

El concepto de lo erótico en Darío y Neruda. Estudio de una simbología común

Surgió el idioma volando una ráfaga de alas de oro
...
y la claridad del panal adelanta un torrente de trinos
que decretan la ley de cristal, el racimo de nieve
del cisne...

(Neruda, «R. D.»)¹

Declara Neruda en sus prosas que, en su labor de poeta, ha sido ayudado «por el trabajo de los que precedieron (...); no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, ¿qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?»². Efectivamente, numerosos autores han fecundado la obra del poeta chileno con sus versos, pero vamos a referirnos aquí especialmente al insigne poeta nicaragüense, al que Neruda califica como «mi padre poeta»³ y cuya herencia directa reconoce en numerosas ocasiones.

No es tarea fácil delimitar claramente las fronteras de esta corriente de intertextualidad debido a las diferencias existentes entre los credos poéticos de los autores que aquí nos ocupan, aunque se han hecho interesantes observaciones que se constituyen en pruebas patentes del poderoso influjo que en Neruda ejerció Darío.

Ya desde *Crepusculario* se sienten claros ecos rubenianos en formas y temas (jardines, vaguedad, ensueño, exotismo). El soneto en alejandrinos «Panthéos» es una de las claves más significativas a este respecto, por su evidente filiación con «Lo fatal» de Darío:

... Si quieres no nos digas de qué racimo somos
no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo
pero dinos adónde nos llevará la muerte...⁴

1. Neruda, *La barcarola*. (Barcelona: Seix Barral, 1977), pág. 108.

2. Neruda, *Pura nacer he nacido*. (Barcelona: Seix Barral, 1978), pág. 402.

3. *La barcarola*, pág. 108.

4. Neruda, *Crepusculario*. Buenos Aires: Losada, 1977), pág. 13. Cf. con Darío; «... y la carne que tienta con sus frecos racimos/y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,/iy no saber adónde vamos, ni de dónde venimos...» en *Poesías Completas*. (Madrid: Aguilar, 1967).

Sin embargo, tras la «iniciación melódica» de *Crepusculario*, Neruda se aleja radicalmente de ese modernismo ya extemporáneo y comienza una andadura poética en busca de un estilo nuevo y personal que cristalizará en *Residencia en la tierra*. La ruptura con los modelos anteriores que conlleva su adhesión a las vanguardias y la forja de una nueva poética hacen difícil la tarea de vislumbrar en su obra una presencia ahora transformada (por su fusión con otras estéticas y los propios hallazgos del poeta) y soterrada, pero que fecunda constantemente sus versos como un río subterráneo.

A pesar de esas dificultades, se han anotado diversas vinculaciones entre ambos quehaceres poéticos. La preocupación social (e.g. «A Roosevelt» en Darío, *Tercera Residencia* en Neruda) sucede en ambos poetas el esteticismo inicial, de modo más acendrado en Neruda pero también presente como subtema en la poesía dariana, como demuestra en un conocido estudio Pedro Salinas⁵. Incluso se han constatado algunos casos aislados de paralelismo formal. Muchos son los autores que han señalado, e.g. el influjo del poema I de *Cantos de vida y esperanza* («Yo soy aquel que ayer no más decía...») en el «Nuevo canto de amor de Stalingrado» de Neruda («Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua./ describí el luto y su metal morado...»), tanto en la disposición formal —serventesios endecasilábicos— como temática, pues ambos constituyen autobiográficas poéticas, conocida es también la referencia dariana que tiene la oscura metáfora que en el poema «barcarola» asocia al corazón con un caracol («si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando/sonaría con un ruido oscuro...»), estudiada con precisión por Amado Alonso⁶.

Lo que nos proponemos en este breve análisis es estudiar la presencia de Rubén Darío en Neruda a través de la simbología correspondiente a uno de los ejes principales de sus versos: el tema amoroso. Para ello se hace necesario plantear inicialmente la concepción de lo erótico en cada uno de estos autores.

