora de partir. Oh abandonado!"

De la atenta lectura de estos trozos escogidos surge prístina, silente, erótica y dolorosa, la imagen de Rosa, la muerta-viva, la Ausente, la nutriente, la amante, la causante, la raíz, flor y corola del canto de amor surtido y sentido por el poeta como destino único y tremante; junto a ella, la red de asociaciones inconscientes que, como imágenes-pantalla o fantasmas, configuran el 'mito personal de Neruda' (J. Blume, 1990: 25 y ss.). Una vez descifrado este enigma subterráneo y parracial que el propio poeta nos dejó como desafío ('Si me preguntan qué es mi poesía, debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella les dirá quién soy', 1943), se pueden discriminar las figuras de Teresa y Albertina, y más tarde las de Delia maternal y Matilde amante, como objetos derivados de aquel eros originario y abrasador.

La estampa o estatua de Rosa, como 'imagen preferida de la seducción poética' (G. Bachelard, 1953) y 'objeto primario' necesitado y escriturado a los 16 años ("Yo no sé tu recuerdo, yo no sé tu fragancia / y te busco en la sombra como un niño perdido.../sé que mis huesos seguirán esperando", RI: 71), es el fondo endotímico y trasfondo sexual y textual, sobre el cual se erigen transferencialmente las figuras concretas y secundarias de las mujeres a quienes dedicará afectiva y efectivamente sus poemas, Marisol (Teresa) y Marisombra (Albertina Rosa), del mismo modo como, con similar y más evidente mecanismo psicodinámico se ligará afectivamente con sus más maduros amores. A Delia dice:

"Desde allí,
como el aroma que dejó la rosa
en un traje de luto y en invierno,
así de pronto te reconocí
como si hubieras sido mía
sin ser, sin más que aquel desnudo
vestigio o sombra clara/ de pétalo o espasa luminosa" (MIN, II: 1143).

Y así confidencia, encendidamente, a su más comprometido amor vital, Matilde ("uva a uva se unieron / mis versos en su racimo"), al cumplir medio siglo de muerta su madre, y de vida propia él mismo:

"sentí que me tocabas
debajo de la tierra...
yo conozco esa rosa
como un sabor de flor que conocía
algo tiñó mis labios con el licor oscuro
de las plantas silvestres de mi infancia...
ella no es ella, ella es otra
algo crepita en ella que me llama
toda la tierra que me dio la vida/ está en esta mirada." (UyV, I: 845).

Más tarde, reuniendo y resintiendo los tiempos, a los 54 años (1958), le expresa su mnémica y reintegradora regresión: "Mi amor es un niño que llora, no quiere salir de tus brazos/...porque tu boca me traía/ antepasados manantiales/... y besé mi sangre en tu boca/ corazón mío, mi araucana..." (ESTR, II: 703-704). Por si quedaran dudas o deudas, congrega a las propias, sencillas y avecindadas madres, como cifras, en los Cien sonetos de su transfugado amor (XXIX): "Eres del pobre Sur, de donde viene mi alma/ en su cielo tu madre sigue lavando ropa/ con mi madre, por esto te elegí, compañera" (II, 832)¹⁴.

En aquellos precedentes y veinteañeros Veinte poemas..., y en su desesperada Canción corolaria, aquí re-interpretados, la presencia soterrada y retratada de la re-creada imagen primigenia y única, 'Rosa', emerge desde la noche del abandono originario y, transferencialmente, la presencia de otros nombres, en nombre del Amor.

El poeta continuará creativa, obsesiva y porfiadamente cultivando y regando -como el Principito- su única rosa, a veces solipsísticamente ("Mi vida es un gran castillo sin puertas y sin ventanas/ y para que tú no llegues por esta senda, /la tuerzo", CR), otras proyectiva y solidariamente ("Rosa de piedra...catarata oscura/ Antigua América, novia sumergida/...Sube a nacer conmigo, hermano/...Hablad por mis palabras y mi sangre", C.G., 1976: 31), pero siempre recurriendo al juego ambivalente del discurso, ese doble estándar y esa polisemia que tanto atrae y distrae el lector: "Yo soy azul. En la rama una rosa?. Yo la enciendo; Y no me canso de ir y volver/ no me canso de ser y no ser; Díme, la rosa está desnuda, o sólo tiene ese vestido?; Fue adonde a mí me perdieron / que logré por fin encontrarme; yo soy el que deshoja nombres; ¿cuándo se dicta bajo tierra / la designación de la rosa?; sabrás

que te amo y no te amo / puesto que de dos modos es la vida; de lo que sufrí por amarme / sin ser tal vez correspondido", (Para nacer he nacido).

