

Neruda y sus sonetos de madera

Sergio Cordero

Mexicano. Poeta y crítico literario
sercor61@hotmail.com

Recibido: 30 de abril de 2023 / Aprobado: 20 de junio de 2023

Resumen

En este ensayo, se analiza el número XLVIII de los *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda y se cuestiona la relación de este poeta chileno con dicha modalidad estrófica, que ha sido la predilecta de la lírica amorosa a lo largo de los siglos y en la que se han escrito obras maestras como la *Vita Nova* de Dante y los poemas a la dama oscura de Shakespeare. También se propone qué hubiera sucedido si Neruda hubiese sido más respetuoso de la forma del soneto. Otro poeta del siglo XX que también jugó a su manera con el soneto fue el cubano José Lezama Lima.

Palabras clave: forma, soneto, surrealismo, versificación.

Abstract

In this essay, the number XLVIII of Pablo Neruda's *One Hundred Sonnets of Love* is analyzed and the relationship of this Chilean poet with this strophic modality is questioned, which has been the favorite of love lyrics throughout the centuries and in the Masterpieces such as Dante's *Vita Nova* and Shakespeare's poems to the Dark Lady have been written. It also proposes what would have happened if Neruda had been more respectful of the form of the sonnet. Another 20th century poet who also played in his own way with the sonnet was the Cuban José Lezama Lima.

Keywords: form, sonnet, surrealism, versification.

*Para Neruda la forma era una prisión,
un muro que se desmoronaba ante el oleaje
poderoso e insistente de su voluntad.*
Octavio Paz (Prados *et al.*, 1986, p. 487)

Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, mejor conocido como Pablo Neruda (1904-1973), no llegó a dominar satisfactoriamente la versificación tradicional. Tal deficiencia puede advertirse sobre todo en *Crepusculario* (1923), su primer libro de poemas. El joven Neftalí consigue respetar aceptablemente el metro y la rima (esta última no siempre; a veces incurre en la semirrima, donde debiera poner rima consonante), pero suele fallar con frecuencia en la distribución de los acentos. Para ejemplificar esta anomalía, examinemos las siguientes estrofas del poema “Playa del sur”:

Parado cielo y lejanía

*El horizonte, como un brazo,
rodea la fruta encendida
del sol cayendo en el ocaso.*

*Frente a la furia del mar son
inútiles todos los sueños.
¿Para qué decir la canción
de un corazón que es tan pequeño?*

*Sin embargo es tan vasto el cielo
y rueda el tiempo, sin embargo.
¿Tenderse y dejarse llevar
por este viento azul y amargo!...*

*Desgranado viento del mar,
sigue besándome la cara.
¿Arrástrame, viento del mar,
adonde nadie me esperara!*

(Neruda, 1970, pp. 83-84)

En apariencia, se trata de versos eneasílabos, de nueve sílabas cada uno, con acento en la cuarta y la octava sílabas: “Parado **cielo** y lejan**ía**. / El **h**orizonte, como un **b**razo [...]”. Pero, en seguida, empiezan los problemas. El verso siguiente, aunque conserva la métrica, altera la distribución de acentos que, en este verso, caen en la segunda, quinta y octava sílabas: “ro**d**ea la **f**ru**t**a encend**id**a”. Las siguientes estrofas muestran anomalías semejantes: se mantiene la regularidad métrica, pero hay continuos desajustes en la distribución de los acentos.

¿El cambio fue deliberado? Opino que no. Cuando estos cambios son deliberados, buscan un efecto específico sobre el lector y, en este caso, el efecto es de

incomodidad, como sufrir un tropezón cuando vas caminando. No parece, pues, algo premeditado.

Supongo que el poeta chileno vio el surgimiento del surrealismo como una bendición. Perezoso para cumplir con la forma, incluso para dialogar con ella, Neruda descubrió que era bueno para plasmar imágenes, pero su falta de destreza con la forma, que le daría precisión y economía de lenguaje a esas imágenes, hizo que muchos de sus poemas—incluso libros enteros— estén llenos de farrago, son textos en los que las palabras oscurecen su propio mensaje.