El amor y la mujer constituyen, como es bien sabido, el eje temático fundamental sobre el que se sustenta la arquitectura poética dariana, pero de un modo ambivalente, i.e. conteniendo en unidad dialéctica el goce y el dolor. Como Leconte de Lisle, uno de sus reconocidos maestros, la duda agónica que provoca en Darío la incertidumbre religiosa cristalizada en su refugio en la belleza y el arte —especialmente los vinculados con la religión politeísta del clasicismo griego— que serán tabla salvadora de un al-

5. Salinas, «La poesía de Rubén Darío», en *Ensayos completos*. (Madrid: Taurus, 1983).

6. Alonso, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. (Barcelona: Edhasa, 1979), pág. 181. Véase también el artículo de Gutiérrez Mouat «La presencia de ciertos textos de Darío en *Residencia en la Tierra*» (*Hispanérica*, n.º 39) y el de Rodríguez Monegal «Darío y Neruda: un paralelo imposible» (*La Torre*, Puerto Rico, 1961), en que el autor enumera las distancias existentes entre ambos autores pero reconoce finalmente dos elementos fundamentales que los vinculan: el concepto de la mujer como centro del universo y el intimismo melancólico que une estrechamente los *Cantos de Vida y Esperanza* con *Estravagario*.

ma sedienta de eternidad. Asimismo, la concepción del amor también coincide en ambos: aunque con quejas solapadas, el amor se convierte en refugio, redención de la muerte, ilusión de eternidad, y se instituye en auténtica religión. Como «mester de paganía», siguiendo la expresión de Salinas ⁷, e incluso «mester de gineolatría», podría calificarse su poesía.

A diferencia del resto de los postrrománticos, de una común obsesión por la inminencia de la tumba y desprecio hacia el idealismo amoroso provocados por la crisis general del siglo, De Lisle escribió lo que para Putter es la más auténtica poesía amorosa del movimiento parnasiano; en *Premières Poésies* declaraba que «il faut aimer, parce que l'amour c'est la poésie, et que, sans elle, la vie n'est plus la vie» ⁸. Tanto De Lisle como Darío coincidirán en la utilización de la belleza de la imagería mitológica clásica para reflejar concepción del amor. El primero consideraba al cristianismo como religión sin belleza («He sees it as a religion of aggressive ugliness, actively hostile to art (...) 'En général', he wrote in 1855, 'tout ce qui constitue l'art, la morale et la science, était mort avec le Polythéisme'») ⁹. Darío, en cambio, utilizará también la imagería cristiana para transmitir su nueva religión del amor (e.g. en «Ite, missa est», PC, 571).

No sólo en ese sentido se distanciará de De Lisle, sino también en un elemento heredado del movimiento simbolista francés: el sensualismo trascendente, que da un nuevo significado a los símbolos parnasianos. Así, tanto los símbolos mitológicos como los naturales (e.g. jardines, cisnes) se verán enriquecidos por multitud de connotaciones y un nuevo poder estético. En el «Coloquio de los centauros» (PC, 572) se ofrece una visión mítica de la Naturaleza como enigma que se ha de descifrar. Los cisnes que pueblan la poesía dariana, por su parte, ya no serán un mero símbolo de la belleza marmórea y pura, sino también de la sensualidad (por su ascendencia mítica, en que encarna al dios metamorfoseado en ave para alcanzar la posesión física de Leda), del ideal poético o de la duda que plantea la curva interrogativa de su cuello. Ese papel trascendente y mágico que desempeña la Naturaleza en la poesía dariana, así como otros elementos hasta aquí expuestos, podrán constatarse también en la poesía de Pablo Neruda, como ya veremos, y puede estar vinculado no sólo con las enseñanzas del movimiento simbolista, sino también con la presencia real de la naturaleza exuberante de América, poderosa, enigmática y devoradora, que somete y condiciona al hombre y que tan importante papel cumplirá en la literatura de ese continente.

Por otra parte, el avance que el movimiento simbolista significa con respecto a su precedente parnasiano viene dado por un importante cambio

7. Salinas, «El cisne y el búho», en *Literatura española del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 1980).

8. Cit. por Putter, *The Pessimism of Leconte de Lisle*. (California: University Press, 1961), pág. 258.

9. *Ibíd.* pág. 217.

de norte poético: el escritor ya no refleja su preocupación egolátrica ante la Muerte o la Poesía, y trasciende su Yo, universalizándolo, para expresar la común condición humana. Este legado lo recogerá Darío en poemas extraordinarios, como el ya citado «Lo fatal», paradigmático en este sentido.

Pero falta aún por analizar un elemento muy importante que inauguran los simbolistas y que será de gran importancia en la poesía moderna, de lo cual, tanto Darío como Neruda se hacen eco. El afán por descifrar el enigma del universo —que sustituye a la actitud contemplativa o evasiva de los románticos— provoca el nacimiento del tema del «viaje inmóvil» en busca del conocimiento, con ciertas reminiscencias órficas, y de la videnia que capacita al poeta para descubrir ese misterio. Diversos ejemplos de esta actitud pueden encontrarse en los autores que ahora nos ocupan, engrosando así la lista de concomitancias simbólicas y conceptuales existente entre ambos, que más tarde analizaremos.