Según pensamos, para lograr una comprensión cabal de su poesía, ella entera debe ser leída (no sólo los Veinte poemas...) desde esta perspectiva interpretativa: su obra adquiere así una renovada y distinta percepción y apreciación estética. El modo autorreferente, ya consignado por Hernán Loyola, que caracteriza la obra nerudiana, incluye la referencia implícita y permanente a su meta-metáfora, con la cual enriquece, además, toda una tradición que sustenta el motivo literario 'rosa'.

4. La (re)significación de la imagen materna:'Rosa'

Dejando un poco atrás a aquel niño de corazón enlutado y tremante ("El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario", PNHN:138), el nuevo personaje se irá autopercibiendo y percibiendo desde una realidad distinta, en la cual mira y admira la Flor florecida, vestida e investida por el secreto fragante y sangriento que guarda en cada una de las raíces, nervaduras y ramas de su grandioso poemario de amor, enfáticamente en esta etapa y, más soterradamente, en toda su vida-poesía.

"Para que nadie pueda oírlo iré esparciendo un secreto en estas palabras, y en ellas anidará para que nadie pueda oírlo... No es un enigma, compañeros...adivina el secreto que fui esparciendo y escondiendo en estas palabras para que nadie, para que nadie lo supiera" (RI: 188). Este inaugural y enigmático texto lleva por título "Balada polvorienta", y fue escrito a los 19 años; como 'balada' alude a algo íntimo, y con el adjetivo 'polvorienta' refiere a un lugar, Parral, y a una persona muerta: Rosa Neftalí, su madre. Lo más insólito es que en su convite advierte que tal secreto no es un enigma; por tanto, él sabe en qué consiste, está (semi)consciente de ello: no es motivación ni invocación ingenua, más aún, en la diacrónica textualización temática siempre estuvo presente y actuante el Yo real, o el lúdico, 'jugando' con nosotros, interlocutores o lectores, sin que nadie, hasta ahora, haya incursionado en las reglas geométricas que impusiera a su escritura, para lograr su preservador objetivo.

Inmerso en su Canto General (1950), autorrefiere:

"Antes anduve por la vida, en medio
de un amor doloroso...
Así nació mi poesía, apenas
rescatada de ortigas, empuñada

sobre la soledad como un castigo,
lo apartó en el jardín de la impudicia
su más secreta flor hasta enterrarla..." (CG, 1976: X, X, "El poeta").

Cuarenta años después de inscribir públicamente su secreto, en la U. de Chile (1962), reiterará:

"Mi poesía debía mantenerse secreta, separada en forma férrea de sus propios orígenes...ningún misterioso temblor, ni derrotado aroma. Todo eso lo dejé yo en compartimiento cerrado destinado a mi transmigración, es decir, a mi poesía, siempre que yo pudiese sostenerla en aquellos compartimentos letales, sin comunicación" (PNHN: 383).

Aquí están los arcanos 'secretos' y la 'máscara nocturna' con la cual el poeta vestirá y expresará sus más profundas verdades encapsuladas en el nietzscheano disfraz autocreado por el intuitivo y proyectivo adolescente Neftalí Reyes. La verdad no explicitada, el secreto celosamente oculto, tiene un nombre: 'Rosa', en tanto motivación erótica y obsesiva, para cuya preservación hubo de elaborar un proyecto vital y creativo, incluida la construcción imaginaria de su 'fantasma' como críptica figura central de su semántica poética.

Aquí está la vía de develación de aquellos atributos predicados de su poesía como 'onírica y hermética' y la intuición de 'una secreta ley de cohesión subjetiva' por parte del primer crítico A. Alonso (1951: 340), quien no llegó a incursionar en los psicodinamismos que articulan la semiótica de la geografía erótica nerudiana: el sonido del corazón va formando las palabras inolvidables, nos recuerda amable y orienta cordialmente el propio poeta.

