

Hacia una interpretación de *Las Piedras del Cielo* de Neruda

I

Como anotación introductoria a su poema "Las furias y las penas" (1934), Pablo Neruda nos dice, ya en 1939, que su poesía ha cambiado. La ira del mundo ha ensangrentado las calles de España, obligando al poeta a blandir tanto la pluma como la espada. Este presunto cambio culminó, por parte de Neruda, en una adhesión al comunismo, en una admirable producción poética, y, últimamente, en un premio Nóbel. No obstante, ha habido otro cambio en su poesía el cual se estudia escasamente. Este cambio, que no es tan radical como aparentará ser y que, más bien, parece ser una lógica evolución parabólica de su pensamiento y sentir poéticos, ya empieza a manifestarse en *Canto General* (1950) y se intensifica en su obra reciente. Este cambio del que hablamos es la retocada aversión hacia la vida, y la subsiguiente fascinación mórbida ante la muerte.¹

En el presente artículo nos limitaremos a estudiar dicho cambio en un libro de poemas titulado *Las piedras del cielo* (1970).² Lo que esencialmente nos interesa es bosquejar la aparente contradicción entre la bella manifestación retórica de la poesía de Neruda, y el mensaje "agónico" encontrado en ella. Veremos, también, cuán lejano está el nóbel poeta (por lo menos su poesía) de la conciencia social tan pregonada por la política comunista. Huelga decir que este ensayo no aspira a ser más que una interpretación de una de sus obras, y que un estudio de más seriedad tendrá que analizar su completa evolución poético-ideológica, desde *Crepusculario* (1923) hasta la más reciente obra publicada por el autor.

II

Hay en *Las piedras del cielo* un total de treinta poemas que nos permiten estudiar dos aspectos de la obra de Neruda: lo que ya conocíamos del poeta en previas lecturas (lo constante), y el leve sesgo que predomina en su reciente poesía, manifestación del cambio operado en su visión de la vida (lo modificado). Lo primero es el cansancio de vivir en un mundo desvencijado, y lo segundo se manifiesta por medio de un continuo canto a la muerte. Cuando Neruda le dice al lector "yo te invito al topacio" (poema X), ésto no es sólo un pedir que le acompañemos a la densidad mineral de la gema, sino que, también, nos despedamos de este mundo que continuamente se deshilacha y se pudre.

Según reza el título, las piedras serán el motivo recurrente a través de la obra, motivo que nos dará a entender el orden universal que el poeta vislumbra. No extrañe que Neruda escoja a la piedra como símbolo del principio y fin del universo. Aparte de estar vinculado a su visión materialista de la creación, el simbolismo de la piedra enclaustra ciertos valores estilizados que ya han merecido el interés de varios críticos (Alonso, Lozada, etc.). Se nos ofrecerá, pues, a lo largo de los poemas, la génesis del universo y su futuro cataclismo. La cosmogonía aquí presentada se basa en un materialismo absoluto, el cual, si no tiene lógica convincente, por lo menos está bellamente descrito.³ Primeramente veamos el poema XIX, en el que Neruda nos describe la génesis del universo:

- 1 Se concentra el silencio
- 2 en una piedra,
- 3 los círculos se cierran,
- 4 el mundo tembloroso,
- 5 guerras, pájaros, casas,
- 6 ciudades, trenes, bosques,
- 7 la ola que repite las preguntas del mar,
- 8 el sucesivo viaje de la aurora,
- 9 llega a la piedra, nuez del cielo,
- 10 testigo prodigioso.

- 11 La piedra polvorienta en un camino
- 12 conoce a Pedro y sus antecedentes,
- 13 conoce el agua desde que nació:
- 14 es la palabra muda de la tierra:
- 15 no dice nada porque es la heredera
- 16 del silencio anterior, del mar inmóvil,
- 17 de la tierra vacía
- 18 Allí estaba la piedra antes del viento,
- 19 antes del hombre y antes de la aurora:
- 20 su primer movimiento
- 21 fue la primera música del río.

Este poema presenta, en la primera estrofa, el contraste entre el ruido y el silencio, entre el movimiento y la quietud. La piedra, objeto de densidad suprema, se escoge como símbolo de lo estático, inmóvil, eterno. En la segunda estrofa se afirma que la piedra no sólo es anterior al hombre y al mundo orgánico, sino que, además, es el fin de todo lo terrenal (“es la heredera . . . de la tierra vacía”). En la tercera estrofa encontramos un breve resumen de lo previamente dicho, y, aparte, la génesis de la creación universal.