En Rubén Darío se hace patente esta recurrencia en numerosos poemas. En el «Coloquio de los Centauros» la naturaleza se transmuta en enigma universal que el poeta descifra por boca de sus personajes míticos. Como en el viaje dantesco, nos encontramos en una «selva sagrada» (obsérvense los calificativos, en que se constata el panteísmo dariano) donde amor y muerte se constituyen en motor primero de la vida y de ahí esa visión de la Naturaleza como conjunción del «vientre de la tierra» y el «germen que entre las rocas y entre las carnes de los árboles» es «universal resumen de la suprema fuerza».

La coexistencia del amor y la muerte toma cuerpo en la diosa Venus: «... entre sus duros pechos, lirios de Aqueronte,/hay un olor que llena la barca de Caronte». Esa visión dialéctica se resumirá en la intervención última de Arneo con una conclusiva afirmación: «La Muerte es de la Vida la inseparable hermana».

A esa lectura de la suprarrealidad mítica como símbolo del universo se añade el aludido viaje de búsqueda, presente en diversos poemas. En «La fuente» (PC, 615) el poeta ofrece un descenso a «La gruta viviente/donde la interna música de su cristal desata,/junto al árbol que llora y la roca que siente» para beber de esa fuente de conocimiento; en «Yo persigo una forma...» (PC, 622) plantea de nuevo el enigma: «el sollozo continuo del chorro de la fuente/y el cuello del gran cisne blanco que me interroga».

El mismo viaje imaginario y el intento de descubrir el misterio del cosmos, el descenso hacia esa fuente maternal y procreadora, puede encontrarse en diversos momentos de la poesía de Neruda, especialmente en «El cazador de raíces»¹⁰. De nuevo encontramos la fórmula anteriormente estudiada: el poeta-cazador va al bosque en un viaje mítico, en busca de los orígenes, de la sustancia nutricia de la vida y la poesía, y encuentra esa

10. *Memorial de Isla Negra*. (Barcelona: Seix Barral, 1976), IV.

raíz, que «toca el agua, la bebe y sube por el árbol» (hay que anotar aquí que el símbolo del árbol en Neruda connota, entre otras cosas, la propia obra poética); obsérvese el paralelismo con el símbolo dariano del agua fecundadora de la poesía. Se suceden los *verba videndi* propios de esta experiencia visionaria («Ay yo vi...»), mientras el poeta avanza por una «espaciosa selva» hasta llegar al «útero de la tierra». Reaparece aquí la cosmovisión dariana en que se unían amor, vida y poesía en el vientre germinal de la Naturaleza, «selva devoradora» que acapara en su seno una sucesión de muertes y de vidas, *medium* para alcanzar el conocimiento universal («... escogí la selva/para aprender a ser»). Todo se resuelve en canto a la «madre materia, germen, tierra germinadora», como en el caso de Darío.

Entramos con esto en un nuevo aspecto que une a Pablo Neruda y Rubén Darío: la comunión panteísta con la Naturaleza, que se identifica de modo ambivalente con la madre germinadora y la mujer amada. Efectivamente, tiene Darío una visión panerótica del mundo, y en este sentido, mágica, que Octavio Paz define certeramente en su extraordinario estudio «El caracol y la sirena»:

... Aprehensión sensual de la realidad: en la mujer «se respira el perfume vital de cada cosa» (...) el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es aproximarse de la sustancia vital (...) Su cosmología culmina en un misticismo erótico (...) Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales (...) *Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda*¹¹

En esa visualización del universo por medio de un sensualismo trascendente hay un proceso de ósmosis entre amada y naturaleza que hace que sus atributos se confundan en una comunión simbólica y mística. Este elemento panteísta guarda gran relación con la poética whitmaniana, canto de amor universal que Darío evidentemente conoció y admiró, según se desprende del soneto y las prosas que le dedica. Así pues, el panteísmo que se manifiesta en Neruda pasa por el doble crisol de Darío y de Whitman (su principal acreedor poético según sus propias palabras).

