INTERPRETACION SURREALISTA Y ROMANTICA DE TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO

I

El profesor Leo Spitzer, en una conferencia que dio en el «Department of Modern Languages and Literatures» de la Universidad de Princeton afirmaba:

> «To place two phenomena within a framework adds something to the knowledge about their common nature. There is no mathematical demonstrability in such an equation, only a feeling of inner evidence» (1).

El maestro vienés arguye contra quienes se oponen al método lingüístico en la interpretación de la obra literaria:

> «I would maintain, on the contrary, that to formulate observations by means of words is not to cause the artistic beauty to evaporate in vain intellectualities; rather, it makes for a widening and a deepening of the aesthetic taste» (2).

Estas dos citas y toda la obra de Spitzer sitúan a este autor en la corriente de la crítica literaria del área cultural alemana, en la que destacan Vossler, Auerbach, Hatzfeld, Wolfgang Kayser, Werner Krauss, Erich Köhler y Gustav Siebenmann, entre otros. Según Siebenmann,

> «... cuando el objeto de la ciencia son el idioma y la literatura, se habla en Alemania, desde siempre, de Filología» (3).

En este método filológico se tiene en cuenta que:

> «la obra (O) como signo se halla situada en el centro, es real y palpable y aparece claramente objetivada. Pero al mismo tiempo es un lugar de concurrencia. Visto por parte del lector (L), el

(1) Leo Spitzer: *Linguistics and literary history* (Princeton, Princeton University Press, 1970), pp. 9-10.

(2) Ibid., p. 30.

(3) Gustav Siebenmann: *Relación entre literatura y ciencia*, en *Revista de Occidente*, 108 (1972) p. 349.

signo es lo que él entiende o llega a comprender, es un significante.
(Visto por parte del autor (A), el signo es lo que él intenta expresar y condensar en forma adecuada, es su significado)» (4).

Esta obra objetivada debe estudiarse para buscar en ella la verdad artístico-literaria, teniendo en cuenta que:

> «La "verdad" que aquí se busca adquiere el carácter de "confirmación". Y la rama más exacta de la ciencia literaria, la filología textual, está orientada hacia la inequívoca y patente "verdad de la pieza testimonial"» (5).

Un paso más y el crítico se encuentra con que su método no se basa en ecuaciones demostrables matemáticamente, sino en relaciones polisemánticas; idea ésta que Spitzer ha dejado bien clara y que Wellek y Warren formulan del modo siguiente:

> «... the real poem must be conceived as a structure of norms, realized only partially in the actual experience of its many readers. Every single experience (reading, reciting, and so forth) is only an attempt —more or less successful and complete— to grasp this set of norms or standards» (6).

Es preciso esta plurivalencia la que caracteriza al método de la ciencia literaria (Literaturwissenschaft).

Siguiendo al profesor Siebenmann, vamos a considerar que el autor (A) y el lector (L), en su función expresiva e intelectiva, respectivamente, de la obra literaria (O), representan una aproximación extrínseca en nuestro quehacer científico.

¿Qué opina el autor, en este caso Neruda, sobre *Tentativa del Hombre Infinito?* Veamos. En unas declaraciones hechas a Cardona Peña el poeta dice de este poema:

> «Es el libro menos leído y menos estudiado de mi obra; sin embargo, es uno de los libros más importantes de mi poesía, enteramente diferente de los demás y del que se han hecho pocas ediciones» (7).

En una conferencia dada en la Biblioteca Nacional de Chile, Neruda recordó y amplió estas mismas ideas:

> «*Tentativa del Hombre Infinito* fue un libro que no alcanzó a ser lo que quería. ... Sin embargo, dentro de su pequeñez y de

(4) Ibid., p. 353.
(5) Ibid., p. 358.
(6) R. Wellek & A. Warren: *Theory of literature*, 3rd ed. (New York, Harcourt, Brace & World, 1956), p. 150.
(7) Alfredo Cardona Peña: *Pablo Neruda y otros ensayos* (México, Ediciones de Andrea, 1955) p. 20.

su mínima expresión, aseguró más que en otras obras mías el camino que yo debía seguir. Yo he mirado siempre la *Tentativa del Hombre Infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal» (8).

¿Qué opinan los lectores acerca de *Tentativa del hombre Infinito?* He aquí la opinión de algunos críticos:

«Los libros siguen multiplicándose, porque este joven es poeta de libros y no de poemas sueltos. ... De todos estos libros publicados con algún apresuramiento el más importante es la *Tentativa.* Pero por su misma originalidad pasa inadvertido. Ni siquiera Amado Alonso, en su minucioso estudio de 1940, parece haberlo leído» (9),

nos dice Emir Rodríguez Monegal. Para Antonio Melis,

«La critica ha in generale eluso il problema interpretativo rappresentato da quest'opera, o trascurandola deliberadamente, o respingendola in nome di astratti criteri di organicità e armonia. Sfugge la precisa intenzionalità che preside a questo tuffo nelle cose, e non si avverte che il poema va letto alla luce di una volontà di resa immediata, di trascrizione indifferenziata dei termini di un'esperienza totale, alláinterno della quale acquistano un preciso valore la disarmonia e la frattura logica» (10).

Marcenac, tras caracterizar el surrealismo por su contenido semántico asistemático, nos dice:

«Toutes ces notions, à le limite si simples, et qu'on s'étonne de voir si perverties, nous les trouvons à l'état natif chez Neruda» (11).

