

LA LENGUA POETICA DE PABLO NERUDA

ALGUNOS ILATIVOS COMO MODO DE EXPRESION DE LA ESTRUCTURA INTERNA DEL POEMA

“Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar”¹.

I

1. La poesía de Pablo Neruda de *Residencia en la Tierra* se caracteriza por la claridad con que en ella se trasluce la lucha del poeta por conformar, estructurar su ser interior, conformación que se alcanza a través de su explicación lingüística, tal como lo ha señalado Humboldt:

¹ FEDERICO GARCIA LORCA, “Presentación de Pablo Neruda leída en la Universidad de Madrid”, publicada en Pablo Neruda, *Selección*.

Recopilación y notas de ARTURO ALDUNATE. Santiago de Chile, Nascimento, 1943, p. 305.

"El lenguaje... es el órgano del ser interior; este mismo ser, tal como llega poco a poco a reconocimiento interior y a exteriorización"².

Huellas claras de esta actividad del ser interior que a través del lenguaje busca configurarse y expresarse, manifestaciones de esta actividad del poeta que lucha desesperadamente por traducir y descifrar las voces misteriosas que lo invaden, se encuentran en giros peculiares de la sintaxis nerudiana. La poesía de Pablo Neruda se destaca y cobra interés singular no sólo por su contenido (mensaje), por su estructura, por los procedimientos técnicos de todo tipo que en ella se despliegan, sino también por el empleo personal de recursos lingüísticos, sintácticos sobre todo, mediante los cuales el poeta da forma a su mundo y lo hace suyo al mismo tiempo que crea lenguaje.

2. Amado Alonso ha señalado algunos de los procedimientos sintácticos que caracterizan la lengua de Pablo Neruda, especialmente la de *Residencia en la Tierra*³. Quedan, sin embargo, am-

² WILHELM VON HUMBOLDT, *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues u. ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Cit. según la traducción parcial de José María Valverde, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1955, p. 93. Para Humboldt el lenguaje es *el instrumento conformador del pensamiento*:

"La actividad intelectual, plenamente espiritual, y que, en cierto modo, transcurre sin dejar huellas, mediante el sonido se hace exterior y perceptible para los sentidos. Tal actividad y el lenguaje son, pues, una sola cosa, inseparables entre sí. Aquella, no obstante, está ligada por sí a la necesidad de procurarse un *enlace*

"con el sonido lingüístico; el pensamiento de otro modo no puede alcanzar *propiedad* ni la representación llegar a ser concepto". (*Op. cit.*, p. 107.

³ Véase AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Interpretación de una poesía hermética. Buenos Aires, Editorial Losada, 1940; Segunda edición: Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951. Cito por esta edición: *gerundios*, pp. 108 y s.; uso de *adverbios*, especialmente de adverbios en *-mente*, pp. 110-113; *coordinaciones y enumeraciones anómalas*, pp. 113-115 y 125-128; extensión anormal del uso de reflexivos, pp. 121 y s.; orden de las palabras, pp. 109-111; uso de la preposición *de*, pp. 128-130; elipsis, pp. 122-125, etc.

plias zonas no tocadas aún por la investigación, como por ejemplo el uso de las elipsis, muchas veces violentísimas y que en amplia medida contribuyen al hermetismo característico de esta poesía. Aún aquellos fenómenos ya estudiados merecen un más detenido análisis, como el uso del gerundio, la ordenación de las palabras, el empleo del epíteto y, sobre todo, en un terreno fronterizo, el empleo del *encabalgamiento sintáctico*, que ofrece material insospechado para el examen de aquello que distingue a esta poesía del resto de la poesía contemporánea en lengua española⁴.

En el presente trabajo nos ocuparemos exclusivamente del uso de algunos instrumentos sintácticos, especialmente ilativos, peculiares de la poesía nerudiana, en los que se refleja la actividad espiritual del poeta.

Nuestro interés está orientado a ellos en cuanto son *condición para la "existencia interior"*, ya que le posibilitan al poeta 'poseer', hacer suyas las cosas, sensaciones, sentimientos, etc., y alternar con ellos, y al mismo tiempo *medio de documentación de dicha existencia interior*⁵. Son expresión del trabajo creador absolutamente inédito del espíritu, en implacable esfuerzo por encontrar su ser y expresarlo.

3. Propios de la lengua de la prosa, especialmente como expresión del pensamiento racional, intelectual, pueden muchas veces desorientar al lector descuidado al encontrarlos en medio del canto lírico y hacerle perder, por afán de gramática, contacto con la expresión poética genuina.

⁴ AMADO ALONSO, en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Op. cit., pp. 88-92, analiza el empleo del encabalgamiento sintáctico en *Residencia en la Tierra*. Hoy se hace imprescindible examinarlo tomando en cuenta el amplio y documentado estudio de ANTONIO QUILIS, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (Contribución a su estudio experimental). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964 (en el que des-

graciadamente no se estudia este aporte de Amado Alonso) y el desarrollo y singularidad que ofrece su uso en obras de Neruda posteriores a *Residencia*. Véase al respecto mi trabajo: "La lengua poética de Pablo Neruda: el encabalgamiento sintáctico".

⁵ Cf. PETER HARTMANN, *Theorie der Grammatik*. The Hague, Mouton & Co., 1963, p. 22 (*Die Sprache als Form*).

Se trata de los *sin embargo, en verdad, así pues, ahora, ahora bien, la verdad, bueno, entonces*, etc., que aparecen *de pronto* (y hay que subrayar este *de pronto*) en medio de un poema de Neruda. Prosismos sintácticos los ha llamado Amado Alonso⁶, sin percatarse de que no hay nada de *prosaico* en su uso, de que no se trata de elementos que cumplan función análoga a la que tienen, por ejemplo, en enunciados jurídicos, filosóficos, científicos, etc.⁷. Estas formas están empleadas en los poemas en que aparecen de modo diverso a como se usan en el discurso lógico, en la demostración matemática, en el razonamiento filosófico o en la simple argumentación.