Ese erotismo totalizador y trascendente que inunda el universo se manifestará, e.g., en la unión amorosa con el mar, que Whitman define en uno de sus versos como «my lover the sea», y que también encontramos en Darío y Neruda. En la obra de ambos hemos constatado ya el carácter germinal de la naturaleza-matriarca universal —también presente en el poeta de Manhattan— y podemos encontrar también ejemplos de la identificación entre amada y naturaleza. Rubén Darío —para quien la Mujer adquiere carácter universal, en esa concepción clásica, que sigue también Whit-

11. En *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1980), págs. 57 y ss. El subrayado es nuestro.

man, de valoración del amor en sí y no del objeto amado, a diferencia de Neruda— muestra en «Divulgación» (PC, 556) esa comunión con el mar:

Amame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.

Habría que anotar aquí la plurivalencia del símbolo del mar en la obra de Darío. Además del sentido estético-paisajístico marginal, connota el grato recuerdo de la infancia, lo sensual —olas, espumas—, la fecundidad, el principio masculino (V. «Marina», PC, 670-1 «mar paternal, mar santo») y, por último, tendrá una vertiente mítica. Así como la tierra es madre, pero también escenario de juegos de sátiros y ninfas, el mar tiene también un sentido profundo, mítico, sagrado. Es el enigma, el misterio de la vida, y conlleva símbolos con resonancias mágicas y ambiguas; el caracol y la sirena funden su sonido para llevar al amor y a la muerte.

En Neruda, igualmente, el mar es un símbolo frecuente y plurisignificativo. Así, unas veces la amada se caracteriza con atributos marinos (e.g. en numerosos poemas de *Cien sonetos de amor*), y otras, el mar —como la noche, la lluvia, la tierra— se transmuta en amada; esto último se puede constatar en un hermoso *corpus* poético, «El gran océano», especialmente en el poema «Noche marina»:

Noche marina, estatua blanca y verde
te amo, duerme conmigo... ¹²

El otro aspecto consustancial al panteísmo y al concepto de lo erótico en Darío será la íntima imbricación entre amor y muerte; de ahí el sentimiento de angustia como cara oculta del delirio pasional de sus versos, que emergerá, atenuando ese vitalismo, en obras como *Cantos de Vida y Esperanza* y *Poema del Otoño*.

Desembocamos aquí en el importante papel que la Mujer —en ese sentido genérico que no heredará Neruda— cumple en su poesía. Su papel es ambivalente porque es tentación que lleva al pecado y a un tiempo salvadora de las miserias del mundo a través del amor. Esto se hace emblemático en el poema XVII de los *Cantos* (PC, 668). La mujer es «celestes carne», es divinidad, pero también «arcilla», madre-tierra, y toda la existencia se resume en el «útero eterno» que da sentido al «sagrado semen» (con una simbología whitmaniana —«seminal milk», «maternal mystery» ¹³ que, como ya se ha constatado, continúa en Neruda) ¹⁴. Es Eva y Cipris, tenta-

12. Neruda, *Canto General*. (Barcelona: Seix Barral, 1978), pág. 443.

13. Whitman, «A Woman Waits for Me», *Poesía Completa*. (Barcelona: Río Nuevo, 1986), pág. 20.

14. V. «La lámpara en la tierra», en *Canto General*, y «El cazador de raíces», en *Memorial de Isla Negra*.

ción y placer; cristianismo y paganismo mezclan sus cosmologías en una nueva dimensión religiosa. La mujer da y quita el dolor; es la Eva ambigua a la que invoca:

¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!

Sin embargo, el sentimiento trágico ante la inminencia de la muerte oscurecerá, cada vez con más énfasis, el vitalismo amoroso, como en los siguientes versos, de resonancia barrocas:

Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza
y después se tornará en
polvo y ceniza (*Poema del Otoño*, PC, 774).

En la obra de Neruda encontramos inicialmente (*Tentativa...*, *Residencia en la Tierra*) la misma visión del amor como asidero ante el abismo último, como redención de la angustia del vivir; e.g.

Alójame en tu espalda, ay, refúgiame,
aparéceme en tu espejo, de pronto,
sobre la hoja solitaria, nocturna...¹⁵

Sin embargo, ese sentimiento se transmutará en plenitud gozosa. Invirtiendo el proceso dariano, y en la más clara tradición quevedesca, Neruda cantará la permanencia del amor más allá de la muerte (e.g. en *Cien Sonetos de Amor*: «Y así cuando la tierra reciba nuestro abrazo/iremos confundidos en una sola muerte/a vivir para siempre la eternidad de un beso»)¹⁶.