Los tres primeros versos de este poema nos dan un microcosmo pétreo en el que se concentra el silencio sideral, eterno, al cual el “mundo tembloroso” (versos 5-8) es llevado irrevocablemente (“llega a la piedra”), siguiendo una fuerza cósmica que desarticula e integra el universo continuamente.⁴ Esta continuidad ya la vemos expresada en versos 7-8, donde encontramos no sólo “las preguntas del mar”, sino las preguntas implícitas de la tierra en cada nuevo amanecer. El océano y la tierra, que en otros contextos son símbolos del origen de la vida,⁵ aquí se ven como parte del “mundo tembloroso” que se dirige a una próxima inmovilidad cósmica, silenciosa; esta inmovilidad serena es la de la piedra, “nuez del cielo, testigo prodigioso.”⁶

En la segunda estrofa vemos que la piedra antecede al hombre (Pedro, ser que en su nombre lleva su origen elemental), y al agua, siendo la piedra, por su antigüedad, jeroglífico de la tierra, lenguaje ignoto que en su mudez encierra el misterio de la creación. En el poema XIII se lee:

El líquen en la piedra, enredadera
de goma verde, enreda
el más antiguo jeroglífico,
extiende la escritura
del océano
en la roca redonda.
La lea el sol, la muerden los moluscos,
y los peces resbalan
de piedra en piedra como escalofríos.
En el silencio sigue el alfabeto
completando los signos sumergidos
en la cadera clara de la costa.

Regresando al poema XIX leemos que, por su naturaleza, la piedra “es la heredera del silencio anterior, del mar inmóvil, de la tierra vacía (vv. 15-17); claro, vacía de toda vida humana, animal o vegetal, manifestaciones de la creación que están destinadas a una efímera existencia y a un solo fin: el de disolverse nuevamente en los minerales que componen la piedra sideral.

Este proceso circular, tan frecuente en los poemas de Neruda,⁷ se repite en la última estrofa en la cual nos conduce el poeta hasta una génesis de tiempos remotos: hasta el “primer movimiento” y “la primera música del río” (vv. 20-21). Este primer movimiento es el momento de desarticulación, de la “alienación” de la materia dividida entre sí, de la trayectoria circular que, lejos de producir una música de las esferas como himno a la creación, produce un estertor moribundo, una “música del río” que atraviesa cauces de dolor y sufrimiento. En este caso el río es simbólico de la vida, quebradiza y tumultuosa, que se dirige al mar, a su muerte, centro donde se reintegran los elementos que luego se convertirán en ágatas cristalinas. De la piedra cósmica, original, y después de varios avatares elementales en que toda vida orgánica es desprendimiento de la piedra materna y una continua desintegración, después

de esta serie de metamorfosis, regresamos pues, según el poeta, al origen del Todo, el Utero Monolítico. En otra parte (poema VI) leemos:

el tiempo corre
como un río roto
que lleva graves muertos,
árboles despojados
de susurro, todo
corre hacia la dureza:
se irá el polvo, el otoño
los libros y las hojas,
el agua: entonces
brillará el sol de piedra
sobre todas las piedras.

Esta visión apocalíptica, que quizá en otra época fue, para el poeta, una de temor y desesperación,⁸ es ahora percibida y esperada con un ansioso fervor, con un deseo autodestructivo que anhela la llegada de ese día de paz y quietud. Lo que antes solía ser para el poeta un continuo deseo, el de vivir y amar, ahora se troca por el deseo de morir y dejar de ser. Por eso dirá en el poema XXIII:

1 Yo soy este desnudo
2 mineral:
3 eco del subterráneo:
4 estoy alegre
5 de venir de tan lejos,
6 de tan tierra:
7 Último soy, apenas
8 vísceras, cuerpo, manos,
9 que se apartaron sin saber por qué
10 de la roca materna,
11 sin esperanza de permanecer,
12 decidido al humano transitorio,
13 destinado a vivir y deshojarse.
14 Ah ese destino
15 de la perpetuidad oscurecida
16 del propio ser—gramito sin estatua,
17 materia pura, irreductible, fría:
18 piedra fui: piedra oscura
19 y fue violenta la separación,
20 una herida en mi ajeno nacimiento:
21 quiero volver
22 a aquella certidumbre,
23 al descanso central, a la matriz
24 de la piedra materna
25 de donde no sé cómo ni sé cuándo
26 me desprendieron para disgregarme.

La primera estrofa de este poema contiene el origen y la vida actual del poeta; la segunda estrofa nos informa de dos cosas: nos detalla el deseo del poeta de regresar “a la matriz de la piedra materna” (pasado), y vaticina el inexorable destino de la vida orgánica (vv. 14-17) de volver a ser “perpetuidad oscurecida”—piedra (futuro).