A partir de la develación de este criptograma esencial, la lectura del texto nerudiano se despliega caleidoscópica y tornasolada, como un ramillete de versos que nominan, hacen florecer y revivir, tanto la imagen materna así recobrada, como el amor, motivo recurrente y nutricio de todas y cada una de sus acciones y producciones. En la magnífica recopilación de su obra juvenil *El río invisible* (1980), se publica la única fotografía de doña Rosa Neftalí (alta, triste, pálida, con vestido oscuro, una blanca mano, un prendedor como botón de rosa en su garganta, con aros como guindas y ojos como negras uvas), destacándose en una nota que el título del libro se ha tomado del poema "Luna", en el cual alude a la muerte de su madre: "Ella murió. Y nací. Por eso llevo/ un invisible río entre las venas". En las "Memorias" del renacido y amnésico Pablo, apenas se dedican tres líneas a la presencia de doña Rosa: "Allí había un retrato de mi madre. Era una señora vestida de negro, delgada y pensativa. Me han dicho que escribía versos, pero nunca los vi, sino aquel hermoso retrato" (CHV: 19).

Tal vez el hijo-poeta se sintiese heredero, también, de aquella ignota vertiente 'poética' de su madre.

Desde una perspectiva psicocrítica, en el cuerpo textual poético se elabora creativamente un homenaje apasionado y exuberante, que trasciende los límites de lo corriente, hacia la arquetípica figura materna que, por azar del destino, aquí dio en llamarse 'Rosa' y apellidarse 'Basoalto', flor y piedra: nombres-símbolo que, como hilos de Ariadna, nos pueden guiar hacia una clara perspectiva visual en el laberíntico bosque nerudiano. "Qué puedo hacer -se justificó el poeta, ya sexagenario- si cada movimiento/ de mi mano me acercó a la rosa" (JI, 1974: 10). No es extraño, y así lo comprobaremos, que la palabra-clave matricial y hegemónica (como preconizaba Baudelaire) en su discurso sea 'Rosa' ('manantial materno de palabras'), sustentando metafóricamente su erótica fijación: 'Rosa', substantivada y verbalizada¹⁵, sobre todo adjetivada para expandir su rosácea y secreta semántica poética. Proyectada en la geografía: 'reseca de madera' (Iquique); 'de piedra' (Macchu Picchu); 'reciente', 'construida' (México); 'separada' (Isla de Pascua); 'magnética' (París); 'mojada' (Araucanía); 'enterrada' (Paraguay), 'limpia del Caribe' (Cuba); 'ensangrentada' (Chile); 'triturada, clandestina, nupcial de la tribu' (América), y así sigue la singular barcarola pletórica de plurales rosas¹⁶: luminosas, triunfales, lujuriosas, dolidas, humildes, buenas, encendidas, ausentes, desatadas, quemantes, santas, parraciales, embriagadoras, inútiles, desgarradas, humedecidas, secas, rotas, aladas, dentadas, perdidas, sangrientas, dolidas, únicas, ocultas, pequeñas, tremantes, primeras, fragantes, heridas, vanas, ingenuas, inmensas, confiadas, últimas, tristes, evidentes, iracundas, rápidas, suspendidas, encallecidas, alegres, renacidas, magnánimas, incomprendidas, renacedoras, incitantes, perpetuas, retardadas, sacudidas, rosadas, inencontradas, grandes, silenciosas, sangrientas, incorruptibles, palpitantes, solas, inmensas, ardientes, floridas, recientes, reinas, extendidas, abstractas, quebradas, nutricias, desnudas, obreras, venenosas, insalvables, arquitectónicas, frescas, resurrectas, desnudas, reclinadas, turgentes, descabelladas, nuevas, bellas, profundas, adultas, plenas, espaciosas, escondidas, puras, partidas, instantáneas, inundadas, azarosas, pálidas, locas, abiertas, arrasadas, repentinas, marinas, oscuras, picantes, físicas, ardorosas, extrañas, sensuales, tejidas, feas, róseas, voladoras, inciertas, emperadoras, convertidas, claras, explosivas, duras, diosas, profundas, redondas, sombrías, cenicientas, marchitas, fogosas, silbantes, divididas, hirvientes, madres, indomables, muertas, olorosas, multiplicadas, erigidas, descabelladas, suavísimas, desfallecientes, aromáticas, salvajes, construidas, amadas, endurecidas, voladoras, desbordadas, destrozadas, colosales, congeladas, incesantes, combatidas, fluviales, trituradas, pesadas, rubias, metálicas, imaginarias, educadas, salinas, permanentes, nupciales, enigmáticas, coloridas (la