Por último, nos queda por estudiar, en este análisis de las interrelaciones existentes entre Darío y Neruda con respecto al tratamiento del tema amoroso, un último aspecto, aunque no por ello menos relevante: la simbología común, de la que intentaremos hacer una revisión, aunque somera, sistemática.

Tres son los tipos de símbolos que encontramos en estos autores, los mismos que establece el movimiento simbolista del siglo XIX, que sucesivamente hará uso de lo mitológico (helénico) y natural —real (cisnes, fuentes, violines), hasta llegar, tras el desgaste de lo anterior, a lo más innovador: la fusión de la realidad física con el estudio anímico interior del poeta¹⁷. Los símbolos mitológicos —vinculados en el politeísmo helénico— son muy abundantes en Darío, que los enriquece con símbolos tomados del cristianismo —como ya se ha visto— para dar un lenguaje propio a la

15. Neruda, «Madrigal escrito en invierno», *Residencia en la Tierra*. (Barcelona: Seix Barral, 1977), n.º XCIII.

17. V. Balakian, *El movimiento simbolista*. (Madrid: Guadarrama, 1969), cap. VI.

religión del amor que exaltan sus versos. La mujer se identificará con Venus, pero también será «hostia de mi amorosa misa» (PC, 571) en esa liturgia herética que rige las *Prosas Profanas*, y para ella entona un cántico de gloria en *Cantos* (poema XVII): «Carne, celeste carne de mujer...». Este tipo de símbolos sólo puede constatarse de modo generalizado en una obra de Neruda, *Crepusculario*, de clara deuda hacia la poética de Darío. En ella el cuerpo de la mujer es «hostia fina» y se le dedican plegarias pseudocristianas: «Bésame, por eso, ahora/bésame, Besadora,/ahora y en la hora/de nuestra muerte. Amén»¹⁸.

El tercer tipo de símbolo que hemos señalado, por su parte, es elemento sustancial de la poética nerudiana, con la fusión que el más avanzado simbolismo propone entre lo material y lo espiritual, fundada expresamente en la materialización de lo abstracto, pero es poco frecuente en Darío.

Será, pues, el segundo tipo de símbolos (i.e. los naturales) lo que compartirán ambos poetas, en una poderosa corriente que desde Darío nutrirá la poética de Pablo Neruda en toda su amplitud, aunque se concentra especialmente en su poesía amorosa; nos detendremos aquí fundamentalmente en *Cien sonetos de Amor*, para no dispersar el análisis y por ser una de las obras más representativas a este respecto. Esos símbolos no constituyen recurrencias aisladas, sino que se encuentran imbricados en una densa red de relaciones bien sistematizada, y podemos dividirlos inicialmente en dos amplios grupos: genéricos y específicos.

Podemos considerar como genéricos los que se hallan ligados a la naturaleza y sus elementos (especialmente la tierra, el fuego y el mar, como ya, en parte, se ha comentado). Así, el ansia amorosa se identificará con el fuego, la sensualidad con olas y espumas, y el cuerpo de la amada cristalizará en una geografía terrestre. Entre los símbolos telúricos son de gran frecuencia los de «tierra» y «colinas»; e.g.

Amplias caderas, pie fino y breve;
las dos colinas de rosa y nieve (Darío, PC, 601)

De tus caderas a tus pies
quiero hacer un largo viaje.
.....
Voy por estas colinas,
son de color de avena...¹⁹

En cuanto a los símbolos específicos, forman un conjunto sistematizado de recurrencias con numerosas inter-conexiones, y destacan, como principales, cisnes, abejas, rosas, uvas, vino, copas y palomas. Evidentemente, no son novedosos como tales ni originarios de Darío (la tradición de las rosas como símbolo de lo efímero se extiende desde el clásico «colli-

18. Neruda, *Crepusculario*. (Buenos Aires: Losada, 1977), págs. 93 y 20 respectivamente.

19. Neruda, *Los Versos del Capitán*. (Barcelona: Bruguera, 1986), pág. 46.

ge virgo rosas» de Ausonio) pero sí es particular su plurivalencia y sus umbricaciones ²⁰.

Todos ellos tienen connotaciones amorosas y sensuales, aunque con distintas graduaciones, y forman parte de una imaginería que, con numerosas variantes (sinonímicas y metonímicas) comparten Darío y Neruda.