Tampoco *así, pues; ahora bien, bueno...* y “otros de estos breves gestos verbales revelan una actitud íntima de diálogo llano con el lector” ni son en absoluto en el contexto poético en que aparecen “gestos propios del trato social” ni se oponen “a la soledad radical de la creación lírica” como indica Amado Alonso⁸. Su uso en la poesía de Pablo Neruda es muy diverso al que de ellos se hace en el trato social.

Es posible que haya contribuido a desorientar a Amado Alonso el contraste agudo entre su empleo frecuente en la poesía de *Residencia en la Tierra* y su casi inexistencia en su poesía de otras épocas y en la de otros poetas. Por otra parte, tal como lo indica Kayser a propósito de las oraciones causales en la poesía de la Ilustración⁹, hay que señalar que si con su uso algo se hubiera destruido, no sería la substancia lírica, sino a lo sumo la substancia de canción.

4. Por el contrario hay que recalcar, y es cuestión que veremos en detalle en lo que sigue, que estos elementos fuera de ser-

⁶ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Op. cit., pp. 130 - 143.

⁷ Aún *en fin*, mero gesto verbal, tiene valor estético indudable en:

aquello todo tan rápido, tan viviente, / inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma, / esas ruedas de los motores, EN FIN

(*Galope muerto*, O. C., 161, vv. 11 - 13).

puesto que es síntoma de un estado de ánimo.

⁸ AMADO ALONSO, Op. cit., p. 143.

⁹ WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1954, p. 231.

vir de nexos y de ser “gestos verbales” es decir deícticos, cumplen, en los contextos poéticos en que aparecen, una función poética de primer orden: son elementos configuradores de todo el discurso poético, o expresan una especial tensión del ánimo. Como son símbolos sugestivos de una corriente emocional o de una intuición valiosa que con ellos se expresa¹⁰ y como desempeñan muchas veces un papel conformador esencial en la economía, arquitectura del poema, no pueden de ningún modo ser considerados como *prosismos*.

Muchas veces la estructura general de los poemas de Pablo Neruda de *Residencia en la Tierra*, su forma interior, se halla fundada en oposiciones ideológicas¹¹. En otras ocasiones, sin embargo, la estructuración del poema, la formalización del contenido se manifiesta lingüísticamente, especialmente a través del uso de instrumentos sintácticos entre los cuales predominan estos ilativos.

Tal como lo ha señalado Amado Alonso, la sintaxis de *Residencia en la Tierra* es *descoyuntada*, llena de *vínculos anómalos*. En muchos poemas “lo que se advierte es un relajamiento y debilidad de la forma unitaria de la idea, una relativa desvinculación de sus miembros por aflojamiento de lo sintáctico, como si el poeta atendiera más a la materia contenida en cada uno de los miembros que a la construcción mental superior que entre todos componen”¹². Este enmarañamiento sintáctico característico de esta poesía “que sale dando gritos” es símbolo de la confusión de un mundo en ruinas, de un mundo definitivamente destruyéndose que se convierte en objeto de la actividad lírica. Este mundo caótico, empeñado en su destrucción y aniquilamiento se refleja “en el modo en que el poeta se pierde [muchas veces] en el laberinto de sus frases”¹³. Pero el poeta es el creador, y mantiene su instrumento firmemente de modo tal que encuentra cómo salir de él. Esta dirección suprema que sirve para orientar la intuición (y

¹⁰ Cf. A. ALONSO, *op. cit.*, p. 138.

¹¹ Como lo ha mostrado Amado Alonso en el análisis brillante de *Fantasma* (A. ALONSO, *op. cit.*, pp. 151 - 157). Para detalles divergentes en la interpretación del poema ver II. 2.

¹² AMADO ALONSO, *op. cit.*, p. 115.

¹³ Cf. con lo que señala Spitzer sobre construcciones barrocas de frases en Góngora, según cita KAYSER, *op. cit.*, p. 228.

para orientar al lector) se manifiesta (o se obtiene) muchas veces con el empleo de estos ilativos altamente expresivos y configuradores ¹⁴.

5. Estos instrumentos sintácticos develan claramente las conexiones internas del discurso poético, la marcha de la intuición y el sentimiento. Expresan aquellas precisas determinaciones racionales de que habla Amado Alonso ¹⁵, que caracterizan en parte la sintaxis de *Residencia en la Tierra*. Pero también estructuran, organizan el material poético.

El poeta aprovecha para que cumplan esta función no sólo el hecho de sacarlos de su papel habitual de nexos en el discurso lógico, sino también el propio peso lógico, de contenido, que llevan en sí, a causa de dicho uso, gracias a lo cual revelan de modo más patente la conexión lógica de sus intuiciones.

De esta manera, proporciona el poeta al pensamiento, al contenido, aparentemente caótico, un principio de ordenación conceptual (mediante el uso de *ahora, ahora bien, bueno, así pues, pues,*

¹⁴ Así, por ejemplo, el uso del *porque* causal que aparece en *Entierro en el Este* pone claramente de manifiesto la intención del poeta de dejar develada totalmente la ilación de su pensamiento:

Entierro en el Este

Yo trabajo de noche, rodeado
de ciudad, / de pescadores, de al-
fareros, de difuntos quemados / con
azafrán y frutas, envueltos en mu-
selina escarlata: / bajo mi balcón
esos muertos terribles / pasan so-
nando cadenas y flautas de cobre, /
estridentes y finas y lúgubres silban
/ entre el color de las pesadas flo-
res envenenadas / y el grito de los
cenicientos danzarines / y el cre-
ciente monótono de los tantam / y
el humo de las maderas que arden
y huelen. / PORQUE una vez dobla-
do el camino, junto al turbio río, /

sus corazones, detenidos o inician-
do un mayor movimiento / rodarán
quemados, con la pierna y el pie
hechos fuego, / y la trémula cen-
iza caerá sobre el agua, / flotará co-
mo ramo de flores calcinadas / o
como extinto fuego dejado por tan
poderosos viajeros / que hicieron
arder algo sobre las negras aguas,
y devoraron / un aliento desapare-
cido y un licor extremo.

(O. C., pp. 182 y s.)