Jaime Alazraki en un trabajo reciente sobre el poema que nos ocupa concluye:

«Estos elementos —la soledad, la tristeza, la desesperanza, las lágrimas, la evocación de la mujer amada— devuelven el poema a su verdadera órbita. A pesar de los recursos anotados —recursos que hoy asociamos sin reservas a la estética surrealista aun cuando en mayor o menor medida ya estaban en la poesía anterior—, *Tentativa del Hombre Infinito* está más cerca de la sensibilidad romántica que del concepto surrealista de la literatura. Neruda

(8) Margarita Aguirre: *Las vidas de Pablo Neruda* (Santiago de Chile, Editora Zig Zag, 1967), pp. 150-51.

(9) Emir Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1966), p. 54.

(10) Antonio Melis: *Neruda* (Firenze, Zincografía Firenze, 1970), p. 20.

(11) Jean Marcenac: *Pablo Neruda* (Poitiers, Editions Pierre Seghers, 1963), pp. 63-64.

capitaliza las técnicas de la poesía de vanguardia, pero *Tentativa*, a pesar de ser su libro técnicamente más rebelde y el más próximo al modo surrealista, responde a una poética que Neruda había formulado el mismo año de la publicación de *Tentativa:* "Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad"» (12).

II

Tentativa del Hombre Infinito (13) se publicó en 1926 en la Editorial Nascimiento de Santiago de Chile. Se le considera como el poema iniciador del período surrealista de la poesía de Neruda. Tiene 302 versos de métrica irregular. Hay un verso (302) de 4 sílabas, otros se caracterizan por su gran número de sílabas: 23 el 260 y 21 el 227.

Desde el punto de vista de la estructura lingüística debemos tener en cuenta, con el profesor Lyons, que:

> «... every sentence of the language coud be satisfactorily described, from the grammatical point of view, as a string (or sequence) of constituents (which we assumed to be words)» (14).

Cada frase tiene un conjunto de morfemas que, formando palabras, se unen componiendo una frase en la que:

> «The morphemes of a sentence are not randomly arranged but are combined in a very specific way to form a surface structure. We can note three aspects of the configuration of surface structures: their linear arrangement, their hierarchical arrangement, and the types of units they contain» (15).

El problema con que nos enfrentamos en *Tentativa del Hombre Infinito* es la falta de una estructura linear y de una distribución jerárquica en muchos casos; sólo tenemos tipos de unidades, palabras, colocadas unas detrás de otras sin puntuación alguna. Vamos a tratar de encontrar lo que falta partiendo de lo que tenemos.

En el título que los índices de los libros suelen dar a este poema ya tenemos una posible confusión: «Hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches.» «Hogueras pálidas» es un vocativo independiente; luego tenemos la oración «humos difuntos y polvaredas invisi-

---

(12) Jaime Alazraqui: «El surrealismo de *Tentativa del Hombre Infinito*, de Pablo Neruda», *Hispanic Revie.*, 40 (1972), pp. 38-39.

(13) Pablo Neruda: *Obras completas*, 3.ª ed. (Buenos Aires, Editorial Losad, 1967), pp. 109-18. Todas las citas que siguen se refieren a la misma edición, que cotejada, coincide con la edición príncipe de 1926.

(14) John Lyons: *Introduction to theoretical linguistics* (Cambridge, Cambridge University Press, 1969), p. 209.

(15) Ronald W. Langacker: *Language and its structure* (Ney York, Harcourt, Brace & World, 1968), p. 97.

bles corren revolviéndose al borde de las noches»; estos difuntos y polvaredas indivisibles corren revolviéndose al borde de las noches»; estos humos y polvaredas, unidos con las hogueras, forman «fraguas negras» y al mismo tiempo que se revuelven duermen «detras de los cerros anochecidos». En este escenario, «la tristeza del hombre está tirada entre los brazos del sueño». En la noche los segadores duermen y la ciudad es disputada desde los cerros a las últimas hogueras (entiéndase: la noche termina con las luces del día). El poeta dice que la ciudad está pegada a su horizonte como una lancha lista para zarpar antes del alba. Todo esto lo cree el poeta, cuyo corazón está triste cual árbol de estertor, cual candelabro de llamas viejas y cual distante incendio. La luz azul de este corazón es sólo una estrella inmóvil en medio de los movimientos de la noche (entiéndase de las estrellas del firmamento), que tienden a aturdir hacia el cielo. Antes el vate hablaba a la ciudad de «tú» (verso 7), pero ahora se distancia y usa la tercera persona («su», v. 15). El rostro de esta ciudad, que es cual mancha amarilla, abre la sombra desde los cerros entre la noche cubierta de estrellas (hojas). En el verso 16 aparece el «yo» del poeta conjugado en primera persona. Esta aparición se repite una y otra vez hasta el final del poema, formando el eje del mismo. Mientras él deletrea tendido sobre el pasto, las estrellas pasan ardiendo. Sólo él vive tendido sobre el pasto, y su corazón está triste mientras la luna azul araña, trepa e inunda. Antes el corazón iba alegre (v. 20), pero en la tarde que caía y cuando el crepúsculo rodaba apagando flores y tendido sobre el pasto de tréboles negros, el corazón «tambalea» sólo su pasión delirante (v. 23, con forma verbal en tercera persona del singular que se relaciona con «está», v. 18). El poeta le ordena al crepúsculo (a la noche) que recoja una mariposa húmeda como un collar y que le anude su cinturón de estrellas esforzadas. Se reanuda el poema con una serie de vocativos referidos a los matorrales retorcidos donde el sueño avanza trenes, al montón de tierra entusiasta donde de pie solloza el poeta, a las montañas, al agua, al viento que empieza (entiéndase a soplar), a las estrellas escondidas detras de la montaña, al ala que alza su empuje, al vuelo que pasa, a la noche abierta y a la noche que le pertenece a él (al poeta) en su hora furiosa y doliente. Todo esto le levanta como la ola levanta el alga. Ahora se reanuda la serie de imperativos referidos a la noche, que debe acoger al corazón desventurado del poeta, cuando rodea los animales del sueño, y cruzarlo con sus vastas correas de silencio. El corazón está a los pies de la noche esperando una partida, porque la noche de hélices negras lo pone cara a cara a sí misma. Ahora el imperativo, que es un deseo, pasa a subjuntivo