rosa roja del dolor/ o la amarilla del olvido/ o la blanca de la tristeza /o la insólita rosa azul), claras o grises, incluso negras –como la muerte–, deslizantes, libres, saladas, ultramarinas, íntegras, ordenadoras, nadadoras, terrestres, deshojadas, divertidas, mías, adultas, obreras, nuestras, extraviadas, gallardas, hurañas, caídas, resbaladas...; u otras tantas 'rosas' predicadas: de poesía, de arrabal, de sudor, del Diablo, de soledad, de emoción, de silencio, del futuro, del pubis, del herbolario, del mar, de invierno, de pulpa, del deseo, de sal, de sensualidad, de alegría, de seda, del porvenir, del espacio, del pezón encendido, de neblina, de nieve, de espinas, de desconsuelo, del olvido, del dolor, de arena, de energía, de tierra, de papel, de alambre maldito, de tristeza, del roble polvoriento, del seno rojo, de alas secas, de pecado capital, de agua, de sangre, de la tierra perdida, de rocío, de la mordedura, de la carne cansada, de púrpura, de ceniza, de Rosía, de aire, de la Patagonia, de leche, de granito, de Ronsard y Du Bellay, de purificación...; otras veces, socializadas en 'colectivas', acunadas en 'regazos' y 'lechos', o viajando sus rutas en 'naves y veleros', 'en libertad', cantando 'en el fuego' o 'en el cántaro', y hecha movimiento como: 'marea escarlata de la rosa'. Así pobló Pablo sus jardines imaginarios, desde aquel desconsolado jardín adolescente, hasta el último, el de 'invierno', ya casi letal. Y no contento con tal sumatoria de rosas las amplifica en Rosauras, Rosías, Rosales, Rosarios, Rosalías, rosaladas, Rositas, Evarosas, rosetas, Rosaflores, sonrosos, Rosos; las congrega rubendariamente en 'Rosal de todas las rosas' las separa: de una rosa a otra había/ tantos rosales de distancia, las saliniza como rosas de mar (mascaronas), o las sintetiza con tierra y sangre, míticamente en el simbólico Copihue chileno (Lapageria Rosea), 'la corola bella y salvaje de la Araucanía'.

Pero hay más: en su prosa le dedica un largo párrafo de botánica y humana admiración (III: 673) y en su poesía, una de sus nuevas Odas, elemental y precisa: "Oda a la rosa", donde dice: "No es verdad, rosa,/ yo te amo/. Me perteneces, rosa" (NOE, II: 324). Y aún más, son notables dos hechos ligados a Matilde: como destinataria de sus anónimos Versos del capitán (1952) fue llamada 'Rosario de la Cerda', y la hija de quien fuese la última aventura amorosa del poeta (E. Lafourcade, 1994; J. Edwards, 1990: 95), Alicia Urrutia (sobrina de Matilde) lleve, también, por nombre 'Rosario'. Finalmente, el poeta antes de morir, en Agosto de 1973, proyectaba una obra próxima, su nombre: 'La rosa de papel'.

En este inmenso ramillete semántico diciendo 'rosa' –tanto en sus acepciones concretas como formales–, podemos discernir claramente la antinómica y complementaria presencia de dos clases de atribuciones, de palabras ligadas como redes de significado: por una parte, las que refieren a lo erótico, lo constructivo, lo deseable o placentero, y por otra, las que indican lo funeral, lo destructivo, lo ausente o doloroso, en la

clásica dicotomía categorial desarrollada por el psicoanálisis, ortodoxo y sociocultural¹⁷. Esta pugna erótico-tanática permea el discurso poético nerudiano, de tal manera que podríamos afirmar que, como pasa respecto a los grandes poetas, el motivo subterráneo y trascendente que anima la textura poética de Neftalí-Pablo, en sus bordes y en sus surcos, es esta dialéctica búsqueda de la 'y' conectiva entre vida-muerte, "entre las dos espadas de vivir y morir"¹⁸. En su caso, además de la significación antropológico-filosófica del crucial tema, la muerte adquiere connotaciones distintivas, dado su traumático nacimiento y difíciles condiciones tempranas de vida, experiencias que modelarán actitudes y temple anímicos de soledad, ensimismamiento, depresión y angustia, frente a las cuales el adolescente construye sus parapetos defensivo-constructivos, a través de la Poesía: catarsis, invento y proyecto para una vida más llevadera y plena.