Su empleo brusco y tajante ex-
plica por qué esas *flautas de cobre*
que hacen sonar *esos muertos te-
rribles, estridentes y finas y lúgubres silban* (de lo
que no se percató AMADO ALONSO,
Op. cit., p. 109): PORQUE *una vez*
*doblado el camino... sus cora-
zones... rodarán quemados...*

¹⁵ A. ALONSO, *op. cit.*, p. 143

mientras tanto, pero la verdad, etc.) o de ordenamiento simplemente expresivo, sintomático, como ocurre en muchos casos con el uso del deíctico *entonces*.

Estos elementos que caracterizan en gran medida la poesía de *Residencia en la Tierra*, aunque también aparecen en poemas de otros libros, son testimonio, por tanto, de la intención del autor de poner claramente de manifiesto determinadas relaciones ideológicas que sostienen la arquitectura total de algunos poemas; son manifestación clara del esfuerzo consciente del poeta por aprehender (y expresar) las conexiones lógicas que hilvanan su percepción de un mundo que se le derrumba, al mismo tiempo que expresión de la estructura interna de los poemas en que aparecen. Son, por ello, poderosos centros irradiadores de energía y su consideración atenta permite aprehender su estructura interna total.

Hay también que tener presente que muchas veces estos elementos no sólo funcionan como instrumentos de construcción del poema, único papel que asigna Wolfgang Kayser a los nexos¹⁶, sino que están empleados con *significado*, es decir conllevan cierto contenido emocional. Son entonces, *expresivos*, y su expresividad se funda en la oposición que se establece entre su uso emocional en la lengua de la poesía y su uso puramente lógico en la prosa racional.

6. En resumen, los valores estéticos de estos elementos en la poesía de Pablo Neruda son varios. Algunos, fuera de su función nexal, desempeñan (en relación con dicha función y con su contenido significativo) un papel esencial en la estructura total del poema. La conforman al hacer inteligibles las relaciones lógicas existentes entre los elementos o partes que unen.

Otros ilativos, en cambio, son esencialmente síntomas de una especial tensión anímica del hablante lírico. No develan la estructura total del poema aunque sí ordenan parcialmente la *materia* poética.

Finalmente, otros, y éstos son tal vez los ilativos más específicamente *nerudianos*, por decirlo así, cumplen al mismo tiempo ambas funciones: despliegan la estructura total del poema y son síntoma de la tensión emocional del yo lírico.

¹⁶ KAYSER, *op. cit.*, p. 476.

II

La estructura interna de algunos poemas de Pablo Neruda, especialmente de *Residencia en la Tierra* se manifiesta en el uso de ilativos y otros instrumentos sintácticos como *ahora bien* (*Madrigal escrito en invierno*, *Juntos nosotros*, *Galope muerto*), *ahora* (*Diurno doliente*, *La noche del soldado*); *así, pues* (*Sistema sombrío*), *pues* (*Sonata y destrucciones*), *mientras tanto* (*Fantasma*), *entonces* (*Galope muerto*, *La noche del soldado*, *Cantares*), *bueno* (*Ritual de mis piernas*), etc.

Estos ilativos funcionan como nexos ideológicos y estructuran al mismo tiempo el poema, poniendo de relieve las partes que lo constituyen. Hacen resaltar vívidamente la relación que el espíritu establece entre las partes de la estructura poética que unen.

La originalidad de la utilización de estos ilativos reside en el hecho de que relacionan partes de poemas y no oraciones, y en que, por oposición con su uso normal en la lengua de la prosa, su empleo desusado en la poesía lírica destaca, hace explícita la estructura total del poema oponiendo, contraponiendo mejor, las partes que lo constituyen, las cuales relacionan.

1. *Así, pues* - *pues*.

1.1 En *Sistema sombrío*¹⁷, uno de los más hermosos poemas de la *Primera Residencia*, la intuición poética aparece conformada en dos estrofas. En la primera de ellas el hablante lírico expresa que nada de los días presentes que pasan *negros como viejos hierros* ha podido reemplazar su perturbado ser originario en donde se fraguan desordenada y tristemente diversas experiencias y sentimientos: *las desiguales medidas que circulan en mi corazón*:

De cada uno de estos días negros como viejos hierros
y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos,
y apenas sostenidos por el aire y por los sueños,

¹⁷ PABLO NERUDA, *Obras completas*. Segunda edición aumentada. Buenos Aires, Editorial Losada,

1962, p. 176. Cito por esta edición (O. C.).

y desaparecidos irremediablemente y de pronto,
 nada ha substituido mis perturbados orígenes,
 y las desiguales medidas que circulan en mi corazón
 allí se fraguan de día y de noche, solitariamente,
 y abarcan desordenadas y tristes cantidades.

(O. C., p. 176)

En la segunda estrofa se sienta la conclusión de que por ello nada de estos días presentes llega a tocar el ser del yo lírico.

El hablante lírico es sólo *un vigía insensible y ciego*; sus rostros diferentes permanecen encadenados frente al sitio donde el tiempo que transcurre viene a acumularse, a condensarse sobre sí mismo:

ASI, PUES, como un vigía tornado insensible y ciego,
 incrédulo y condenado a un doloroso acecho,
 frente a la pared en que cada día del tiempo se une,
 mis rostros diferentes se arriman y encadenan
 como grandes flores pálidas y pesadas
 tenazmente substituidas y difuntas.

(O. C., p. 176)

La estructura del poema no está dada sólo a través de una relación puramente ideológica. Ella se explicita en el ilativo *así, pues* (=‘por consiguiente’, ‘siendo tal el caso,¹⁸), expresión lingüística que revela vívidamente esa especial relación a través de la cual se unen, oponiéndose, dos intuiciones distintas: un antecedente (primera estrofa) y un consecuente (segunda estrofa). *Así, pues* funciona aquí como instrumento que explicita la estructura del poema.

¹⁸ RUFINO J. CUERVO, *Diccionario de Construcción y Régimen de la lengua castellana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, t. I, 1953, p. 693. Este mismo significado posee *así, pues* en *Ritual de mis piernas* (O. C., pp. 185 y s.), pero no es allí ele-

mento determinante en la estructura del poema:

y ASI, PUES, miro mis piernas
 como si pertenecieran a otro cuerpo,
 / y fuerte y dulcemente estuvieran
 pegadas a mis entrañas.