No nos detendremos mucho en este poema, sólo observaremos que la alegría (verso 4) surge en el poeta al pensar en el origen y fin de la vida. Esto le hace olvidar los sufrimientos y acaeceres cotidianos, continuas punzadas que terminan, por lo general, desviándolo hacia una vida henchida de deseos y placeres de corta duración, vanos intentos por alejarse del dolor y del tedio. Son vanos estos intentos, parece decirnos el poeta (poema XVII), puesto que el placer sensual, reconcentrado en “vísceras, cuerpo, manos” (v.8), nunca satisface el continuo deseo de llegar a la plenitud vital. A pesar de esto, la naturaleza, fuerza instintiva del mundo, lleva directamente al placer, paliativo que no sólo engaña al hombre con sus breves momentos de intensidad sensual, sino que asegura la continuidad de la especie.⁹ El hombre vuela

intermitentemente hacia el amor, terminando ahí abrasado. En el poema XXIX leemos:

Yo soy de aquellos hombres transitorios
que huyendo del amor en el amor
se quedaron quemados, repartidos
en carne y besos, en palabras negras
que se comió la sombra.

En el segundo verso de este poema hay una marcada ambigüedad en cuanto a su significado. ¿Será que el hombre, “huyendo del amor”, quedó por ironía quemado en el amor (Eros)? ¿O será que el hombre, “huyendo del amor” (Ágape), cae y arde en los brazos del amor (Eros)? En el primer caso, el hombre intenta alejarse del amor erótico, pero, víctima de su propia naturaleza, no logra tener éxito y arde, “repartido en carne y besos.” En el segundo caso, el hombre huye del amor cordial (amor hacia el prójimo, máximo principio de comunidad), para luego convertirse en pira erótica (lo erótico-nihilista funcionando como elemento antisocial). A nuestro parecer, esta última interpretación está más cerca del posible significado de dicho verso; veamos en qué se basa nuestra deducción.

Primeramente, a través de estos poemas encontramos una plena inversión de los valores occidentales: la inconsciencia de la piedra es el Sumo Bien que pone al objeto al margen de todo dolor y de todo sufrimiento. Si para el hombre occidental la conciencia era anteriormente aposento de lo divino y llave de todo arcano, ahora la conciencia se carga de valores negativos, siendo nada más la percepción de la duda y del constante cuchilleo doloroso de la vida. En este plano se dan las manos el Darío de “Lo fatal” y el Neruda de *Las piedras del cielo*.¹⁰ Así pues, el árbol es más dichoso porque *siente* menos que el hombre, y la piedra, claro, está en el Cielo ya que se ha redimido de todo sentir o pensar. Esta trayectoria *pensamiento-instinto*, evolución a la inversa, va de acuerdo con la línea conceptual de que el hombre huya del amor “más consciente” hacia el amor erótico, instintivo. Por consiguiente, “huyendo del amor en el amor” significa una regresión del amor cordial (Agape) al amor sensual (Eros). En seguida estudiemos poema XVII:

- | | |
|---|---------------|
| 1 Pero no alcanza la lección al hombre | A (v. 1) |
| 2 la lección de la piedra: | B (v. 2) |
| 3 se desploma y deshace su materia, | A (vv. 3-4) |
| 4 su palabra y su voz se desmenuzan. | |
| 5 El fuego, el agua, el árbol | |
| 6 se endurecen, | |
| 7 buscan muriendo un cuerpo mineral, | |
| 8 hallaron el camino del fulgor: | B (vv. 5-10) |
| 9 arde la piedra en su inmovilidad | |
| 10 como una nueva rosa endurecida. | |
| 11 Caen el alma del hombre al pudridero | |
| 12 con su envoltura frágil y circulan | |
| 13 en sus venas yacentes | A (vv. 11-19) |
| 14 los besos blandos y devoradores | |
| 15 que consumen y habitan | |
| 16 el triste torreón del destruido. | |
| 17 No lo preserva el tiempo que lo borra: | |
| 18 la tierra de unos años lo aniquila: | |
| 19 lo disemina su espacial colegio. | |
| 20 La piedra limpia ignora | B (v. 20) |
| 21 el pasajero paso del gusano. | A (v. 21) |

En este poema, el poeta nos habla del hombre (A) y del mundo orgánico de la naturaleza (B). Si observamos detenidamente la estructura de las tres estrofas notaremos que en la primera se contraponen la vida efímera de A (versos 1, 3-4), con “la lección” de la piedra, lección que obedece B (versos 2, 5-10). En la segunda y tercera estrofas, los versos 11-19 describen la trayectoria vital del hombre (A), terminando, el poema, en un perfecto ciclo con los dos reinos orgánicos, A y B, en los dos últimos versos.

A diferencia del cuerpo humano que, al morir, entra en un estado de total

descomposición, “el fuego, el agua, el árbol se endurecen” (vv. 5-6). En la tradición occidental esta tríada ha sido hasta hoy simbólica de la vida (*fuego* = sol, energía; *agua* = origen de la vida, bautismo; *árbol* = conocimiento, fuerza); en Neruda esta vida trinitaria se petrifica. Por lo general, Neruda asocia el fuego con la lava.¹¹ candente líquido mineral que, al brotar de las entrañas de la tierra, corre en ríos hacia el agua para solidificarse y convertirse en piedra. Si al hablar del río Amazonas, Neruda nos dice que su cauce está “cargado de esperma verde” (*Canto General*, “La lámpara de la tierra,” poema IV), en este caso la lava desciende del volcán y forma un río cargado de vida mineral que se dirige lentamente hacia su muerte, hacia la petrificación (ver poema XI).