No tenemos el espacio, pero quedan aquí sin desarrollar una serie de otras redes semánticas, algunas ya trabajadas por algunos de sus críticos¹⁹. Desde tales incursiones se puede avanzar, bajo la guía epistemológica aquí propuesta, hacia otro(s) cúmulo(s) de redes convergentes y encadenadas con la clave 'rosa'. Así, junto a esta metáfora matricial y teniendo como fundamento el paisaje cosmogónico y mutacional (tierra, aire, fuego, agua), surgen con soberanía estatutos palábricos sistémicamente entramados y funcionales al término 'rosa' (ver página 6).

Pero hay algo más, y lo más importante para nuestro tema: desde sus textos y con tal objeto intencional y afectivo, dialécticamente aparece otro referente obligado, principal y anterior, quien la anuncia, enuncia, invoca y convoca, Pablo, cuyo 'yo' como sujeto vital-poético es el actor e interpelador protagonista, por tanto, su nombre, patente o latente, es el más frecuente o recurrente en sus textos, tanto en prosa como en verso. Tal condición autorreferente es la que obliga a analizarlos en términos 'autobiográficos' y no descontextualizados o canonizados como abstractos entes estéticos ²⁰. Queda aún por profundizar el análisis de ese 'yo', omnipresente y transformacional, leído desde su propia escritura. Aquí sólo presentamos indicios, esbozos que apuntan en esa dirección comprensiva.

Desde muy temprano, a los 15 años (1919), inicia Neftalí el profuso y fecundante riego de los surcos de sus versos con esta proteica semántica de húmedas y floridas rosas, declarando una y otra su amor a Rosa, madre y mujer:

"Amarte sobre toda mi vida
amarte con los tristes racimos de mi ser

y deshacer las rosas de mi herida florida...
Yo quería entregarte las rosas del deseo
... ven aurora rosada...Pero si voy borracho de amor ya no me importa
el ensueño lejano que no puede volver
llevo todas mis rosas por si la vida es corta
¡es claro! Mis rosales tienen que florecer" (CT, 1996: 174/175).

Como Pablo Neruda, inédito y auto-fecundado solarmente, poeta de oficio, artífice de palabras, nada le está vedado; con Edipo sublimado, la misión de rescate y revivificación está a la mano, y a ella se (ex)pone peligrosamente, con silenciosa y ardiente paciencia, desde los 16 años (1920) el emergente sujeto y actor social, 'laborando en silencio mis jardines ausentes'.

En la década de los '20 el poeta escribe, sin editarlo hasta 1933, su "Hondero entusiasta": "Flor mía. Flor de mi alma. Terreno de mis bases/ Te parió mi nostalgia, mi sed, mi ansia, mi espanto/ Y estallaste en mis brazos como en la flor el fruto.../ Te forjé en lucha viva./ De mi pelea oscura contra mi mismo, fuiste./Desde que yo los miro tus ojos son más tristes/...Surco para la turbia semilla de mi nombre.../ Cómo si hasta mis huesos tienen sed de tus huesos/ sed de ti/ guirnalda atroz y dulce... (HE, I: 161). Cumplido el proyecto, bien guardado el enigma de su perenne canción a la Rosa amada ("una canción que no ha cantado nadie", RI: 86), medio siglo mediante (1969), el poeta aún preserva airoso el nombre y el secreto, y nos sigue dejando señales:

Dejo en la nave de la rosa
la decisión del herbolario
si la estima por su virtud
o por la herida del aroma
si es intacta como la quiere
o rígida como una muerta
...El herbolario soy, señores,
...en mi mismo no convengo
a decidir mi idolatría:
la vestidura del rosal
quema el amor en su bandera
y el tiempo azota el esqueleto
derribando el aroma rojo
y la turgencia perfumada...
no queda nada de la flor...
Por eso agonizo y padezco
preservando el amor furioso
hasta en sus últimas cenizas (FM: III, 403).

Dos años más tarde y también a dos de su próxima muerte (1971), podrá decir:

"entre tu campana y mi secreto...
Tú, mi bella, dormida aún en Agosto
mi reina, mi mujer, mi extensión, geografía
beso de barro...
tú, vestidura de mi porfiado canto
hoy, otra vez renaces...
debo reanudar mis huesos en tu reino..." ("Aún", III: 339).