(vv. 11 y s).

Pero no siempre es ésta la función de *así, pues*. En *La noche del soldado*¹⁹, una de las seis prosas de la *Primera Residencia*, no desempeña esta función organizadora, aunque su papel es aquí también nexual. Ya no desempeña un rol relevante en la estructura del poema y su contenido es algo diferente. Equivale a "de suerte que"²⁰ y encabeza una caracterización meramente adjetiva. Su papel estético es asignar a lo que sigue ese valor:

Yo hago la noche del soldado, el tiempo del
hombre sin melancolía ni exterminio... *ASI, PUES*,
me veo con camaradas estúpidos y alegres, que
fuman y escupen y horrendamente beben, y que de
repente caen, enfermos de muerte...

(O. C., p. 178)

Idéntico empleo tiene en *El fugitivo*²¹, poema de *El canto general*:

ASI, PUES, de noche en noche,
aquella larga hora, la tiniebla
hundida en todo el litoral chileno,
fugitivo pasé de puerta en puerta

(X, vv. 1-4)

1. 2. *Pues*, colocado después del verbo, como elemento intercalado, es conjunción continuativa (= 'por lo tanto'²²).

Con este sentido está empleado en *Sonata y destrucciones*²³. Su presencia da un tono profundo de atención al término del poema, anuncia y pone de relieve la conclusión que se desprende de lo manifestado en las tres primeras estrofas.

En las dos primeras estrofas el hablante lírico hace una exposición resumen de su experiencia vital y de su condición huma-

¹⁹ O. C., pp. 178 y s.

²⁰ Cf. CUERVO, *op. cit.*, I, p. 697.

²¹ O. C., p. 561.

²² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*¹⁸. Madrid, Espasa - Calpe, 1956, s. v. *pues*, 3.ª acep., p. 1080.

²³ O. C., p. 177.

na actual en la que aún perdura el dolor por lo perdido. Al final de la estrofa segunda y en la tercera se dan tres interrogaciones de negación implícita en las que se expresa que nadie como el hablante lírico fue actor y testigo reverente de la destrucción de las cosas:

Ardió la uva húmeda, y su agua funeral
aún vacila, aún reside,
y el patrimonio estéril, y el domicilio traidor.
Quién hizo ceremonia de cenizas?
Quién amó lo perdido, quién protegió lo último?
El hueso del padre, la madera del buque muerto,
y su propio final, su misma huida,
su fuerza triste, su dios miserable?

(vv. 19-26)

En la estrofa final, ligada a lo anterior por *pues*, se expresa que por ello, porque nadie fue actor y testigo como él, el hablante lírico continúa siendo el testimonio de la eterna destrucción, no del olvido. El poeta *no debe olvidar* sino que debe mantenerse como testimonio de ese destruirse irreparablemente del mundo²⁴:

Acecho, PUES, lo inanimado y lo doliente,
y el testimonio extraño que sostengo,
con eficiencia cruel y escrito en cenizas,
es la forma de olvido que prefiero,
el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños,
la cantidad interminable que divido
con mis ojos de invierno, durante cada día de este mundo.

(vv. 27-33)

²⁴ AMADO ALONSO, *op. cit.*, p. 245, interpreta esta estrofa de modo distinto: "el poeta se nos representa al acecho de lo inanimado y de lo doliente, y dice que la forma de olvido que prefiere (su modo de fuga, su agarradero) es su extraña visión poética, este testimo-

nio extraño que el poeta sostiene con eficiencia cruel (su visión de destrucción)". Para nosotros, en cambio, el sujeto de *es* es "el testimonio extraño que sostengo / con eficiencia cruel y escrito en cenizas y "la forma de olvido que prefiero...", etc., su predicado.

2. *Mientras tanto*

Poderoso valor configurador posee *mientras tanto* (=‘mientras’ con significado próximo a ‘entre tanto’), ilativo que aparece al comienzo de la estrofa final del hermoso poema *Fantasma*²⁵:

MIENTRAS TANTO crece a la sombra
del largo transcurso en olvido
la flor de la soledad, húmeda, extensa,
como la tierra en un largo invierno.

(vv. 17-20)

Con su empleo se hace vívida la oposición entre la presencia de la soledad como una flor húmeda y extensa que crece en medio del olvido y el recuerdo de la pálida estudiante que, en medio de la soledad y el olvido, surge de la lejanía y el ayer (estrofas 1ª y 3ª), trayendo en sí enlazado el recuerdo de la pasión amorosa (estrofas 2ª y 4ª).

Este poema ejemplifica, de modo palmario, con su compleja estructura, hasta qué punto la poesía de *Residencia en la Tierra*, tras su aparente falta de forma, forma caótica, ideal de no-forma, puede mostrar la intuición expresada en una estructura complejamente formalizada²⁶, formalización en la que tiene papel destacado el uso de *mientras tanto*:

Fantasma

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos.

- 5 Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de seres saliendo del mar.

²⁵ O. C., pp. 167 y s.

²⁶ Cf. AMADO ALONSO, *op. cit.*,
p. 149.

De la lejanía en donde
 10 el olor de la tierra es otro
 y lo vespertino llega llorando
 en forma de oscuras amapolas.

En la altura de los días inmóviles
 el insensible joven diurno
 15 en tu rayo de luz se dormía
 afirmado como en una espada.

MIENTRAS TANTO crece a la sombra
 del largo transcurso en olvido
 la flor de la soledad, húmeda, extensa,
 20 como la tierra en un largo invierno.

(O. C., pp. 167 y s.)

La intuición general que aquí se expresa es el violento irrumpir del recuerdo de la amada (vv. 1-16) en medio de la soledad que ha crecido *a la sombra del largo transcurso en olvido* (vv. 17-20); pero, ligado al recuerdo de la amada que impetuosamente surge (vv. 1-4) llegando desde la lejanía (vv. 9-12), brota el recuerdo de que entonces *sus ojos luchaban como remeros/ en el infinito muerto* (vv. 5-8) y de que en esa época el hablante lírico, *el insensible joven diurno / en tu rayo de luz se dormía / afirmado como en una espada* (vv. 13-16).