Esta anomalía, que apenas se nota en las primeras dos partes de *Residencia en la tierra* (pero ahí está, no lo duden), arruina estruendosamente largos pasajes del *Canto general*, cuyo mejor momento se encuentra en las “Alturas del Macchu Picchu”.

En los *Cien sonetos de amor* (1959), Neruda quiso apelar a una de las formas predilectas por la lírica amorosa en la literatura occidental. Piénsese en la *Vita Nova* de Dante, los sonetos de Petrarca y de Ronsard, los *Amoretti* de Edmund Spenser, los sonetos de Shakespeare, en Lope de Vega o en Quevedo y su “Amor constante más allá de la muerte”, obra maestra donde la destreza técnica y la intensidad emotiva se unen en un abrazo indestructible.

El chileno, sin duda, admiraba los poemas de estos autores y quiso igualarse a ellos. Pero enfrentaba un problema: nunca alcanzó la suficiente destreza técnica que requeriría para urdir un buen soneto y, a esas alturas de su prestigiada carrera literaria, no iba a admitir humildemente dicha limitación. Así que no le quedó más remedio que salirse por la tangente.

En la dedicatoria a Matilde Urrutia, su tercera esposa, Neruda se justifica de la siguiente manera:

Al proponérmelo [se refiere a la redacción de sus “mal llamados sonetos”] bien sabía que, al costado de cada uno, por afición electiva o elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron rimas que sonaron como platería, cristal y cañonazo. Yo, con mucha humildad, hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esa opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos. (Neruda, 1984, p. 47)

Lo cual, dicho de manera menos romántica, sólo significa que sus pseudosonetos iban a respetar, de la estructura original del soneto clásico, una sola convención: tener todos catorce versos. Ni la rima ni la regularidad métrica se tomaron en cuenta.

Leyendo los *Cien sonetos...*, uno encuentra que muchos de ellos son en realidad embriones o borradores de sonetos ortodoxos y que, si el buen Pablo-Neftalí se hubiese ejercitado en el manejo de la forma poética hasta adquirir la destreza necesaria, le hubiera quitado a su ciento de poemas una propiedad de ciertas maderas que él no menciona, pero que es fácil de notar en muchos de sus versos: la pesadez. Son poemas sobrados de palabras, algunos muy prosaicos y otros, al parecer, se quedaron

a medio camino, apuntando a una realización formal que Neruda, por prisa o por pereza, no se esforzó en alcanzar.

Para probar lo expuesto, analicemos uno de esos sonetos y después intentemos ver si es posible escribirlo de otro modo y, de paso, *mejorarlo*.

XLVIII

*Dos amantes dichosos hacen un solo pan,
una sola gota de luna en la hierba,
dejan andando dos sombras que se reúnen,
dejan un solo sol vacío en una cama.*

*De todas las verdades escogieron el día:
no se ataron con hilos sino con un aroma,
y no despedazaron la paz ni las palabras.
La dicha es una torre transparente.*

*El aire, el vino van con los dos amantes,
la noche les regala sus pétalos dichosos,
tienen derecho a todos los claveles.*

*Dos amantes dichosos no tienen fin ni muerte,
nacen y mueren muchas veces mientras viven,
tienen la eternidad de la naturaleza.*

(Neruda, 1984, p. 100)

Tal vez en un principio, el bardo de Temuco quiso hacer un soneto de versos alejandrinos, todos de catorce versos. Pero, ya en el segundo verso, hallamos sólo trece sílabas; en el tercero, el primer hemistiquio termina en sílaba aguda (“dejan andando dos”) y el segundo grave (“sombras que se reúnen”).

En el primer terceto, únicamente el verso intermedio tiene catorce sílabas. El primero tiene doce y el último once.

En el terceto final, el primer verso vuelve a ser alejandrino. El penúltimo tiene trece sílabas (con hemistiquios de siete y seis sílabas, respectivamente) y el último verso, aunque alejandrino, adolece también de un primer hemistiquio terminado en sílaba aguda (“tienen la eternidad”).