(v. 38), que es otro modo de expresar el deseo en castellano: se espera que toda la fuerza del corazón sea fecunda y esté atada al cielo con estrellas de lluvia. Llegado este momento, el poeta le ordena al corazón que procree, que se amarre al cielo (a esa proa de minerales azules) embarcado en ese viaje nocturno. El vate se objetiviza y se ve en tercera persona (v. 42) sujetando una rienda frenética entre sus manos ávidas, pues quería ir en busca de la noche en la que el viento sobresalta.

El corazón es una estrella retardada (v. 45) entre la noche obscura de la vida, en cuyos días de altas velas se acuestan las vacilaciones como entre el corazón y su sombra, corazón que cual embarcadero de dudas y bailarín en el hielo sujeta los crepúsculos.

Las audaces luces (estrellas) resaltan (v. 49) emigrando y divisando al corazón, que se eleva (v. 49) y tiene en secreto a un muerto (v. 48), al poeta, como un camino solitario; este muerto recoge el recuerdo de su vida y la niebla, que son cual malecones vacíos, y el tiempo le persigue su espigón de metales dolientes de bruces al borde de las aguas. Mientras se da vuelta la noche de esmeraldas y molinos que desea el corazón, éste, cual centinela, está solo, si bien antes corría a la orilla del país buscándolo como el sonámbulo al borde del sueño. Otra vez se dirige el poeta al corazón y le ordena que se aproxime cuando las campanas le despierten y que ataje las temperaturas con esperanzas y dolores, mientras el vate tuerce la hostil maleza mecedora de los pájaros y cual emisario distraído quiere cantar invocando la soledad: «¡oh soledad!» (v. 59), que apunta a su condición: «Soledad de tinieblas difíciles» (v. 60), en la que se da la triste soledad vital del poeta, quien cual alma tropieza hambriento y cual ser sin recuerdos asalta las estrellas: «tren de luz» (v. 61) allá arriba. El bardo araña la corteza (terrestre) y destroza las divisiones de la hierba (v. 62), en tanto que la noche como vino invade el túnel (lo vacío, lo obscuro, v. 63).

El poeta se identifica con el viento socavador del cielo y con él quiere ulular; su alma en desesperanza y en alegría golpea frente a lo inaccesible, mientras una presencia sin límites (el universo infinito, v. 66) pasa por el viento, que va a señalar los caminos como las cruces de los muertos (que a veces están en el borde de los caminos, v. 67). Este viento es cual proa, mástil y hoja que empuja el abandono sin regreso en el temporal, y se parece al árbol derrotado y al agua que lo estrella, donde lo sigue, al árbol, su riel frío, y donde el viento, cual animal de la noche, se para sin muchas treguas.

Otra vez surge el yo nuclear de este poema, que no sabe hacer el canto de los días, pues sin querer suelta el canto, la alabanza de

las noches, mientras el viento pasó alegre al empezar su movimiento («saliendo de su huevo», v. 74), latigando la espalda del poeta; las estrellas descienden a beber en el océano (entiéndase «a reflejarse en él», v. 75), y grandes buques de brasa (iluminados por las estrellas, v. 76), tuercen sus verdes velas (velas que están atadas a los verdes mástiles, v. 76). El poeta se pregunta si vale la pena el que su canto pequeño diga estas pequeñeces que esconde. Los planetas dan vuelta y giran como husos entusiastas, y el sol (el corazón del mundo, v. 79) se repliega y se estira con voluntad de columna y fría furia de plumas (como el vuelo del ave que no deja nada, cual fría furia, v. 80). Luego tenemos una exclamación de admiración hacia los silencios campesinos claveteados de estrellas; ante esta visión el poeta recuerda que las estrellas (los ojos, v. 82) caían en el universo (pozo inverso, en el que el fondo es la tierra, al final de cuyo brocal está el firmamento, v. 82) hacia donde ascendía la soledad de todos los ruidos espantados. También recuerda el descuido de las bestias durmiendo sus duros lirios. Entonces el poeta pobló en su imaginación (preñó, v. 85) el firmamento estrellado de sus tristezas (la altura de mariposas negras, v. 85), mariposas que forman unidas una mariposa medusa. En esto, estrépitos, humedad y nieblas aparecían, y el poeta, vuelto a la pared escribió admirando la noche como huracán muerto en el que resbala su lava obscura. Las alegrías del vate muerden las tintas (de la lava de la noche, v. 89); su alegre canto de hombre chupa las duras mamas de la noche; su corazón de hombre asciende por los alambres de la noche (rayos de luz por donde el corazón trata de ascender, v. 91); el vate, exasperado, reprime su corazón, que danza en los vientos que limpian el color (obscuro de la noche, «tu», referido a la noche, v. 93), y este corazón es cual bailador asombrado en las grandes mareas (tribulaciones, v. 94) que hacen surgir el alba (la alegría, v. 94). No importa que la noche tuerza hacia ese lado o más allá, pues sigue siendo del poeta (v. 95). La sonrisa de la noche golpea en la soledad del atardecer y en ese instante trepan enredaderas a la ventana del barco mientras el viento cimbra la sed de la presencia nocturna, viento que es como un gesto de alegría (para el poeta, v. 99) y como una palabra de pena que estuviera más cerca de la noche («de ti», v. 99). En su reloj profundo la noche aísla horas (es decir, transcurre lentamente, v. 100), pero el poeta, teniendo a la noche entre los brazos, vaciló. Algo que no le pertenece (a la noche, «te», v. 102) desciende de su cabeza (del firmamento, v. 102); ese algo debe ser la luz de las estrellas, pues se le llena de oro la mano levantada (el firmamento, v. 103). Todo esto hay entre dos paredes (la del día y la de la noche, v. 104) a lo lejos:

radiantes ruedas de piedra (ambos crepúsculos, v. 105) que sostienen al día. Y este algo (la luz, colgado en la horca del crepúsculo, pisa en los campanarios y en las mujeres de los pueblos, moviéndose en la orilla de las redes del poeta (es decir, la luz sólo alcanza la orilla de las penas del poeta, con lo que no las disipa, v. 108).

Ante esta situación el vate se dirige a la mujer cuya figura («cabeza», v. 109) tiene cerrada en su pecho. Ahora el firmamento («el molino», v. 110) se revuelve, y las horas nocturnas caen como murciélagos del cielo. El poeta se distancia y se contempla como si fuera tercera persona, rompiendo las reglas de la concordancia, pues yo y tú, parecidos a nosotros, existen (en lugar de existimos) en otra parte, lejos (v. 112); tú, que aquí apunta a la mujer querida (v. 113), escribes margaritas en la tierra solitaria; a él y a ella les pertenece ese país lejano, pero el amanecer vuela (se esfuma porque luego anochece, v. 115) de la casa de ellos. Continúa el distanciamiento, ahora sólo de la mujer querida con respecto al poeta, que aproxima el cielo con las manos para despertar completamente y ver que los pechos de la amada («sus húmedos terrones», v. 117) y su sexo («su red confusa», v. 117) se desatan («se suelta» dice el poeta violando una vez más la sintaxis, en el caso de que el sujeto de este verbo sea «húmedos terrones» y «red confusa», v. 117). El tiempo pasa (el año de los calendarios gira, v. 118) y los días transcurren como hojas de árboles que nacen y mueren (y salen del mundo los días como hojas, v. 118). El anterior distanciamiento desaparece y los besos de la amada se pegan como caracoles a la espalda del poeta; transcurre el tiempo y en el Norte las ciudades están inconclusas, mientras en el Sur mojado, cual encrucijada triste, los peces se mueven como tijeras. Solamente la amada aparece en el espacio y en el círculo vital del poeta al lado de la fotografía de él; círculo vital que está enfermo como la palabra. Detrás de la amada él pone todas sus dudas y temores (es decir, «una familia desventajosa», v. 125); ella es la (estrella) radiante y el salto perteneciente del poeta, pues la idea de salto puede interpretarse como una huída de las penas en la que la amada ayuda activamente; de ahí los participios de presente activos referidos a ella («radiante» y «perteneciente», v. 126), que al mismo tiempo distrae al poeta de sus penas («hora de mi distracción», v. 126). Los parientes de la amada (dudas y temores del poeta) están encorvados, y ella con tranquilidad se mira en una lágrima y se seca los ojos en donde estuvo el poeta. Llueve y la puerta del poeta (sospechamos que se trata de su casa, v. 129) se va a abrir: entonces él exclama: «señorita enamorada, al lado de mí mismo quién si no tú (se entiende: va a estar) como el alambre ebrio en una canción sin

título (donde alambre puede referirse a la cuerda de una guitarra al tocarla, que en la canción da alegrías, como la mujer se las da al poeta, v. 131). Pero la tristeza acecha al vate, que exclama: «¡ah triste mía!, en tu rostro la sonrisa se extiende como una mariposa y por ti mi hermana (la vida del vate) no se viste de negro (de tristeza)». El poeta dice que él es el que deshoja los nombres y las altas constelaciones de rocío en la noche de paredes azules (entiéndase «firmamento»), las cuales están altas sobre la frente de la amada; se deshojan palabras para alabar a la amada, que es como una palabra de alas puras. El poeta es también el que siempre rompió su suerte donde no estuvo (entiéndase: «la suerte, el destino», v. 137); así fue el primer beso de ella, como una noche rodando entre cruces de plata (es decir, entre estrellas, v. 138). Esto no hay por qué recordarlo. El la puso a ella extendida delante del silencio, a ella que es su tierra y a la que protege con los pájaros de su sed (con sus sentimientos amorosos) besándole la boca mojada con crepúsculo. Ahora en un lugar más lejano y más alto el poeta crearía una espiga (entiéndase: «una obra madura», v. 144) para darle significado a su corazón distraído y torcido hacia una llaga; corazón éste que impide la oscuridad y libera a los prisioneros (es decir, a los sentimientos amorosos del poeta, v. 146). Acto seguido la apelación se dirige de nuevo a la amada: «¡ah!, para qué alargaron la tierra (este alargamiento proviene de una búsqueda sin encuentro) del lado en que te miro y no estás niña mía»; él se dirige a la soledad reconociendo que, cual destino de naufragio, nada tiene entre sombra y sombra. Sin embargo, ella es la luz distante que ilumina las frutas (dichas, alegrías), de ahí que se espere una muerte conjunta. El poeta se sorprende de que la amada, cual blanco navío, esté cerca y lista para zarpar, navío que está siempre en viaje y con el que el poeta entrelaza sus manos en la proa (v. 154).