3. Ahora bien, ahora.

3.1 *Ahora bien*, con el valor de *conjunción continuativa* (=‘supuesto esto’) ²⁷ precediendo a una frase interrogativa con lo que adquiere cierto matiz adversativo (=‘(pero) supuesto esto’) anuncia, introduce en *Galope muerto* ²⁸ la segunda parte del poema que no sólo amplía lo que antecede sino que le confiere un sentido.

Después de poner de manifiesto en las tres primeras estrofas el incesante trabajo destructivo de las fuerzas vitales y mortales

²⁷ CUERVO, *op. cit.*, t. I, p. 286.

²⁸ O. C., pp. 161 y s.

(vv. 1-21), a cuya contemplación debe entregarse el hablante lírico (vv. 22-31), surge la pregunta por el sentido cierto de todo ello, precedida del ilativo *ahora bien* que estructura el discurso poético, poniendo de relieve las partes que lo constituyen:

AHORA BIEN, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo como una barranca húmeda?

(vv. 32 y s.)

La respuesta a esta pregunta la encuentra el yo lírico en el reino vegetal, en la contemplación amorosa de su desenvolverse ciego y perpetuo, expresada en la constatación de cómo:

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

(vv. 38-42)

Así, la pregunta por el misterio de la vida no obtiene respuesta lógica, sino sólo aquella que se extrae de la contemplación del puro desenvolverse del reino vegetal, ejemplificada en los grandes zapallos americanos que viven ávidamente extendiendo sus plantas en busca ansiosa de la plenitud vital, y plenos de ella. El poema está estructurado en dos partes²⁹ que se ponen de manifiesto lingüísticamente³⁰ y se oponen a través del ilativo *ahora bien*.

Este mismo valor posee *ahora bien* en *Si tú me olvidas*³¹ (poema de *Los versos del Capitán*).

²⁹ Con la primera de ellas a su vez subdividida en dos. (Véase II, 5. 1).

³⁰ Y no sólo objetiva, fotográficamente como indica A. ALONSO, *op. cit.*, p. 183.

Este poema, quizá uno de los más caóticos de *Residencia en la Tierra*, muestra cómo Neruda emplea estos ilativos como medios eficaces para poner de manifiesto el hilo conductor de su intuición.

³¹ O. C., p. 904.

AHORA BIEN,
si poco a poco dejas de quererme
dejaré de quererte poco a poco.

(vv. 16-18)

3. 2. *Ahora*: Este mismo valor de conjunción continuativa e igual función estructurante, en las mismas condiciones, es decir precediendo oraciones interrogativas, tiene *ahora* en *Diurno doliente*³²:

AHORA, qué imprevisto paso hace crujir los caminos?
Q é vapor de estación lúgubre, qué rostro de cristal,
y aún más, qué sonido de carro viejo con espigas?

(vv. 16-18)

y en *La noche del soldado*³³:

AHORA, dónde está esa curiosidad profesional, esa ternura abatida que sólo con su reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultraazul?

(O. C., p. 178)

3. 3. En *Madrigal escrito en invierno*³⁴, *ahora bien* es también gozne estructural; su valor es el de conjunción continuativa, pero una continuativa que simplemente introduce la segunda parte del poema ampliando y reforzando lo expresado en la primera parte³⁵:

AHORA BIEN, en lo largo y largo
de olvido a olvido residen conmigo
los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.

(vv. 13-16)

³² O. C., pp. 173 y s.

³³ O. C., pp. 178 y s.

³⁴ O. C., pp. 166 y s.

³⁵ Valor que generalmente sólo posee *ahora*. Cf. CUERVO, *op. cit.*, I, p. 286.

Aquí *ahora bien* divide simétricamente el poema en dos partes, intensificando la súplica, pues mediante su empleo se acumula (resuena) en la segunda lo expresado en la primera parte.

Esta súplica, que se hace al mismo tiempo menos imperativa, termina con un *crúzame* sepulcral, con reminiscencias de cruz especialmente favorecidas por el contenido de los versos finales:

crúzame tu existencia, suponiendo
que mi corazón está destruido.

(vv. 23-24)

3. 4. En *Juntos nosotros* ³⁶ finalmente, *ahora* es sólo instrumento de enlace con el que se realiza la contraposición en la unidad de la amada y el hablante lírico; mediante su empleo se enfrenta a ambos:

Qué pura eres de sol o de noche caída,

AHORA, qué armas espléndidas mis manos,

(vv. 1-7)

4. *Bueno*.

Bueno, usado con el valor del continuativo *bien*, sirve en *Ritual de mis piernas* ³⁷ para detener la digresión sobre el miedo que tienen las gentes

de las palabras que designan el cuerpo,
y se habla favorablemente de la ropa, .

como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos por
completo
y un oscuro y obscuro guardarropas ocupara el mundo.

(vv. 26-31)

³⁶ O. C., pp. 171 y s.

³⁷ O. C., pp. 185 y s.

Bueno enmarca la digresión como tal digresión y sirve de vínculo de enlace entre el verso 23 y el verso 37 en el que el yo lírico retoma la descripción de las piernas:

BUENO, mis rodillas, como nudos,
particulares, funcionarios, evidentes,

(vv. 37 y s.)

5. *Entonces.*

Entonces como *continuativo* con el valor de *siendo esto así, en tal caso* ³⁸, enlazando no ya elementos dentro de una frase (oración) sino partes, elementos del discurso poético, es decir como elemento de enlace extra oracional que explicita la estructura del poema se encuentra en *Galope muerto* y en *La noche del soldado*.

5. 1. En *Galope muerto* ³⁹ reforzando a *por eso* (o reforzado por él si se quiere) es gozne estructural entre las dos secciones en que se estructura la primera parte del poema.

En las dos primeras estrofas el hablante lírico expresa que la vida se le presenta como una caótica pululación de fuerzas vitales y mortales sin sentido, empeñadas en destruir y destruirse (vv. 1 - 21).