Aunque la lluvia y la humedad tienen, en la poesía de Neruda, una valoración negativa (Alonso, Gatell), puesto que quizá traigan recuerdos de días lluviosos en Temuco, el agua suele tener una acepción positiva, especialmente cuando ésta se asocia con el mar. Pero el agua, como el mar, está destinada a ser piedra, también; por consiguiente, según la imaginación de Neruda, los ríos rojos y verdes se convertirán pronto en ríos de rubí y esmeralda, en ríos de piedra. En el poema VIII escribe Neruda:

Yo conozco
el camino
que transcurrió de una edad a una edad
hasta que fuego o vegetal a líquido
se transformaron en profunda rosa,
en manantial de gotas encerradas,
en patrimonio de la geología.

De la misma manera que el fuego y el agua se petrifican, el árbol (representante en este caso del reino vegetal) también tiene el mismo destino. Son innumerables las descripciones del árbol que hace Neruda a lo largo de su obra poética;¹² en *Las piedras del cielo*, el árbol goza de dos excelentes descripciones en los poemas IX y XVI. El primero, más breve, nos da la siguiente descripción:

Un largo día se cubrió de agua,
de fuego, de humo, de silencio, de oro,
de plata, de ceniza, de transcurso,
y allí quedó esparcido el largo día:
cayó el árbol intacto y calcinado,
un siglo y otro siglo lo cubrieron
hasta que convertido en ancha piedra
cambió de eternidad y de follaje.

Resumiendo nuestra interpretación del poema XVII, vemos en versos 7-8 (“buscan muriendo un cuerpo mineral, hallaron el camino de fulgor”) dos usos del tiempo que quizá sean significativos. Primeramente, se asocia un presente de indicativo—*buscan* (verbo activo, vital), con un gerundio—*muriendo* (verbo activo, progresivo, pero en este caso orientado hacia una pronta parálisis mortal). Del presente de indicativo cambia el siguiente verso a un pretérito indefinido—hallaron—, verbo que, aunque en pretérito, no sólo responde lógicamente al anterior (*buscan*), sino que implica la acción regresiva de todo impulso orgánica: ir del presente, no a un futuro, sino a un pretérito materno, al origen (“buscan muriendo”). En versos 9-10 (“arde la piedra en su inmovilidad/como una nueva rosa endurecida”), tenemos a la rosa, símbolo de la vida, en su inmovilidad de piedra.¹³

Los versos 11-19 reanudan y elaboran lo dicho previamente en versos 3-4. El hombre, con su “envoltura frágil”, va directamente al “pudridero”. Desmembración y putrefacción de cadáveres, la humanidad es una masa de elementos cuyo programa, regido por la sangre (i.e., vida, pasiones), es de continua consunción y regeneración de la carne, “triste torreón del destruido” que “los besos blandos y devoradores . . . consumen y habitan”.¹⁴ Los últimos versos (20-21: “la piedra limpia ignora/ el pasajero paso del gusano”), cierran concisamente lo dicho a través del poema; sin embargo, al decirnos que la piedra “ignora” la breve temporalidad del “gusano”, este

ignorar trae consigo implicaciones harto sugestivas. La piedra “ignora” sencillamente porque carece por completo de conciencia, facultad que, como dicho anteriormente, solía considerarse atributo supremo del hombre. Según la tradición occidental, somos seres conscientes y, gracias a ello, nos consideramos parte de una Conciencia Suprema, regidora del universo. En Neruda se invierte el orden convencional: la existencia de dicha conciencia da vida a todos nuestros sufrimientos y deseos por siempre insatisfechos.¹⁵ La ansiedad de llegar a la densidad de los elementos petrificados se ve en poema XXVI:

Dejame un subterráneo, un laberinto
donde acudir después, cuando sin ojos,
sin tacto, en el vacío
quiera volver a ser o piedra muda
o mano de la sombra.
Yo sé, no puedes tú, nadie, ni nada,
otorgarme este sitio, este camino,
pero, qué haré de mis pobres pasiones
si no sirvieron en la superficie
de la vida evidente
y si no busco, yo, sobrevivir,
sino sobremorir, participar
de una estación metálica y dormida,
de orígenes ardientes.¹⁶

Este poema habla claro por sí mismo, por consiguiente, no entraremos en innecesarias interpretaciones. Lo único que hay que observar es que, aparte de dirigirse a un “tú” implícito (prójimo destinado al mismo desenlace fatal), el poeta manifiesta deseos de “sobremorir”, or sea, de no resucitar de nuevo. La visión apocalíptica que antaño nos dió la resurrección del Conde de Villamediana (“El desenterrado”), ahora pide que los miembros del cuerpo no se unan jamás, que permanezca su polvo en las entrañas de una cornalina, de una ágata, o, por lo menos, dentro de una piedra común.