Esta falta de rigor formal repercute también en la economía verbal. Para localizar donde están las deficiencias en este plano de la expresión, analicemos ahora los planos gramatical y semántico del poema.

Consta de siete oraciones, pero sólo en cuatro los amantes son el sujeto de la acción: la oración que abarca toda la primera estrofa, la que ocupa los tres primeros versos de la segunda estrofa, el último verso del primer terceto y todo el terceto final. Observamos que sólo en dos oraciones se usa la palabra “amantes”; en las otras dos, se alude a ellos implícitamente en los verbos (*dejan, escogieron, ataron, despedazaron,*

nacen, mueren, viven y tienen). La palabra “amantes” aparece por tercera vez en el verso nueve, pero no como sujeto, sino como un objeto indirecto de un verbo intransitivo (“van con los amantes”).

En la primera oración, los amantes hacen pan, hacen una gota, dejan dos sombras y dejan un sol. Los verbos “hacen” y “dejan” se aplican respectivamente a dos objetos directos: el pan y la gota, las sombras y el sol.

La segunda oración atribuye a los amantes acciones menos generales e incoloras que “hacer” o “dejar”: escogieron el día, se ataron en un aroma y no despedazaron la paz ni las palabras. (Nota: en la primera estrofa, los verbos están en presente y, en la segunda, en pasado.) En la elección del verbo “escogieron”, subyace una propuesta discutible: considerar que el día es una de varias “certezas”. Mi objeción es la siguiente: ¿no sería más lógico declarar que el día es una evidencia en lugar de una certeza? El uso del verbo “ataron” intenta una metáfora: atarse con un aroma en lugar de hacerlo con hilos. La comparación de los hilos con el aroma tiene un origen visual, incluso gráfico: representar en un dibujo con líneas curvas o espirales los aromas dispersándose en el aire. Sin embargo, “atar” significa una acción burda para una operación tan sutil y delicada. ¿Por qué no mejor usar verbos como “tramar”, “enredarse” o “envolverse”?

Tal vez convenga añadir que este tipo de metáfora se conoce como sinestesia o transposición sensorial, ya que el verso pasa de lo táctil (“ataron”) a lo visual (“hilos”) y acaba en lo olfativo (“aroma”).

El último complemento de esta oración reza: “y no despedazaron la paz ni las palabras”. El verbo “despedazar” pretende atribuirle a la paz y a las palabras una materialidad que, dado su significado abstracto, no tienen. Además, se trata de abstracciones de diferente grado. Hemos escuchado en los noticieros frases como “perturbar la paz” e incluso “quebrantar la paz”, las cuales suele decir la autoridad al referirse a grupos de inconformes que se manifiestan en la vía pública y, en ese sentido, “despedazar” la paz es una expresión que tiene pertinencia, aunque carezca de exactitud, pero dicho verbo deja de ser pertinente si se aplica a “palabras”. ¿Despedazar palabras? La imaginación encuentra difícil plasmar en una imagen una expresión tan ambigua.

Considero que, ante un verbo que incluye rasgos semánticos de materialidad y concreción como “despedazar”, el poeta debió recurrir a sustantivos con menor grado de abstracción que “paz” y “palabras”, pero que, al mismo tiempo, mantuvieran un significado similar, pero más fácilmente asimilable para la imaginación. En vez de “paz”, ¿por qué no una paloma? En vez de “palabras”, ¿por qué no una voz, un grito, un puño en alto?

La oración contenida en el último terceto es conceptualmente más sólida y coherente, pero también la más redundante. Decir que los amantes “no tienen fin ni muerte” (¿qué diferencia hay aquí entre “fin” y “muerte”?) y decir que “tienen la eternidad” es lo mismo. Más interesante, por ilustrativo, es lo que dice el verso inter-

medio: “nacen y mueren muchas veces mientras viven” (aunque el “mientras viven” explica en vez de presentar). Este verso hubiera sido un mejor cierre del poema.