En la tercera estrofa ligada a las dos primeras por los ilativos *por eso entonces* (= 'por eso ... siendo esto así') el hablante lírico expresa que ha de entregarse a percibir desde arriba el misterio:

POR ESO, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
ENTONCES, como aleteo inmenso

ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,

(vv. 22 - 25)

³⁸ Este uso de *entonces*, consignado en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario, op. cit.*, s. v. *entonces* 2.ª acep., p. 544, que figura también en JULIO CALCAÑO, *El castellano en Venezuela*. Estudio crítico. Caracas - Madrid, Ediciones Edime,

Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1950, § 239, lo señala HAYWARD KENISTON, *Spanish Syntax List*, New York, Henry Holt and Company, 1937, § 42. 24 como ilativo de uso común.

³⁹ O. C., p. 161 y s.

a fin de descubrir su sentido cierto, que, según ya hemos indicado, encuentra en el mundo vegetal (véase II, 3.1).

5.2. Valor similar posee *entonces* en *La noche del soldado* ⁴⁰.

ENTONCES [= 'siendo esto así'], de cuando en cuando, vi-
sito muchachas de ojos y caderas jóvenes, . .

(O. C., p. 179)

y también, aunque desdibujado, en *Cantares* ⁴¹

ENTONCES [= 'siendo esto así'], entre mis rodillas,
bajo la raíz de mis ojos,
prosigue cosiendo mi alma:
su aterradora aguja trabaja.

(vv. 20 - 23)

5.3. Cuando *entonces* es simplemente adverbio de tiempo (= 'en tal momento'), no expresa la conformación del poema, como en *Colección nocturna* ⁴², donde va precedido de la conjunción copulativa *y*:

Y ENTONCES caen a nuestra boca esos frutos blandos
del cielo.

(v. 40)

y en *Cantares* ⁴³

. ENTONCES
largamente escucha y respira

(vv. 6 y s.)

⁴⁰ O. C., pp. 178 y s.

⁴¹ O. C., p. 191.

⁴² O. C., pp. 169 y s.

⁴³ O. C., p. 191.

y en *Ritual de mis piernas* ⁴⁴

y es que, la verdad, CUANDO el tiempo, el tiempo pasa,

ENTONCES, extrañas, oscuras cosas toman el lugar de la
ausente,

(vv. 5 - 8)

donde es *reiterativo* por su relación con *CUANDO el tiempo, el tiempo pasa*, etc., a cuya significación apunta.

Un uso análogo de *cuando* *entonces* se encuentra en *Alturas de Macchu Picchu* ⁴⁵.

y CUANDO poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,
ENTONCES fui por calle y calle y río y río,

(vv. 103 - 106)

En este caso, como en el anterior, hay una trasposición del adverbio *entonces*, antecedente del relativo *cuando*.

6. Esta obsesión del poeta por explicitar vínculos aparece más claramente aún en el comienzo del *Joven monarca* ⁴⁶.

*Como continuación de lo leído y precedente
de la página que sigue* debo encaminar mi estrella
al territorio amoroso.

(O. C., p. 181)

⁴⁴ O. C., pp. 185 y s. No son en absoluto aquí las expresiones *y es que, la verdad, cuando... entonces* indicios de que el hablante lírico "se dirige convincentemente a

un lector", como quiere AMADO ALONSO, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵ O. C., pp. 312 - 324.

⁴⁶ O. C., p. 181 y s.

que, mediante la frase subrayada, vincula el poema en su totalidad a *El deshabitado* ⁴⁷ y a *Establecimientos nocturnos* ⁴⁸.

III

Como ya hemos indicado, algunos de estos instrumentos sintácticos poseen, fuera de su valor configurador, un empleo expresivo como síntomas de una especial tensión del ánimo del yo lírico. Otras veces expresan simplemente esa tensión del ánimo, sin que destaquen la estructura interna del poema.

1. *La verdad*.

1. Es el caso de la expresión explicativa *la verdad*, que en *Arte poética* ⁴⁹ no sólo indica certeza indubitable, sino además es síntoma de la tensión del yo lírico que abre el término del poema. Con ella, al mismo tiempo que se refuerza el valor adversativo de *pero*, se expresa la rebeldía emocional del yo lírico.

Pero, LA VERDAD, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

(vv. 16 - 21)

Un uso análogo tiene la expresión adverbial *la verdad* en *Ritual de mis piernas* (O. C., pp. 185 y s.):

y es que, LA VERDAD, cuando el tiempo, el tiempo pasa

(v. 5)

⁴⁷ *Id.*, p. 180 y s.

⁴⁸ *Id.*, p. 182.

⁴⁹ O. C., pp. 175.

2. *Entonces*.

2. Hay casos también en que el adverbio *entonces* no desempeña un papel determinante en la configuración poética, y sólo cumple una función expresiva.

Con esta función de síntoma de una especial tensión anímica, el empleo de *entonces* es uno de los rasgos más peculiares de la poesía de Pablo Neruda de *Residencia en la Tierra* (tal como el uso de los gerundios y los adverbios terminados en *-mente*, etc.) y que más pesa, en cuanto a su influencia, en la lengua literaria⁵⁰.

Esa es la función que desempeña en *El Joven monarca*⁵¹, donde es expresión de la especial tensión que abre el término del poema.

Su enrollado cabello negro ENTONCES beso,
y su pie dulce y perpetuo: y acercada ya la noche,
desencadenado su molino, escucho a mi tigre y lloro
a mi ausente.

(O. C., pp. 181 y s.)

Función análoga realiza en *Juntos nosotros*⁵², precedido de la conjunción copulativa *y*:

⁵⁰ Como ejemplo de esta influencia (¿o jugueteo con ella?, puesto que el capítulo en su totalidad podría entenderse escrito a la manera de Pablo Neruda), véase este trozo de JULIO CORTAZAR:

“Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y ENTONCES jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca “y los ojos se agrandan, se acercan “entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando con fundidos, las bocas se encuentran

y luchan tibiamente, mordiéndose “con los labios, apoyando apenas la “lengua en los dientes, jugando en “sus recintos donde un aire pesado “va y viene con un perfume viejo “y un silencio. ENTONCES mis manos buscan hundirse en tu pelo, “acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos...”. JULIO CORTAZAR. *Rayuela*³. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 48.