Pero el polvo “es polvo enamorado”,¹⁷ y, por lo mismo, volverá a renacer a la fugacidad de la vida terrenal. Ahora se es parte de un cuerpo humano, mañana de un tronco a punto de secarse, y algún día, quizás, parte de una madrepora sumergida en las profundidades del mar. O viceversa. No obstante el continuo recurrir de la vida por medio de múltiples representaciones objetivadas, Neruda tiene esperanzas de que algún día se vuelva a reunir el Todo en el corazón monolítico del cosmos. Todo principio tiene su fin, y el universo no escapa a esa ley; por lo mismo, Neruda escribirá en el poema XXX:

1 Allá voy, allá voy, piedras, esperen!
2 Alguna vez o voz o tiempo
3 podemos estar juntos o ser juntos,
4 vivir, morir en ese gran silencio
5 de la dureza, madre del fulgor.
6 Alguna vez corriendo
7 por fuego de volcán o uva del río
8 o propaganda fiel de la freseura
9 o caminata inmóvil en la nieve
10 o polvo derribado en las provincias
11 de los desiertos, polvareda
12 de metales,
13 o aún más lejos, polar, patria de piedra,
14 zafiro helado,
15 antártica,
16 en este punto o puerto o parto o muerte
17 piedra seremos, noche sin banderas,
18 amor inmóvil, fulgor infinito,
19 luz de la eternidad, fuego enterrado,
20 orgullo condenado a su energía,
21 única estrella que nos pertenece,

Este grito desesperado de un poeta, que quiere reunirse con las piedras

para “estar juntos o ser juntos” (ser piedras contiguas, o ser parte de la misma piedra), es sintomático de una humanidad que no sólo se ve en un mundo en el cual los dioses han fenecido, sino que, aún más, se encuentra rodeada de hostilidades bélicas que persisten en sus amenazas de extinguir totalmente a la humanidad. La ciudad, la tecnología y, en fin, todo progreso humano que se aúna en los centros urbanos, amedrentan al poeta, abrojin marino que se enclaustra en su solitario recinto nacarado.

En el segundo verso (“alguna vez o voz o tiempo”) tenemos tres términos muy frecuentes en la poesía de Neruda los cuales parecen ser simbólicos del número, del sonido y del tiempo corrosivos, respectivamente. “Alguna vez”, (el número), se asocia con el tiempo, ese torrente mortal que atraviesa constantemente el cuerpo del hombre, desintegrándole y uniéndole al número primigenio. Según Alonso: “todas las cosas están constantemente deformándose y perdiendo su identidad; y lo unitario que hay en el fondo de todo, lo exactamente igual a sí mismo (número), lo idéntico, es justamente la labor constantemente aniquiladora del tiempo.”¹⁸

El sonido (“la voz”) a veces se asocia con la luz, potencia creadora y fuente de la vida en el simbolismo tradicional; en este caso, el sonido de la voz se refiere a un cercano tiempo en el que la voz misma reunirá lo previamente engendrado y diseminado por los cuatro puntos cardinales del universo. La voz, eco de sí misma, regresa a la garganta de la piedra. En el libro de Alonso leemos: “el sonido primigenio crea lo más elemental . . . en lo sonoro se engendran las cosas. El brote originario de la vida y su incontenible expansión por todos los ámbitos está representado como un sonido que inunda los caminos del mundo haciendo nacer las piedras (p. 259).”

Respecto al tiempo, Neruda parece creer en una trayectoria temporal que sigue rutas circulares, fuerza irracional que empuja la materia a través de múltiples transmutaciones de regeneración y desmembramiento. En este caso, llegar a “vivir, morir en ese gran silencio de la dureza” (versos 4-5), no implica un estado eterno de petrificación, sino que un regreso al origen, al descanso, al que luego seguirá otra creación, otra desarticulación de la materia. Este proceso sistólico y diastólico del universo, de encogimiento y expansión, se encuentra en poemas VII, XI, y XIX. En el poema VII, los últimos versos nos describen “la torre de zafiro” (fuego, vida interior) del universo, zafiro a punto de estallar en miles de partículas, las cuales se organizarán para formar otros mundos:

Oh claridad radiante,
naranja de la luz petrificada,
íntegra fortaleza de la luz
clausurada en lentísimo silencio
hasta que un estallido
desentierre el fulgor de sus espadas.