Examinemos ahora esas oraciones cuyo sujeto no son los amantes: “La dicha es una torre transparente”, “El aire, el vino, van con los dos amantes”, “la noche les regala sus pétalos dichosos” (versos ocho a diez, respectivamente). En la primera oración, no se menciona para nada a los amantes. Este verso señala el estado predominante en el poema. En la siguiente oración, que inicia el primer terceto, “amantes” aparece, pero no como sujeto, sino como un objeto directo de un verbo intransitivo (“ir”). En la oración que corresponde al verso diez, se alude indirectamente a los amantes a través de la palabra “les” (“ellos” en forma de objeto indirecto). Los sujetos de estas últimas dos oraciones son “El aire, el vino” y “la noche”. La última oración y verso del terceto tiene el sujeto implícito: “[ellos] tienen derecho a todos los claveles”. De nuevo, se alude indirectamente a los amantes.

La puntuación de este terceto es engañosa, por no decir errónea. Las comas al final de los versos nueve y diez indican que toda la estrofa es una sola oración, pero no es cierto. Se trata de tres oraciones semánticamente vinculadas y, por eso, yo sin dudar lo reemplazaría esas comas por puntos.

Resumiendo: en el primer terceto, los amantes, en lugar de ser los ejecutores de la acción, son sus receptores —incluso en el último verso porque, si bien son sujetos, el verbo no indica una acción, sino un estado (“tienen derecho”). Como ya dije, la única oración donde no se menciona ni se alude a los amantes está en el verso ocho. Resulta significativo que este verso, esta oración, se ubique en el centro del poema; además, presenta la imagen que —valga la redundancia— se plasma de manera más fácil y rápida en la imaginación: “La dicha es una torre”. Por desgracia, el poeta agrega la palabra “transparente”.

En general, la adjetivación de todo el poema es pobre y repetitiva. La palabra “dichosos” se repite tres veces (versos uno, diez y doce). Otro caso similar: “un **solo** pan” (verso uno), “una **sola** gota” (verso dos) y “un **solo** sol” (verso cuatro). Percibimos que, más que un afán de precisión, el poeta busca el énfasis: “**todas** las verdades” (verso cinco), “**todos** los claveles” (verso once). En el verso ocho, el sustantivo “dicha” se define con la palabra “torre”, que otorga cierta concreción, cierta tangibilidad al concepto. Pero, como ya vimos, dicho efecto es anulado por una mala elección del adjetivo: transparente. Una vez erigida la torre, ésta desaparece.

En consecuencia, la relación de los adjetivos con los sustantivos se revela conflictiva. Los adjetivos parecen decorativos, de relleno (amén de su uso repetitivo). Los sustantivos muestran un mayor grado de precisión, lo que favorece la claridad e inmediatez de las imágenes. Basta hacer un repaso de los sustantivos. Primer cuarteto: *pan, gota, luna, hierba, sombra, sol, cama*. Segundo cuarteto: *verdades, día, hilos, aroma, paz, palabras, dicha, torre*. Primer terceto: *aire, vino, noches, pétalos, claveles*. Segundo terceto: *fin, muerte, eternidad, naturaleza*.

En este repaso, advertimos cierto camino conceptual trazado por la relación entre los sustantivos. Procedamos a un alfoncino deslinde.

El desarrollo del soneto oscila entre un camino de imágenes y un camino de ideas, aunque se inclina más por el primero; contiene ocho abstracciones de diferente grado: *verdades, paz, palabras, dicha, fin, muerte, eternidad y naturaleza*. El significado del resto de los sustantivos alude a entidades que se perciben con los cinco sentidos, son significados cuyo contenido puede ser *recordado* o *imaginado* —a diferencia de las abstracciones, cuyo contenido sólo puede ser *pensado*. Tales sustantivos de significado más concreto y tangible son *pan, vino, luna, hierba, sombras, sol, cama, día, aroma, torre, aire, vino, pétalos y claveles*.