⁵¹ O. C., pp. 181 y s.

⁵² O. C., pp. 171 y s.

Y ENTONCES tu cabeza se adelgaza en cabellos,
y su forma guerrera, su círculo seco,
se desploma de súbito en hilos lineales
como filos de espadas o herencias del humo

(vv. 44 - 47)

Igual valor tiene el *entonces* que aparece en *La lámpara en la tierra*⁵³, poema del *Canto General*:

Yo duermo ENTONCES con el sueño
de una semilla, de una larva,
y las escalas de Querétaro
bajo contigo.

(*Minerales*, vv. 68 - 71)

y los de *Las Furias y las penas*⁵⁴

ENTONCES, este río
va entre nosotros, y por una ribera
vas tú mordiendo bocas?

ENTONCES es que estoy verdaderamente, verdaderamente
[lejos
y un río de agua ardiendo pasa en lo oscuro?

(vv. 75 - 79).

3. El valor expresivo de *entonces* se realiza si a él se une su empleo como instrumento que conforma el poema.

Con este doble empleo, el significado de *entonces* es el que posee corrientemente, 'en ese momento', pero su función posee relevancia estructural: no sólo señala, da un grave, profundo toque de atención al desencadenamiento de la tensión poética, sino además pone de relieve una quiebra profunda en el ánimo del hablante lírico, por lo que muestra, patentiza la estructura del poema. Este es el valor de *entonces* en *Agua sexual*⁵⁵.

⁵³ O. C., p. 297 - 311.

⁵⁵ O. C., p. 215 y s.

⁵⁴ O. C., pp. 244 - 249.

como un párpado atrozmente levantado a la fuerza
estoy mirando.

Y ENTONCES hay este sonido:
un ruido rojo de huesos,
un pegarse de carne,

(vv. 35 - 39)

y en *Estatuto del vino*⁵⁶ orienta al lector, primero hacia la presencia de los hombres del vino:

Y hacia túneles acres me encamino
vestido de metales transitorios,
hacia bodegas solas, hacia sueños,

hacia imperecederas mariposas.

ENTONCES surgen los hombres del vino
vestidos de morados cinturones

(vv. 36 - 44)

y luego hacia la huida del vino tenazmente perseguido:

Y ENTONCES corre el vino perseguido
y sus tenaces odres se destrozan
contra las herraduras, y va el vino en silencio,

y se disfraza de azufre su boca,
y el vino ardiendo entre calles usadas,
buscando pozos, túneles, hormigas,
bocas de tristes muertos,
por donde ir al azul de la tierra
en donde se confunden la lluvia y los ausentes.

(vv. 95 - 108)

4. Pero donde alcanza su valor más alto es en *Alturas de Macchu Picchu*⁵⁷, donde funciona como instrumento de oposición y en-

⁵⁶ O. C., pp. 220 - 222.

⁵⁷ O. C., pp. 312 - 324.

lace entre las dos partes en que se divide o puede dividirse el poema.

4. 1. El ilativo *entonces* aparece en *Alturas de Macchu Picchu* en un momento clave.

El yo lírico ha expresado su sentimiento ante la irreparable naturaleza del ser humano que lo lleva a destruir su condición esencial, mientras en el ser mineral o vegetal, ésta se mantiene y perdura:

Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.

(vv. 24 - 29)

Su experiencia con los hombres es aún más trágica.

No sólo no le es posible hallar en su trato con ellos lo humano integral, sino que hasta este mismo trato humano le es negado. De ahí su caída a la angustia existencial:

Y cuando poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,
entonces fui por calle y calle y río y río,

y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.

(vv. 103 - 111)

Ni tan siquiera le ha sido posible encontrar en el ser humano en su desamparo, a la *poderosa muerte*, puesto que en medio de sus dolores cotidianos no hay lugar para una preocupación sobre ella.

No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de las habitaciones
llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel vacía:
era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:
un átomo del pecho que no vino al combate
o el áspero rocío que no cayó en la frente.
Era lo que no pudo renacer, un pedazo
de la pequeña muerte sin paz ni territorio:
un hueso, una campana que morían en él.
Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos
en los pobres dolores que mataban la muerte,
y no encontré en la herida sino una racha fría
qu entraba por los vagos intersticios del alma.

(vv. 112 - 124)

Así, el poeta ha llegado al punto más alto de su desamparo frente a la comprobación de la vacuidad y sordidez humanas, y allí, justamente allí, aparece el ilativo que nos interesa, que nada tiene de prosaico. Que es, por el contrario, un instrumento poderoso en la construcción poética, altamente expresivo.

Su función en la estructura del poema (y en la conformación del sentimiento del poeta), es justamente interrumpir de modo abrupto la desencadenada corriente de sentimiento y expresión, que ha llegado a su punto culminante.

Pero también, y este es un valor concomitante, es un alto, profundo toque de atención: el alma del poeta se recoge en sí misma antes de expresar, conformar lo que sigue. Es un profundo toque de atención no dirigido en primer término al lector, sino a sí mismo, preparando su alma para expresar, mejor conformar lo que sigue. Tono que prepara el alma del yo lírico para lanzarse desde la cumbre de la comprobación salvadora; un respiro en medio de la tempestad y la desolación que permite al espíritu recogerse en sí mismo, y acumular fuerzas antes de llegar al encuentro de esa condición esencial humana que tan desesperadamente ha buscado:

ENTONCES en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.

Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
 no escondió en las dormidas vestiduras.

(vv. 125 - 130)

En el poema, como se puede comprobar a través del análisis de las formas lingüísticas empleadas, se da una división tajante, patentizada a través del ilativo *entonces*, que distingue y enfrenta, al mismo tiempo que une, dos tipos de lengua distintos en que se expresan, ponen de manifiesto dos diversos contrapuestos *temples de ánimo*⁵⁸:

Por una parte, los cinco primeros cantos del poema; por otra, los restantes (menos el IX⁵⁹).

La lengua de los cinco primeros cantos se caracteriza por el predominio del asíndeton y la estructuración anárquica del período, por la supremacía de la expresión nominal estática, por el sistema verbal, en el que predomina la oposición pretérito/presente.