Si hacemos una enumeración vertical de términos que aparecen en cada verso, veremos que los tres primeros versos se refieren a “la luz”, mientras que cuarto y quinto versos se identifican con el sonido (“silencio”, que es un vivir-morir armonioso; “estallido”, la desarticulación de la Unidad, vida que va siempre empujada hacia la muerte, al origen silencioso). Si ya hemos visto que la luz y el sonido se identifican con la vida, con la creación, Alonso nos dice que “las espadas” también tienen una fuerte afinidad simbólica con la vida creadora; sin embargo, “las espadas” implican cierta intrepidez de la materia que se lanza a su propia muerte-desintegración: “En cierto modo se relacionan con las *rosas*, *palomas*, *mariposas*, *abejas*, *piedras* y demás símbolos de lo elemental, pues las *espadas* son en esta poesía expresión simbólica del esencial impulso aventurero, hermoso, brillante, de tono heroico”.¹⁹

Regresando al poema XXX, tenemos que el verso 6 (“alguna vez . . .”) va lógicamente unido al verso 17 (“piedra seremos . . .”), teniendo de por medio (vv. 7-16) un número de posibles metamorfosis de la materia; v. gr., “corriendo por fuego de volcán” = lava; “o uva del río” = goce amoroso que transcurre por el río de la vida; “propaganda fiel de la fresca” = viento

primaveral, de juventud, etc. El verso 16 establece el “punto o puerto o parto o muerte” que servirá de foco unificativo para que los elementos, diseminados por ríos, viento y lava, se reúnan de nuevo y formen juntos la deseada unidad. En este caso, estos términos de ubicación (“punto o puerto”), y condición (“parto o muerte”) responden, creemos, a una estructura muy significativa.

En primer lugar, un “punto” suele ser un ámbito del cual se puede *partir* hacia otro punto localizado a cierta distancia, o, también, al cual se puede *llegar* de otro determinado lugar. Un “puerto” es otro lugar del cual se puede *partir* o *llegar*, aunque esta vez la travesía es por mar. Lo importante del “punto o puerto” es que de ambos se pueden efectuar los mismos actos locomotivos (hay que añadir que el *puerto* y el *punto* son simbólicos del mar y de la tierra, y que, por extensión, son símbolos de la vida y de la muerte).

En el caso de “parto o muerte”, no sólo el primero es una “llegada al mundo” y el segundo una “partida del mundo”, completando la idea de que la vida es un continuo viajar, sino que el nacer y el morir, parece decirnos el poeta Neruda, se juntan por fin en la piedra, puesto que ahí la muerte es el vivir en otra dimensión (“vivir, morir en ese gran silencio”).

Los versos 17-21, a partir de “piedra seremos”, son una sucesiva numeración descriptiva de la condición de armonía realizada en la piedra. Este recurso retórico ha sido usado anteriormente por Neruda (ver “Alturas de Machu Pichu”, poema IX), recurso retórico que intenta describir lo indescriptible, nombrar lo que requiere una serie de nombres (tan múltiples como los nombres de Cristo) que se acerquen un poco a la verdadera definición de lo anhelado. El poema termina, pues, con un acento “optimista”, ya que algún día el efímero gusano, el hombre, regresará al seno tranquilo de la piedra.

III

En resumen, *Las piedras del cielo* ofrece al lector varios poemas claves que certifican un leve cambio, o modificación, operado en la poesía de Neruda. En el poema XIX leímos la génesis del universo; en este poema, en el cual el ojo del poeta se eleva a lo cósmico, todo temblor de vida es atraído por una fuerza centrípeta a la quietud de la piedra. La piedra marca el principio y fin de todo. En el poema XXII, el poeta habla de sí mismo, a la vez que se identifica decididamente con sus orígenes (“el desnudo mineral”), y se resigna a su estado humano-transitorio. Se manifiesta el deseo de regresar a la Unión, al descanso-matriz de la piedra.

En el poema XVII, escrito en tercera persona, se contraponen a la dualidad piedra-hombre otra entidad: la naturaleza, junto con dos de sus elementos (el fuego y el agua), y su creación (el árbol). Mientras el hombre “se desploma y deshace”, los elementos de la naturaleza, y la manifestación vegetal de la misma, tienden al endurecimiento pétreo. La naturaleza, inconsciente vórtice creador, está, pues, más cerca del Origen que el hombre cuya “consciencia” no le permite percibir “la lección de la piedra”. Por último, escuchamos en el poema XXX la voz directa del poeta cuyo deseo por regresar “al silencio de la dureza” le permite entrever un futuro apocalipsis (“alguna vez . . . piedra seremos”), cataclismo total que, al pulverizar la tierra, permitirá la petrificación monolítica de lo que antes solía ser lo disgregado, esas formas inestables de manifestación transitoria que tanto caracterizan a la vida terrenal. Vemos, pues, en estos cuatro poemas, y en otros del mismo poemario, indicios fundamentales de lo que en la poesía de Neruda puedan ser constantes de su misma “cosmogonía”.