Hasta el final de su vida y de su discurso poético Neftalí Reyes-Pablo Neruda perseveró en su motivación y en su creada fantasía, alimentando su doble identidad personal y sus mensajes polisémicos, otorgándoles sentidos y proyecciones múltiples y enriquecedores. En síntesis, podemos decir que, aunque mudara de piel y ropaje algunas veces, su protoidentidad más profunda y proyectada se mantuvo intacta y unitaria, amarrada indisolublemente a su propia y sentida (re)creación y mortal destino:

"Que el Tiempo: borre la identidad que nos separa
dándonos la victoria
de un solo ser final bajo la tierra" (OE, II: 178).

Notas:

1 Son ya clásicos los estudios psicogenéticos sobre el neonato en los cuales se destaca la importancia de la relación materno-infantil en el desarrollo integral de la personalidad, entre ellos los de J. Bowlby (1964) y R. Spitz (1967); más contemporáneamente, y respecto al lenguaje, A. Quiroga (1992) y W. Ross (1992), los corroboran.

2 Simón Rodríguez, Simón Bolívar, Bernardo O'Higgins, Andrés Bello, Gabriela Mistral o Violeta Parra, por citar algunos latinoamericanos, y muchos de ellos también afrontaron incomprensiones, exilios o muerte fuera de la patria, como evidenciaremos más adelante.

3 A J. Edwards el poeta dice: "Yo, a su edad, era igual que usted. Pero era, además, extremadamente lúgubre. Me vestía siempre de murciélago" (1990: 9).

4 Ver: "Metamorfosis" y "El estrellero", III: 393-398.

5 Ver: S. Freud, 1996, T. 3, XCIX: pp. 2429 y ss.; N. Altamirano, 1990.

6 La intervención activa de procesos psicodinámicos arcaicos e inconscientes ha sido analizado profusamente en Ciencias Humanas. Para Freud, como lo sostiene en su conocido Tótem y Tabú: "El desarrollo anímico del individuo repite abreviadamente el curso del desarrollo de la humanidad". Por su parte, para D.W. Winnicott, el trauma de la ausencia de la madre hace que las defensas primitivas se organicen para defenderlo contra la ansiedad impensable (1982: 131).

7 Todo este largo y denso itinerario de transfiguración identitaria se comprende más cabalmente a partir de la valiosa contribución entregada en *El río invisible* (1980), compilación de sus escritos adolescentes más significativos. Su nombre, como allí se indica, responde al vívido y mortal decir del novel poeta Neftalí: "Cuando nací/ mi madre se moría/...Ella murió. Y nací/ Por eso llevo/ un río invisible entre las venas.../ Ella juntó a la vida que nacía/ su estéril ramazón de vida enferma.../ Esta luna amarilla de mi vida/ me hace ser un retoño de la muerte". *Cuadernos de Temuco* (1996), completa bien esta anamnesis poética.

8 Así describe, crepuscularmente, el poeta la intervención de la palabra en el proceso transformacional: "De niño mi dolor fue grito/ y mi alegría silencio.../ Vinieron las palabras.../ mi corazón se rompió en las palabras y se apegó a su vuelo/...abandonado y loco/ y olvidado bajo ellas/ como un pájaro muerto debajo de sus alas (RI: 79). El muerto bajo las alas del verbo: Neftalí Reyes, y el otro, nacido para nacer: "Yo, el anterior, el hijo de Rosa y José/ soy/ mi nombre es Pablo Neruda / por arte/ de palabra" (1964, III, 303). Al cumplir 50 años (1954) insistirá: "Canto y fecundación es la poesía. Dejó su entraña secreta y corre fecundando y cantando" (III, 679).

9 Además de su exégeta mayor, Hernán Loyola (hoy en Sassari, Italia), varios críticos han incursionado en esta línea interpretativa psico-dinámica, deteniéndose en el cambio de nombre y en la relevancia del (ausente) rol materno en su configuración identitaria y en su producción literaria. Entre ellos: E. Rodríguez M. (1966); A. Sicard (1981), J. Blume y N. Altamirano (1990), con valiosos aportes, pero sin llegar a determinar el referente 'Rosa' como la clave motivacional de aquellos procesos de transfiguración.