La lengua de los cantos restantes, y a partir de *entonces*, se caracteriza por el predominio de la construcción sindética y por la estructuración más o menos ordenada del período según una cierta jerarquía explícita, por la supremacía de la expresión verbal dinámica y por el sistema verbal ordenado según la secuencia *pretérito —> presente —> imperativo*.

La consideración de la lengua del poema, en suma, lleva a la evidencia de que en él se encuentran dos tipos diversos de lengua enfrentados abruptamente, pero también unidos. La separación tajante, su unión, se manifiesta en el uso del deíctico *entonces*. El poema se estructura a través de la unión, del confrontamiento que realiza entre esos dos tipos de lengua.

⁵⁸ Sobre los dos tipos de lengua en *Alturas de Macchu Picchu* véase Gastón Carrillo Herrera, *Alturas de Macchu Picchu. Análisis de la lengua del Poema*. Dos tipos lingüísticos diversos como expresión de dos distintos *temples de ánimo* del Yo lírico.

⁵⁹ El Canto ix, estructurado sobre la base de expresiones nominales, queda, como es natural, al margen de los cantos de esta segunda parte: Cf. en trabajo indicado en nota 58.

Estos dos tipos de lengua enfrentados en el poema a través del ilativo *entonces*, vienen a corresponderse dialécticamente con dos templos de ánimo diverso en medio de la vida y la muerte.

En los primeros cinco cantos el yo lírico patentiza la vacuidad y sordidez de la vida humana tal que llega a quebrar la unidad, continuidad de su ser esencial originario frente a una naturaleza mineral y vegetal que la mantiene, defiende y perpetúa. Una existencia humana para la cual la muerte no es ni siquiera aquello hacia lo cual la vida se orienta y se dirige; no es sino una pobre muerte, *sin paz ni territorio*.

Un templo de ánimo de desaliento, de desesperanza y de angustia, en suma.

En cambio, el ya señalado *entonces* muestra la irrupción, prepara para un templo de ánimo diverso, opuesto:

Desde la desolación, la angustia, la desintegración y soledad existencial, a la vida, a la integración solidaria, a la construcción y a la lucha en medio de la existencia histórico-social.

A partir de él, el yo lírico expresa que en el ser humano, humilde y solidario, constructor, se da también este ser esencial originario que se encuentra en la naturaleza mineral y vegetal.

Pero este modo de darse es radicalmente distinto, cualitativamente diverso; pues el ser humano perpetúa su existencia, por una parte, a través de lo que construye:

Ya no sois, manos de araña, débiles
hebras, tela enmarañada:
cuanto fuisteis, cayó: costumbres, sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora.

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.

Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños párpados
[se cerraron]

llenos de ásperos muros, poblados de castillos,
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,
quedó en la exactitud enarbolada:
el alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedras después de tantas vidas.

(vv. 180 - 197)

Pero también, y de un modo fundamental, a través de su ser histórico-social y de su lucha; modo de ser singular en que se perpetúa la esencia humana. La muerte, entonces, cobra también sentido en el hombre como etapa en su desarrollo histórico. De aquí la invocación que hace el yo lírico al anónimo multitudinario creador de Macchu Picchu:

Sube a nacer conmigo, hermano.

No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.

Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,

(vv. 380 - 417)

Invitación a continuar simbólicamente su existencia a través de la palabra del poeta.

Como está claro, tenemos ahora aquí (y desde *entonces*) un temple de ánimo diverso.

Un temple de ánimo en el que el ser del yo lírico manifiesta su confianza en el ser ahí del hombre, en lo que construye y en su lucha, en su creación a través del existir histórico.

El olvidado de Macchu Picchu puede ya encarnarse en el yo lírico, quien entonces puede decir:

Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre

(vv. 423 y s.)

Universidad de Chile

GASTON CARRILLO HERRERA

INDICE DE VOCES Y
EXPRESIONES ESTUDIADAS

AHORA: I.3; I.5; II.3.2; II.3.4.	CUANDO... ENTONCES: II.5.3.
AHORA BIEN: I.3; I.5; II.3.1; II.3.3.	LA VERDAD: I.3; III.1.
ASI, PUES: I.3; I.5; II.1.1. Nota 18.	MIENTRAS TANTO: I.5; I.2.
BUENO: I.3; I.5; II.4.	PERO LA VERDAD: I.5; III.1.
EN FIN: Nota 7.	PUES: I.5; II.1.2.
ENTONCES: I.3; I.5; II.5; II.5.1; II.5.2; II.5.3; III.2; III.3; III.4.1.	SIN EMBARGO: I.3.

INDICE DE POEMAS
ESTUDIADOS

Residencia en la Tierra I

GALOPE MUERTO: II.3.1; II.5.1; Nota 7.	DIURNO DOLIENTE: II.3.2.
MADRIGAL ESCRITO EN INVIERNO: II.3.3.	ARTE POETICA: III.1.
FANTASMA: II.2.	SISTEMA SOMBRIO: III.1.1.
COLECCION NOCTURNA: II.5.3.	SONATA Y DESTRUCCIONES: II.1.2. Nota 24.
JUNTOS NOSOTROS: II.3.4; III.2.	LA NOCHE DEL SOLDADO: II.1.1; II.3.2; II.5.1; II.5.2.
	EL DESHABITADO: III.6.

EL JOVEN MONARCA: II.6; III.2. RITUAL DE MIS PIERNAS: II.4; II.5.3;
ESTABLECIMIENTOS NOCTURNOS: II.6. III.1. Nota 18.
ENTIERRO EN EL ESTE. Nota 14. CANTARES: II.5.2; II.5.3.

Residencia en la Tierra II

AGUA SEXUAL: III.3. ESTATUTO DEL VINO: III.3.

Tercera Residencia

LAS FURIAS Y LAS PENAS: III.2.

Canto general

LA LAMPARA EN LA TIERRA: III.2. ALTURAS DE MACCHU PICCHU: II.5.3;
III.4.

EL FUGITIVO: II.1.1.

Los versos del capitán

SI TU ME OLVIDAS: II.3.1.