Seguir un camino de ideas implica construir un armazón de abstracciones, donde cada abstracción está conectada con otra a través de mecanismos lógicos como, por ejemplo, el silogismo. Seguir un camino de imágenes implica navegar en una aparente deriva, el curso orgánico de un río de formas cuya secuencia está vinculada por los rasgos de significado del contenido sensorial o emotivo que una palabra tiene en común con otra.

Así, la conexión entre el pan que hacen los amantes (verso uno) y la gota de luna (en vez de gota de lluvia, verso dos) surge de dos semas o rasgos de significado que los sustantivos comparten: el color blanco (de la harina y de la luna) y la forma redonda (del pan y de la gota).

En los versos tres y cuatro, la conexión entre los sustantivos la ocasiona un simple juego de oposiciones (*sombras / sol*), el cual es enriquecido por la mención de la cama. Dicho mueble le ayuda al poeta a escapar del mero juego de conceptos opuestos convirtiéndolo en un tropo visual digno de un aguafuerte.

Este cambio crea una imagen grata y relajante: el sol de la mañana ilumina una cama vacía y proyecta un juego de claroscuros con los pliegues de las sábanas en desorden, una vez que los amantes abandonaron el lecho después de una intensa noche de sexo.

Al excelente remate del primer cuarteto lo apaga el primer verso del siguiente, que parece un mero comentario del verso anterior. Véase la relación subordinante / subordinado entre *sol* (verso cuatro) y *día* (verso 5) y la aparición del primer sustantivo de significado abstracto: *certezas*.

En el verso seis, acaso para no caer en la monotonía o para no estancarse en la redundancia, Neruda pasa del estímulo visual (*sol / día*) al olfativo (*aroma*), usando como puente semántico el sustantivo *hilo*. En el verso siete, como ya hemos visto, los sustantivos son abstracciones y el elemento que intenta darles cierta tangibilidad es el verbo *despedazaron*. En el verso ocho, la abstracción *dicha* se define con la concreción *torre*, pero el positivo efecto de esta imagen es anulado por una mala elección del adjetivo: *transparente*. Si Neruda hubiese escrito “torre de cristal”, la imagen tendría un efecto impactante y mucho más grato a la imaginación.

Los sustantivos en el primer terceto evidencian cierta caída en la retórica amorosa convencional, incluso bordean lo cursi: *aire, vino, noche, pétalos, claveles*. Los verbos que los relacionan son débiles por vagos: *van, regala y tienen*.

En el terceto final, acaso para contrarrestar lo almibarado de la estrofa previa, el léxico apela a lo metafísico. Los sustantivos son *fin, muerte, eternidad y naturaleza*. Los verbos simplemente redundan (“no tienen fin”, “tienen la eternidad”) o glosan el significado de los sustantivos: *nacen, mueren y viven*.

En general, la fuerza semántica de los versos radica en los sustantivos; en contraposición, los verbos y adjetivos resultan débiles, vagos e inexactos. Lo cual, en consecuencia, afecta el planteamiento de las imágenes, cuya plasticidad carece de nitidez y de color y oscila entre el movimiento y lo estático, pero se trata de un movimiento sin una dirección clara o de una inmovilidad que no se resuelve en un estado específico.

Ahora bien, ¿qué concluimos del anterior análisis?

Las anomalías que presenta este poema tienen su origen en una contradicción básica: la provocada entre el uso de un verso sin rima como el verso “libre” y la pretensión de manejar una estrofa de forma fija como el soneto —por lo menos en dos de sus rasgos: la forma general de catorce versos y su subdivisión en dos cuartetos y dos tercetos. Dicha contradicción da por resultado una falta de tensión que relaja las estructuras sintácticas, resta precisión a los significados y, en consecuencia, apaga las imágenes y entorpece su movimiento. El efecto total del poema carece de intensidad.