10 Cronológicamente, la primera obra gestada por Neruda es *El Hondero entusiasta*, publicada sólo en 1933: pequeño libro, desgarrador, en que la identificación y necesidad de la figura materna se vuelven urgencia y grito: "Corriendo hacia la muerte como un grito hacia el eco/... Ella, tallada en el corazón de la noche,/ por la inquietud de mis ojos alucinados.../ Sumérgeme en tu nido de vértigo y caricia/ Anhélame, retiéneme./ La embriaguez a la sombra florida de tus ojos Ámame...De

pie te grito! Quiéreme, Mujer.../Lléname de tí...Sacríficame...Recógeme/ tú eres mi ruta".

11 Tales mecanismos psico-dinámicos y otros propios del tecnolenguaje psicológico se encuentran bien explicados, además de los textos de los autores (S. Freud, E. Fromm, E. Erikson, C.G. Jung, O. Rank, D. Winnicott), en el Diccionario de psicoanálisis de Laplanche-Pontalis (Barcelona, Labor, 1968).

12 "Inclinado sobre la boca del pozo / del fondo del pozo me veo brotar.../...quiero saltar al agua / para subir al cielo" (CR); no sólo los mitos de Narciso y Edipo se reciclan en este denso proceso y su expresión escritural, también otros arquetípicos y ancestrales, ligados al ciclo 'vida-muerte-renacimiento' o al nacimiento del héroe: "La prohibición del incesto le impide al hijo que vuelva a procrearse a sí mismo a través de la madre... lo engendrado de nuevo no es el hombre mismo tal como es, sino el héroe.." (C.G. Jung, 1982: 267). Sobre esta materia, ver: G. Bachelard, 1953, 1965; J. Frazer, 1972; C.G. Jung, 1970, 1972; D.W. Winnicott, 1982; J. Blume, 1990, entre otros.

13 En este prioritario empeño, en medio de ambigüos lenguajes y de melancólicas cavilaciones, se mantuvo interperrito y egocéntrico hasta la década de los '30, durante la cual acontecimientos históricos y biográficos hacen girar su arte poética hacia el mundo circundante, arropándose con una nueva capa de identidad social: su condición de hombre chileno, latinoamericano y social-humanista, cuya expresión escritural 'más ferviente y más vasta' se manifiesta en el grandioso Canto General (1950).

14 Sobre esta relación ver: H. Loyola (1969) y L. Rubilar (1995, 1999).

15 La afirmación de Baudelaire 'la palabra traduce la obsesión' (aquí, 'rosa'), queda confesa y confirmada por el propio Neruda, no sólo en cuanto a su reiteración sino también en cuanto a su matriarcal origen: "Persigo algunas palabras...viven en el féretro y en la flor apenas comenzada" (CHV: 77).

16 Un somero catastro sobre la distribución de, al menos, 300 apariciones del término 'rosa' en sus textos poéticos, señala que emerge más de 100 veces en su obra infanto-adolescente (como Neftalí y Pablo: CT: más de 75; RI: más de 15, CR: 12) y más de 150 en su etapa madura (RT: 15; CG: 35; ODAS: 50; CSA: 8; B: 30; FM: 18; EE: 12). Y nos referimos sólo al vocablo 'rosa', sin considerar los innumerables sinónimos o términos que la aluden implícita o explícitamente: racimo, flor, aroma, primavera, nacer-morir-renacer, fragancia...

17 Como han descrito particularmente S. Freud, 1996; Ch. Mauron, 1963; C.G. Jung, 1970; O. Rank, 1972; L. Grinberg, 1976 y E. Fromm, 1975.

18 Sobre este tópico, central en la semántica nerudiana, especialmente en su primera etapa, ver H. Loyola (1967), así como respecto a la simbología materna, ver la interpretación entregada por C.G. Jung, en la cual la 'muerte' se interpreta como 'retorno al seno materno' (1982: 240).

19 Especialmente por : A. Alonso, 1951; A. Sicard, 1981 y J. Blume, 1990.

20 En este sentido resulta válida la afirmación de M. Coddou respecto a la crítica nerudiana: "Los enfoques estructurales y estilísticos, etc. ... constituyen tan sólo parte del ejercicio crítico a que llama una obra como la nerudiana" (1989: 119).

Bibliografía

Obras del autor

Neruda, Pablo

Antología esencial (Hernán Loyola ed.), Buenos Aires, Losada, 1971.

Antología poética (2 vols., Hernán Loyola), Madrid, Alianza, 1981.

Canto General (prólogo de Fdo. Alegría), Caracas, Ayacucho, 1976.

Confieso que he vivido (Memorias), Seix Barral, Barcelona, 1974.