Es indudable que Neruda ha mantenido, a través de su obra poética, una sorprendente constancia simbólica, constancia evolutiva que nos permite apreciar y disfrutar de su poesía. No obstante, hay también una corriente subterránea que, modificando constantemente su curso, va dejando lagunas cuyo afloramiento debe ser detenidamente estudiado para por fin aquilatar la cosmovisión que proyecta el poeta implícito a su obra. Analizar la obra poética de Neruda será, pues, tomar en cuenta cada una de las modificaciones

estético-ideológicas que se manifiestan en su obra completa.²⁰

Mucho se habla hoy día de su conciencia social, de su comunismo, de su poesía dirigida al pueblo, e, inclusive, de su “amor a la vida”. Quizá ésto lo digan personas de algún partidismo político, o más bien, aquéllos que le quieran bañar de corolas de gloria e incienso. Para dar gloria a un escritor no hay necesidad de mistificación. Es cierto que es un gran poeta, uno de los mejores de Iberoamérica, pero también es cierto que en su poesía hay un creciente desapego a la vida social, que es, y siempre ha sido (excepto casos como *Canción de Gesta*), poesía culta y no del “pueblo”, y que, por último, es poesía que se viste de imágenes deslumbrantes y de una belleza sin par, pero que esconde debajo del rico manto un cuerpo bárbaro, hecho jirones, chorreando salitre y oliendo a muerte como el mismo Conde de Villamediana.

Universidad de California, Los Angeles

Roberto Cantú

Notas

¹ Este ensayo no se jacta de haber descubierto algo “nuevo” en la poesía de Neruda; varios críticos ya han puesto el índice en este moribundo tema (Larrea, 1944, 1966; Alonso, 1951; Lozada, 1971), y nosotros lo que hacemos es solamente estudiarlo en *Las piedras del cielo* (1970). Quisiera dejar aquí constancia de mi agradecimiento al Prof. Donald F. Fogelquist; este ensayo proviene de su seminario sobre Pablo Neruda (invierno de 1972), y debe mucho a la información extendida, generosa y amablemente, dentro y fuera de clase.

² Pablo Neruda, *Las piedras del cielo* (Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1970), págs. 91. A partir de esta nota, toda referencia a este poemario procederá de esta misma edición.

³ Ya desde *Residencia en la tierra*, en el poema titulado “Unidad”, Neruda nos explica lo que significan para él las piedras:

Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repetiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.

⁴ Es obvio que para Neruda toda acción o movimiento equivale, no a lo dinámico del universo en plena evolución, sino a un universo en busca de la quietud e inmovilidad primumgenias. Respecto a esta inclinación psicológica en la poesía de Neruda, Alonso comenta: “el azul de la tierra es el centro vital de gravitación . . . es la quietud, la paz, la *bienaventuranza estática* y final de fondo de la tierra, en donde, por el *aniquilamiento de toda ansia*, se identifican en un último sentido radical los ausentes y la lluvia, los afectos personales y el desolado suceder de la impasible naturaleza (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 269).” (El subrayado es mío).

⁵ Esto se ve a través de la obra de Neruda, sin embargo, respecto a la tierra, ver *Canto General*, “La lámpara de la tierra”, poema I; en cuanto al océano, ver mismo poemario, “El gran océano”, poema II.

⁶ Ver *Las piedras del cielo*, poema IV; en él Neruda nos habla acerca de este “testigo prodigioso”.

⁷ Al hacer su estudio sobre Neruda, Lozada hace la siguiente observación que bien puede ser válida respecto a varios de los poemas de Neruda: “El círculo es la imagen fundamental que gobierna la reiterada selección de imágenes y constituye el símbolo estructural del poema. La actividad que transcribe inicialmente el vidente es la transformación cíclica vida-muerte, un proceso fijo, intemporal en el espacio, en perpetuo desdibujamiento (*El monismo agónico de Pablo Neruda*, p. 218).” Por otra parte, la estructura de estos poemas circulares va fuertemente vinculada a la problemática central: el dinamismo cíclico de la materia (ver *El monismo agónico*, p. 119).

⁸ Comentando acerca del Neruda de *Residencia en la tierra*, Alonso hace la siguiente observación: “¿Qué hacer—se pregunta el poeta—para que mi vida, este caminar por entre muertos y a la muerte, qué hacer para que mi vida pasajera e individual quede inscrita en el eterno e impasible rodar y volar de la naturaleza?” (*Poesía y estilo*, p. 260).”

⁹ Hablando sobre Neruda y Schopenhauer, Lozada escribe lo siguiente: “Desde el mundo inorgánico, pues, hasta el hombre racional, todas las formas individuales luchan constantemente entre sí persiguiéndose unas a otras a fin de obtener la materia necesaria para perpetuar la especie; de aquí viene la maldad y el sufrimiento de los seres . . . La

culminación del individuo es la generación, y una vez que logra este objetivo su vida declina más o menos lentamente, mientras un nuevo ser garantiza la conservación de la especie y repite el mismo fenómeno (*El monismo agónico*, p. 114)."