El vate va a presentarnos su casa, cuya puerta hemos visto que iba a abrirse en el verso 129: «esta es mi casa, aún la perfuman los bosques desde donde la acarreaban» (vs. 155-57). Los versos que siguen son de difícil comprensión, porque en ellos tenemos los pronombres personales «yo, tú y él» que se refieren exclusivamente al poeta, cuya personalidad se trifurca. Nuestro punto de vista viene confirmado por el hecho de que todas las concordancias son masculinas, y las que no lo son se debe a que la personalidad se manifiesta, v. gr., a través del alma (v. 196) o de un miembro corporal («una pierna», v. 195).

El bardo trizó en su casa el corazón, como el espejo, para andar a través de sí mismo. Esta imagen del espejo trizado nos ayuda a ver la múltiple manifestación de la personalidad del bardo. He aquí

la casa; ésa es la ventana y ahí quedan las puertas; él se pregunta de quién fue el hacha que rompió los troncos; quizás entonces el viento colgó de las vigas y olvidó el peso profundo del hacha que cortó los troncos (v. 162). Era cuando la noche bailaba entre sus redes (entre sus estrellas, v. 163), cuando el niño despertó sollozando. Yo no cuento, dice el poeta, yo digo en palabras desgraciadas. Aún los andamios (de la casa) dividen el crepúsculo y detrás de los vidrios (cristales) la luz del quinqué de petróleo era para mirar el cielo. La lluvía caía en pétalos de vidrios y allí seguía él el camino que iba a la tempestad, como las altas insistencias del mar (es decir, las olas) aíslan las piedras duras de las orillas del aire (léase que las olas rodean las piedras y las aíslan del aire). El poeta se pregunta a sí mismo qué quiso y qué ponía, pues todas las cosas suben a un gran silencio, como muriendo muchas veces, y él se desesperaba inclinado en su borde (del mar) y sostenía una flor dolorosa (que puede ser su vida dolorosa), entre cuyos pétalos giraban los días cual margaritas de pilotos decaídos. El, decaído y desocupado, revolvió de la sobra el metal de las últimas distancias o esperaba el turno; amaneció, sin embargo (lo que no sucedió en el poeta) en los relojes de la tierra, y de pronto los días trepan a los años (o sea, *tempus fugit).* Y he aquí su corazón andando mientras él, sosteniéndose, está cansado, y los pájaros de la estación ausente (quizás la primavera) se despiden a su lado. El, admitiendo y admirando el cielo, está pensando con inseguridad, sentado en ese borde (entre la tierra, el mar y el cielo, v. 185), el cielo tejido con aguas (lluvia) y papeles (quizás los que usa el poeta para cantar la belleza del cielo, v. 186). El comenzó a hablarse en voz baja decidido a no salir, arrastrado por la respiración de sus raíces, cual inmóvil navío ávido de esas lenguas azules (quizás los caminos azules del mar, v. 189). El tiembla, y los peces comenzaron a seguirle; tiraba a cantar con la grandeza ese instante de sed, quería cantar sentado en su habitación aquel día (en el poema tenemos «ese», en concordancia con «tú», sujeto de querías, v. 192), pero el aire estaba frío en su corazón, como en una campana; un cordel delirante (una fuerza amorosa, v. 194) iba a romper su frío; a él entre tanto se le durmió una pierna en aquella posición y habló con ella (quizás con su amada, v. 195) diciéndole que su alma le pertenecía. El cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad. El presta atención y el tiempo como un eucaliptus (largo como un eucaliptus, v. 198), canta frenéticamente de un lado a otro, de modo que pudiera pensarse en la existencia de un ladrón silbando. El se paró cual caballo de barrancas que está sobresaltado, ansioso, inmóvil y sin orinar. En ese instante él jura que al atardecer

llega cual pescador satisfecho con su canasto vivo (todavía es de día) en la debilidad del cielo (al atardecer, cuando llega la obscuridad, v. 204).

Se pregunta el vate a quién compró la soledad que posee y quién le da la orden para que apresure la marcha del viento, que es cual flor de frío entre las hojas inconclusas. A la tormenta le dice que si lo llama ella resuena como un tren. La tormenta se convierte en una ola triste caída a sus pies, y él le pregunta quién le habla. El vate, sonámbulo de sangre (lleno de vitalidad), partía cada vez en busca del alba.

El barco reconoce a la amada lejos y apartada, e inclinado en sus ojos busca el ancla perdida que ella tiene florida adentro de los brazos de nácar, donde él desea anclarse («para terminar, para no seguir nunca», v. 214); por esta razón él la alaba a ella, seguidora de su alma, y la busca mirándola hacia atrás, y (ve que) cada vez entre los signos del regreso está llena de pájaros que duermen como el silencio de los bosques. Ella, cual pesado y triste lirio, mira hacia otra parte cuando él le habla y se duele de su mujer tan distante. En esta situación él le pide que apresure el paso y que encienda las luciérnagas (v. 220). El ve una abeja volando (quizás una esperanza, v. 221), abeja que ahora ya no existe, pues es una pequeña mosca con patas lacres, y mientras ésta golpea el vuelo de la amada (v. 222), él inclina la cabeza desvalidamente y sigue un cordón (un camino) que marca siquiera una presencia, una situación cualquiera. El oye adornarse el silencio con olas sucesivas, y ecos aturdidos vuelven y revuelven; entonces el poeta canta en alta voz: «párate, sombra de estrella, en las cejas de un hombre a la vuelta del camino» (quizás la sombra de estrella pueda dar protección y luz al poeta en su vivir-caminar, v. 227). Esta sombra lleva a la espalda una mujer pálida de oro parecida a sí misma. Todo está perdido, las semanas están cerradas (o sea, el tiempo pasó, v. 229), y él ve dirigirse el viento con un propósito seguro, como una flor que debe perfumar. El vate abre el otoño taciturno y visita la situación de los naufragios en el fondo del cielo; entonces aparecen pájaros como letras (en donde los pájaros nos traen a la imaginación la posibilidad de huir del naufragio volando, y las letras la posibilidad de evasión que tiene el poeta, v. 233). El alba se divisa apenas como la cáscara de un fruto (que hay que romper para obtener lo fructuoso, como hay que romper el alba para tener luz, v. 234), o bien la amada sumerge sus pies en otra distancia; entonces el día es de fuego y se apuntala en sus colores, y en el mar de trapos verdes (algas) murmullan las salivas (las olas cargadas de espuma, v. 237) diciendo: «yo soy el mar, el movimiento