Cuadernos de Temuco 1919-1920 (V. Farías ed.), Barcelona, Seix Barral, 1996.

El mar y las campanas, Buenos Aires, Losada, 1974.

El río invisible (Poesía y prosa de juventud), Barcelona, Seix Barral, 1980.

Jardín de invierno, Buenos Aires, Losada, 1973.

La rosa separada, Buenos Aires, Losada, 1973.

Obras Completas (3 vols.), Buenos Aires, Losada, (5ª ed.), 1993.

Para nacer he nacido, Barcelona, Seix Barral, 1978.

Residencia en la tierra (prólogo de Hernán Loyola), Madrid, Cátedra, 1987.

Referencias críticas sobre Neruda: estudios y memorias

Aguirre, M.

Las vidas de Pablo Neruda, Buenos Aires, Grijalbo, 1973.

Genio y figura de Pablo Neruda, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

Alonso, A.

Poesía y estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

Altamirano, N.
Neruda, una lectura psicoanalítica, Buenos Aires, Esfinge, 1990.

Blume, J.
Neruda: obsesiones y mitos, Santiago de Chile, PUC, 1990.

Edwards, J.
Adiós, poeta, Santiago, Tusquets, 1990.

Flores, A. (ed.)
Aproximaciones a Pablo Neruda, Barcelona, Ocnos, 1974.
Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda, México, FCE, 1987.

Lafourcade, E.
Neruda en el país de las maravillas, Santiago, Norma, 1994.

Loyola, H.
"El amor y la vocación poética", en Mensaje, N° 184, 1969, Santiago (pp. 530-539).
"Pablo Neruda: itinerario de una poética" (1919-1969), en Aisthesis N°5, 1970, PUC, Santiago (pp.225-247).

Reyes, B.,
Neruda. Retrato de familia (1904-1920), San José, Universidad de Pto. Rico, 1996.

Rivero, E.
El gran amor de Neruda; estudio crítico de su poesía, Madrid, Plaza Mayor, 1971.

Rodríguez, E.
El viajero inmóvil, Buenos Aires, Losada, 1966.

Rubilar, L.
"De cómo Neftalí Reyes se transformó en Pablo Neruda", Ponencia del IV Congreso de Profesores de Castellano, U.M.C.E., Santiago, 1995.
"Pablo Neruda y el Instituto Pedagógico", Ext.-UMCE, Santiago, 1999.

Sicard, A.,
El pensamiento poético de Neruda, Madrid, Gredos, 1981.

Teitelboim, V.
Neruda, Santiago, Sudamericana, 1996.

Woodbridge, H. y Zubatsky, D.

Pablo Neruda: An annotated Bibliography of Biographical and Critical Studies, New York – London. Garland Publishing, Inc., 1988.

Referencias generales

Bachelard, G.

Psicoanálisis del fuego, Buenos Aires, Schapire, 1953.

La poética del espacio, México, F.C.E., 1965 .

Bowlby, J.

Los cuidados maternos y la salud mental, Buenos Aires, Humanitas, 1964.

Coddou, M.

Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX, Santiago, Inst. Profesional Pacífico, 1989.

Erikson, E.

Infancia y sociedad, Buenos Aires, Hormé, 1973.

Sociedad y adolescencia, México. Siglo XXI, 1993.

Frazer, J.

La rama dorada, México. FCE, 1965.

Freud, S.

Obras Completas (3 tomos), Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

Fromm, E.

Anatomía de la destructividad humana, México, Siglo XXI, 1975.

Grinberg, L.

Identidad y cambio, Barcelona,. Paidós, 1980.

Jung, C.G.

Arquetipos e inconsciente colectivo, Buenos Aires, Paidós, 1970.

Símbolos de transformación, Buenos Aires, Paidós, 1982.

Laplanche–Pontalis

Diccionario de psicoanálisis, Barcelona, Labor, 1971.

Mauron, Ch.

Des métaphores obsédantes au mythe personal: introduction à la psychocritique, Paris, José Corti, 1963.

Quiroga, A.

Matrices del aprendizaje, Buenos Aires, Cinco, 1996.

Rank, O.
El trauma del nacimiento, Buenos Aires, Paidós, 1972.

Ross, W.
Nuestro imaginario cultural, Barcelona Anthropos, 1992.

Spitz, R.
El primer año de vida del niño, Madrid. Aguilar, 1967.

Winnicott, D.
Realidad y juego, Barcelona, Gedisa, 1982.