¹⁰ La duda y desolación que, "a pesar" de Darío, se encuentra en su poema "Lo fatal", podemos decir que marca la crisis de un sentimiento religioso, sentimiento que, después de dicho momento crítico, se transforma en Neruda en resignación y, luego, en afirmación de la insignificancia del hombre. Consultar el artículo de Rubén Benítez, "Schopenhauer en 'Lo fatal' de Rubén Darío," *Revista Iberoamericana*, Vol. 80 (1972), 507-512).

¹¹ Otras veces, según Gatell, el fuego se asociará con el recuerdo de experiencias de juventud: "el fuego. Este será uno de los recuerdos más aterradores de su niñez. Todo en Temuco parece tener voluntad de pira: los bosques, las altas pirámides de madera preparada . . . En 1908 un terrible incendio destruye casi totalmente Temuco. Pablo tiene apenas cuatro años, pero la visión del fuego quedará fija para siempre en su memoria (*Neruda*, págs. 29-30)."

¹² Luis F. González Cruz, al estudiar "El empalado" (*Canto General*, "Los libertadores", poema VII), hace una interesante comparación entre Caupolicán y la estaca en que es empalado. En este caso hombre y árbol, se hacen una misma entidad: "Al entrar caupolicán en 'La muerte lenía de los árboles' hay una fusión entre lavida del Cacique y la del árbol, o mejor aún, una fusión de estas dos vidas moviéndose lentamente hacia la muerte (*Revista Iberoamericana*, Vol. 36 [1970], 46)."

¹³ Según Alonso, las *rosas* significan, en *Residencia en la tierra*, "hermosura y vida" (consultar *Poesía y estilo*, págs. 206-208). Sin embargo, a veces significan la muerte, como se puede ver en *Canto General*, "Alturas de Macchu Picchu", poema VII:

Pero una permanencia de piedra y de palabra
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: *la rosa permanente*, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales. (el subrayado es mío).

¹⁴ Varios críticos, entre ellos Alonso y Lozada, han descubierto influencias de Schopenhauer en la poesía de Neruda, lo que explicaría el concepto que tiene éste en relación con el instinto genésico; Lozada comenta lo siguiente: "La generación y la muerte son esencialmente correlativas, condiciones recíprocas que se neutralizan y anulan entre sí. Y así por los siglos de los siglos. La tierra rueda sin cesar de noche a día. Los individuos, esos efímeros mecanismos de la reproducción, nacen, y después de vivir unos a expensas de otros, mueren, semejantes a vanos sueños fugitivos. Ni aún el hombre puede evitar que la vida, resbalándose de entre las manos, cayéndose del presente al pasado, sea un constante morir . . . Para Schopenhauer el impulso sexual es la aserción más fuerte del deseo de vivir más allá de la vida individual; los órganos genitales son propiamente el foco de la Voluntad de Vivir (*El monismo agónico*, p. 114, 124)."

¹⁵ Neruda invierte también las tablas poéticas tradicionales y termina haciéndose unas propias. Si vientos siglos de cultura, junto con Darío, se redimían por medio de la Belleza, Neruda buscará y desarrollará el "feísmo" en su poesía. En cuanto a la razón de esta oscuridad poética, ver Alonso, *Poesía y estilo*, págs. 50, 52.

¹⁶ Hablando de subterráneos, Gatell comenta lo siguiente: "Sin embargo, el sitio de mayor fascinación era el subterráneo. Había allí un silencio y una oscuridad muy grandes. Alumbrándonos con velas jugábamos a la guerra. Los vencedores amarraban a los prisioneros a las viejas columnas. Todavía conservo en mi memoria el olor de humedad, a sitio escondido, a tumba, que manaba del subterráneo del liceo de Temuco (*Neruda*, p. 43.)" Gatell cita directamente de Neruda.

¹⁷ Afirma Neruda la influencia que ha tenido Quevedo en su poesía; para estudiar esta fuente más a fondo ver su libro *Viajes al corazón de Quevedo*, págs. 15-16, 30.

¹⁸ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951), p. 241

¹⁹ *Ibid.*, p. 235.

²⁰ Varios críticos han mostrado interés en estudiar las "etapas poéticas" de Pablo Neruda; por ejemplo, ver Lozada, *El monismo agónico de Pablo Neruda* (1971), págs. 196-197; asimismo, ver Jaime Alazrakí, *Poética y poesía de Pablo Neruda* (1965), págs. 78, 201. Huelga decir que para por fin estudiar la completa evolución poético-ideológica de Neruda, habrá que estudiarse también el contexto literario en que la obra de Neruda fue escrita. El hecho de que esta "sensibilidad" se halle en varios poetas puede, inclusive, servir de gran valor para el antropólogo, sociólogo, historiador, y para todo aquél que trate de comprender la época en que nos tocó vivir.