atraído, la inquieta caja» (vs. 237-38). El poeta tiene fresca el alma con todas sus respiraciones, a las que sofoca al lado de las noches antárticas, y se pone la luna a la que, como una flor de jacinto, moja su lágrima lúgubre. El está cansado y su vida anda con todos los pies parecidos (con monotonía), se sobresalta, se llena de terror transparente, y está solo en una pieza sin ventanas (que acentúa la soledad) sin tener que hacer con los itinerarios extraviados (sin norte, v. 245).

El vate ve llenarse de caracoles (estrellas) las paredes (firmamento) como orillas de buques, pega la cara a ellas (las paredes) profundamente absorto (por la belleza del firmamento), siguiendo a un reloj (el tiempo) y desamando la noche, la cual quiere que pase con su tejido de culebra con luces (donde se apunta a las constelaciones, v. 249) mientras su cinturón, la bóveda celeste, cual guirnalda de fríos, da vueltas muchas veces. El se considera cual yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba muy triste y trata sin cesar de adivinar (el porvenir, quizás) cuando va con su sordera estremeciéndose. Los habitantes acostados saltan como elásticos o peces, mientras las alas (los sentidos) del poeta absorben como el pabellón de un parque con olvido; los puertos amanecen como herraduras abandonadas, y él se descubre y canta en la carpa delirante, como un equilibrista enamorado o como el primer pescador. El bardo se objetiviza y se ve como un pobre hombre que, temblando como una gota, aísla un cuadrado de tiempo complementamente inmóvil (v. 259).

El mes de junio se extendió de repente en el tiempo con seriedad y exactitud; el poeta, como un caballo y en el relámpago (en la luz), cruzó la orilla (de la obscuridad); entonces el crujir (el cambio) del aire pacífico, en relación con la atmósfera de muerte que sigue, era muy grande, pero frente a la luz tenemos: los cinematógrafos desocupados, el color de los cementerios, los buques destruidos, las tristezas encima de los follajes, la noche tirante (que tira) bailando su trapo (de obscuridad nocturna) encima de las astas de las vacas y, por fin, el movimiento rápido del día igual al de las manos que detienen un vehículo. El comía asustado ante una lluvía que crece como las plantas y ante las victrolas (fonógrafos) ensimismadas (que no dan música, alegría). Todo lo celebró el poeta, personas de corazón voluntarioso, en un tren de satisfacciones desde donde su retrato (el del vate) tiene detrás el mundo que describe con pasión (es decir, detrás, en su recuerdo, está el mundo que describe): los árboles interesantes como periódicos, los caseríos, los rieles, el lugar decaído en que el arco iris deja su pollera (falda) enredada al huir. Todo esto cantó como (lo cantan los poetas), los filósofos y las parejas de ena-

morados. El, entusiasta y sencillo, comienza a celebrar estas cosas con la alegría de los panaderos contentos. Entonces amanecía débilmente con un color de violín, con un sonido de campana, con el olor de la larga distancia. Ahora el poeta le pide al barcarolero de las largas aguas que le devuelva la gran rosa (la alegría), la sed traída al mundo (el amor, v. 281) a donde él va, considerando las cosas iguales, y la noche importante y triste donde está la querella (la lucha) del vate. En esto una gaviota crece en las sienes (de la amada: «tus», v. 285), y su corazón (de él) está cantando (se encuentra alegre). Le pide que le marque su pata gris llena de lejos, donde está su viaje (de ella) de la orilla del mar amargo o bien que le espere.

El vaho se despierta como una violeta, pues al árbol de la noche querida (firmamento) se sube un niño a robarse las frutas (es decir, el sol naciente se lleva las estrellas de la noche, vs. 289-90). Y los lagartos (lo que se mueve, la vida) brotan de la pesada vestidura (del sueño, de la obscuridad). Entonces el día salta encima de su abeja (la tierra), y el poeta está de pie en la luz como el mediodía en la tierra. El quiere contar todo esto con ternura ante el centinela de las malas estaciones (el tiempo), que está allí cual pescador intranquilo, y le pide que le deje adornarle, por ejemplo, con un cinturón de frutas y con melancolía dulce (v. 297); le ruega que le espere hacia donde él va: el atardecer, la comida y las barcarolas del océano. Grita de nuevo el poeta para que el tiempo (entiéndase, la vida) le espere y se espere adelantándose como un grito y atrasándose como una huella (que suele perdurar), sentado en la última sombra, o todavía después, un después que admite un «todavía» final que es un intento de perpetuidad.

III

¿Hay una intepretación de *Tentativa del Hombre Infinito* que sea la única válida? No. Ya hemos dicho que la ciencia literaria se caracteriza por su plurivalencia. Es precisamente en la poesía donde esa plurivalencia se hace más patente. Umberto Eco nos recuerda que:

> «... uno degli elementi di singolarità del discorso estetico sia dato propio dal fatto che viene rotto l'ordine probabilistico del linguaggio, atto a veicolare significati normali, proprio per accrescere il numero dei significati possibili» (16).