Rescato aquí una frase de Borges: “Las revoluciones estéticas proponen a la gente la tentación de lo irresponsable y lo fácil” (Borges, 1970, p. 92). Así el surrealismo, que sirvió de pretexto para que los poetas no siguieran trabajando sus poemas hasta dar con su forma ideal y, apelando a una supuesta libertad creativa, los dejarán sin forma —es decir, inacabados. Tal postura facilita el trabajo del creador, pero dificulta el del receptor quien, al ver la falta de responsabilidad ante la obra, se solidariza con la actitud del creador y, apelando también a su propia libertad de lector, se olvida de la obra y busca algo de mayor interés, algo que lo reconcilie con *el sentido*.

“Toda belleza es formal”, afirmaba Juan José Arreola (Arreola, 1981, p. 81). “La forma forma”, juega —pero en serio— el poeta de Ricardo Yáñez (Yáñez, 2003, p. 83). Lo que ustedes leerán a continuación es un intento por demostrar que, con un poco de amor por la forma y de paciencia en el oficio literario, ese soneto nerudiano se volvería digno de sus célebres modelos de la poesía del Renacimiento. Basta con que, a las dos premisas que respetó Neruda (los catorce versos y la división en dos cuartetos y dos tercetos), se agregue una tercera: el respeto a la regularidad métrica. Así que escribí dos variaciones, una en versos endecasílabos y otra en alejandrinos.

Primera variación

Un solo pan amasan los amantes
como gota de luna entre la hierba.
Echan a andar dos sombras que se juntan,
dejan al sol confuso entre las sábanas.

De las certezas toman este día.
Se enredan en el hilo de un aroma.
No rompieron la paz ni las palabras.
Su dicha es transparente, aguda torre.

El aire, el vino van con los amantes.
La noche les regala alegres pétalos.
Privilegiados, ganan los claveles.

Los amantes no tienen fin ni muerte,
mientras viven renacen muchas veces;
por su naturaleza, son eternos.
26 de noviembre, 1994 (Cordero, 2000, p. 3).

Segunda variación

Dichosos, los amantes un solo pan amasan,
una pequeña luna como gota en la hierba;
proyectan una sombra que es suma de dos cuerpos,
confunden sol y sábana en la cama vacía.

De todas las certezas rescatan el presente,
los une el tenue hilo de una trama de aromas;
no perturban su calma las insidiosas frases.
Su dicha erige torres de acrisolado cuarzo.

Al viento van y vienen con vino los amantes.
La noche les regala sus placenteros pétalos
y, por derecho propio, reclaman los claveles.

No tienen los amantes final, sólo principio;
reviven muchas veces después de que ellos nacen
porque, naturalmente, gozan de ser eternos.
9 de junio, 2022.

Lo que he hecho con los sonetos de Neruda lo he intentado con los sonetos de Lezama Lima. El poeta cubano también jugaba a hacer sonetos cumpliendo sólo con una parte de los requisitos para hacer un soneto clásico, salvo que Lezama sí respeta la convención de la rima consonante, pero no la regularidad métrica o rítmica, lo cual hace que muchas veces el efecto de la rima se pierda. Además, trabajando en las variaciones que hice a partir de los sonetos de Lezama, los resultados fueron

muy diferentes a los que obtuve trabajando a partir de los de Neruda. Las imágenes de Lezama tienen más sustancia, ofrecen una materia prima más rica, la cual es más difícil de someter a una forma pero, por eso mismo, los resultados se parecen menos a sus puntos de partida: prácticamente, son otros poemas.

Guadalupe, N.L.
26 de enero-30 de abril, 2023.

Referencias

- Arreola, J. J. (1981). *Bestiario*. Editorial Joaquín Mortiz.
- Borges, J. L. (1970). *El informe de Brodie*. Emecé Editores.
- Cordero, S. (2000). Variación sobre un soneto de Pablo Neruda. *Rayuela / Carta de Literatura*, 1(5).
- Neruda, P. (1970). *Crepusculario*. Editorial Losada.
- Neruda, P. (1984). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada / Cien sonetos de amor*. Seix Barral / Origen.
- Prados, E., Villaurrutia, X., Gil Albert, J., & Paz, O. (Eds.). (1986). *Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española*. Editorial Trillas.
- Yáñez, R. (2003). *El alfabeto en la neblina*. Secretaría de Cultura de Jalisco.