(16) Umberto Eco: *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano, Valentino Bompiani, 1962), p. 103.

Lo que hemos hecho, por de pronto, es presentar una interpretación sistemática basándonos en la estructura lingüística del poema.

Un primer enfoque estilístico en *Tentativa del Hombre Infinito* exige un detallado examen de sus metáforas. A tal efecto, dividimos su estudio en cuatro grupos.

Primero destacan las relacionadas con el hombre en general o con el poeta y su amada en particular. Nos encontramos así con: la tristeza del hombre tirada entre los brazos del sueño (v. 4); el corazón que es un árbol de estertor, un candelabro de llamas viejas y un distante incendio (vs. 10-12); los animales del sueño, pesadillas (v. 34); el corazón que ahora se nos presenta como estrella retardada, embarcadero de las dudas y bailarín en el hielo (vs. 45 y 47); el poeta recoge el cordel, el recuerdo (v. 50); el tiempo persigue un espigón de metales dolientes al borde de las aguas, todos los dolores del vate (v. 51); puede estarse ante una soledad de tinieblas difíciles (v. 60); no se sabe hacer el canto de los días, alegrías, pero sí el de las noches, tristezas (vs. 72-73); él preña la altura de mariposas negras, su imaginación de tristezas (v. 85); el corazón es un bailador asombrado en las grandes mareas, tribulaciones (v. 94); se tiene redes, penas que dificultan la vida (v. 108); o bien una familia desventajosa (v. 125); que son los parientes de la amada (v. 127); la vida será la hermana del hombre (v. 133); el poeta deshoja nombres, materia prima de sus poemas, y las altas constelaciones de rocío, es decir, las estrellas (v. 134); los pájaros de la sed del hombre protegen a la amada (v. 141); sostiénese una flor dolorosa, vida apenada, entre cuyos pétalos giran los días (vs. 176-77); se acortan distancias resolviendo de la sombra el metal de las últimas distancias (vs. 178-79); las alegrías juveniles, pájaros de la estación ausente, se despiden (v. 183); él es un inmóvil navío ávido de lenguas azules (v. 189); un cordel delirante rompe el frío de su corazón (v. 194); está sonámbulo de sangre (v. 210); oye adornarse el silencio con olas sucesivas (v. 225); la amada tiene húmedos terrones y red confusa (v. 117) la mujer querida es una palabra de alas puras (v. 136).

El segundo lugar lo ocupa la noche y sus elementos afines: noche sin llaves (v. 30); noche de hélices negras (v. 37); huracán muerto por el que resbala la obscura lava, es decir, sus sombras (v. 88); es la horca del crepúsculo (v. 106); tiene las paredes azules, con lo que se hace referencia al firmamento (v. 135); baila entre sus redes, o estrellas (v. 163); tira su trapo, u obscuridad envolvente (v. 266); recoge una mariposa húmeda, la luna, y tiene que anudarle su cinturón de estrellas esforzadas al poeta (vs. 24-25); con la noche se terminan las últimas hogueras (v. 6); ésta es de hojas (v. 14); el

crepúsculo rueda apagando flores (v. 21); en ella hay una proa de minerales azules, que trepa al corazón (v. 61); y una presencia sin límites o universo (v. 66); las estrellas descienden a beber al océano (v. 75); tenemos un pozo inverso, o bóveda celeste (v. 82); algo, la luz, que no le pertenece a la noche, desciende de su cabeza o firmamento (v. 102); tiene una mano levantada, iluminada, que es el firmamento estrellado (v. 103); y éste es un molino que se revuelve a grandes llamaradas (v. 110); el cielo está tejido con aguas y papeles (v. 186); las estrellas son como caracoles que se pegan a las paredes, entiéndase del firmamento (v. 246); las constelaciones son tejido de culebra con luces (v. 249); la noche tiene una guirnalda de fríos, formada por sus estrellas (v. 250).

En tercer lugar tenemos la naturaleza, como hostil maleza mecedora de los pájaros (v. 58); viento socavador del cielo (v. 64); animal de la noche, que es el viento (v. 71); la lluvia que cae en pétalos de vidrio (v. 169); las altas insistencias del mar, o sea, las olas (v. 171); trapos verdes o algas y la saliva o espuma del mar (v. 237); el arco iris que, con sus colores, forma una pollera que deja al huir (vs. 274-75). Hay cierta referencia al mundo animal: el sol se repliega con fría furia de plumas (v. 80); las bestias duermen sus duros lirios, es decir, sus duros trabajos (v. 84); los lagartos brotan de su pesada vestidura (v. 291).

En cuarto y último término encontramos metáforas referidas al día, que puede ser de altas velas (v. 45); el día y la noche son dos paredes (v. 104); los crepúsculos son dos radiantes ruedas de piedra (v. 105); el atardecer es un pescador satisfecho con su canasto vivo, éste es el momento de la debilidad del cielo (vs. 203-04); el día salta encima de su abeja (v. 292). Relacionado directamente con el día está el sol, que es corazón del mundo (v. 79); niño que sube al árbol de la noche a robarse las frutas (vs. 289-90).

Para expresar metafóricamente lo humano, se utilizan elementos del mundo inanimado: incendio (v. 11), estrella (v. 45), embarcadero (v. 47), espigón de metales (v. 51), tinieblas (v. 60), terrones (v. 117), constelaciones (v. 134); metal (v. 179); o bien del mundo animado: árbol (v. 10), animales (v. 34), mariposas (v. 85), pájaros (vs. 141 y 183), flor (v. 176). Finalmente, recurre a creaciones de la persona o a ella misma: candelabro (v. 10), cordel (vs. 50 y 194), redes (v. 108), navío (v. 189), nombres (v. 134), palabra (v. 136), silencio (v. 225), canto (v. 72), brazos (v. 4), bailarín y bailador (vs. 47 y 94), familia (v. 125), parientes (v. 127), hermana (v. 133).

Siguiendo esta clasificación de los elementos metafóricos, para expresar el mundo inanimado y animado tenemos: huracán (v. 88),

hogueras (v. 6), hojas (v. 14), minerales (v. 40), luz (vs. 49 y 61), aguas (v. 186), viento (v. 64), olas (v. 171), estrellas (vs. 25 y 75), flores (v. 21), lirios (v. 84), plumas (v. 80), bestias (v. 84), lagartos (v. 291), caracoles (v. 246), culebra (v. 249), papeles (v. 186), llaves (v. 30), hélices (v. 37), paredes (v. 135), redes (v. 163), tren (v. 61), corazón (v. 79), cabeza (v. 102), mano (v. 103), saliva (v. 237) guirnalda (v. 250), niño (v. 289).

Sólo cuando se nos habla de la presencia sin límites (v. 66), se abandona el mundo de lo tangible. Sin embargo, en este poema se consigue crear todo un mundo psíquico utilizando un conjunto de elementos concretos: las pesadillas como animales del sueño, el corazón en una estrella retardada, el recuerdo en figura de cordel, etc. De este modo el poeta consigue una especie de transmutación semántica basada en una asociación de ideas que el lector debe descubrir; así se relacionan las grandes mareas con las tribulaciones, las redes con las penas que dificultan la vida, la flor dolorosa con la vida apenada, los pájaros de la estación ausente con las alegrías juveniles pasadas, y así sucesivamente. Este método asociativo es el que hemos utilizado para hallar el segundo término de la comparación que existe subyacente en las metáforas. Todas pueden reconstruirse en estos términos siguiendo la interpretación que hemos dado a este poema.

Otro enfoque estilístico consiste en ver que los versos que estudiamos tienen una gran trabazón, por el hecho de adoptar una estructura paralelística, que puede manifestarse en formas evidentes:

«¡oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes!,
¡oh montón de tierra entusiasta donde de pie sollozo!,
¡oh noche mía en mi hora en mi hora furiosa y doliente!»

(vs. 26, 27 y 31).

«la noche de esmeraldas y molinos se da vuelta la noche
de esmeraldas y molinos» (v. 52).
mis alegrías muerden tus tintas
mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas
mi corazón de hombre se trepa por tus alambres»

(vs. 89-91).

«apresura el paso apresura el paso y enciende las luciérnagas»

(.v 220).

«sentado en esta última sombra o todavía después
todavía»

(vs. 301-302).

Pero es la insistente repetición de un sujeto, de un complemento o de un verbo, el tipo de paralelismo que mejor trabazón lleva a cabo en este poema. Veamos algunos ejemplos: del verso 24 al 40 hay una

serie de imperativos: recoge, anúdame, acoge, crúzalo, procrea y amárrate; del verso 88 al 103 la noche viene aludida por tu (v. 88), tus (v. 91), tu (v. 93), mía, en cuanto indica el género de la noche (v. 95), tu (v. 96), ti (v. 99), te (v. 101), te (v. 102), te (v. 103); del verso 116 al 133 tenemos un doble paralelismo, por una parte «yo»: desinencial (v. 116), mi (v. 119), mi (v. 123), mi (v. 124), yo desinencial (v. 125), mía y mi (v. 126), yo desinencial (v. 128), mi (v. 129), mi (v. 130), mía (v. 132), mi (v. 133); por otra parte «tú»: tus (v. 119), tú (v. 123), ti (v. 125), tus (v. 127), tú (v. 127), te (v. 128), tú (v. 131), tu (v. 132), ti (v. 133); otro paralelismo doble entre «yo» y «tú» lo encontramos en los versos 211 a 220; luego se repiten varios verbos conjugados en primera persona: veo, inclino, sigo, oigo (vs. 221, 223-25); y finalmente, una alternancia de «tú» y «yo» termina esta composición poética a partir del verso 286. Este paralelismo, con su fuerza repetitiva, ayuda a dar la impresión de que el poeta intenta una y otra vez crear una atmósfera de tentativa que se consigue despertar en el lector.

Tentativa del Hombre Infinito se inicia con la descripción de un cuadro nocturno; luego aparece el yo del poeta en una relación múltiple: con la amada y con los elementos de la naturaleza, en donde la noche, el firmamento, el mar y el mundo animado e inanimado son descritos en función del plurivalente estado anímico del poeta: temor, ansiedad, vacilación, intensa relación con la amada, soledad y tristeza. Al final se le pide al tiempo que espere; esta petición es inalcanzable ante el día que avanza, es una tentativa de salvación de lo finito.

Podemos afirmar que este poema de Neruda es, desde el punto de vista de su «significante», surrealista; afirmación que nos viene avalada por su complicadísima estructura sintáctica, en la que a menudo se infringen las reglas convencionales del lenguaje, y por la fuerza creadora de sus difíciles metáforas que, por medio de asociaciones, transforman elementos simples en otros capaces de describir estados psíquicos. Desde el punto de vista del «significado», tiene rasgos típicamente románticos: importancia central del «yo» y de su mundo psíquico, así como del escenario nocturno en el que la naturaleza y sus fuerzas ocupan un lugar destacado junto a la mujer amada.

FRANCESC GADEA-OLTRA

Assistant Professor
Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics.
Bucknell University
LEWISSBURG, Pennsylvania 17837 (USA)