Las rosas enriquecen su significación sensual con otros sentidos —además del real— como la belleza, el amanecer y la vida. La gama de sus colores completa sus significaciones (el blanco es la pureza; el rosa, el color de la piel; el rojo, el de la pasión). Su sentido carnal puede observarse en los siguientes versos del Poema de Otoño:

Trocad por rosas azahares,
que suena el son
de aquel *Cantar de los Cantares*
de Salomón (PC, 773).

El último lazo simbólico de este elemento —la relación rosa-boca— lo vincula ya con otros símbolos, tejiéndose así un complejo entramado. Las *abejas*, símbolo de lo sensual y el frenesí erótico, liban su miel en las flores (*rosas*) como el amante liba *la copa* ('boca', también 'cuerpo') de la amada liba el *vino* del placer (e.g. «... deja/su rubia carga la leve abeja/que en bocas rojas chupa la miel», PC, 600). Las variantes sinonímicas (*ánforas*, *cálices*, *vasos* por *copas*) y metonímicas (*uvas*, *racimos*, por *vino*) se multiplican (e.g. «Exprimamos los racimos/de nuestra vida transitoria», PC, 682) y hay que anotar que la plurisignificación de estos últimos se amplía al vincularse con la liturgia profana que instaura Darío, donde el vino y el cáliz eucarísticos adquieren un sentido nuevo. A su vez, la significación de la cosa se extiende de manera traslaticia para constituirse en recipiente de todo lo que de placentero hay en la vida, y, de modo ambivalente, con la copa de hiel del dolor (V. PC, 608).

Las palomas, por su parte, constituyen un símbolo natural de lo amoroso (y también, como variante poética, las tórtolas). Suelen connotar las delicias y pureza del amor. Por último, los cisnes tendrán un papel funda-

20. Como ejemplos de concomitancias aisladas de esta simbología dariana con sus precedentes del simbolismo francés, V. Mallarmé, «L'après-midi d'un faune» (las abejas, el enjambre del deseo), y Verlaine, «Il bacio». Habría que anotar, además que no es sólo la simbología que aquí estudiamos lo que explicita el influjo latente de los versos de Darío en Neruda, pues emerge su presencia en numerosas ocasiones, aunque siempre de un modo sutil y casi imperceptible; e.g. el oxímoron que por tres veces utiliza Darío en el soneto de reminiscencias barrocas «Alaba los ojos negros de Julia» (PC, 560), en que éstos se califican como «luz negra», reaparece en la obra poética de Neruda más de una vez (e.g. en *Los Versos del Capitán*) aludiendo a los ojos de la amada, y en *La barcarola* es evidente la función intertextual de ciertos versos de «Vespéral» (*Poema del Otoño*), que refieren a la «escritura» que las huellas de los cangrejos dejan en la «arena»: «(Yo sin saber cómo entre idiomas ajenos) leí el alfabeto/ que tus pies desnudos dejaban andando en la arena». (Op. cit., pág. 15).

mental, aunando la sensualidad perversa del dios pagano que adquirió su forma para poseer a Leda con otra multitud de sentidos, ya anotados antes.

Tras esta breve exposición de la simbología que transmite la cosmovisión amorosa de Rubén Darío, podemos pasar al estudio de la poderosa presencia que esos mismos símbolos, con toda su riqueza y complicada sistematización, tendrá en la poesía de Pablo Neruda, aunque con las variantes pertinentes propias de la personal asimilación que de aquéllos realiza. Así, en Neruda los símbolos hasta aquí analizados se aplican, por extensión, a lo placentero y positivo de la vida y, en el caso concreto de *Residencia*, tienen frecuentemente la función inversa: expresar la desolación y la angustia (tónica general de este libro) por medio de la técnica, tan quevedesca, de acompañar estos sustantivos de significación positiva con un sintagma adjetivo connotador de destrucción, para causar un efecto mayor (e.g. «rosas rotas», «rosas de odio», «palomas ciegas», etc.). También la majestuosidad del cisne aparece aquí degradada («cisne de fieltro»); de todos modos, es el menos utilizado de los símbolos nombrados, quizá por su excesivo desgaste, denunciado por González Martínez en un famoso soneto. Sin embargo, no está ausente de la simbología nerudiana; en *Arte de pájaros* se alude a la curva interrogativa de su cuello en evidente homenaje a Darío, y en *Cien Sonetos* (X) hay una alusión clara a la belleza pura e imperecedera que representa para aquél:

deja que tus caderas impongan en el agua
una medida nueva de cisne o de nenúfar
y navegue tu estatua por el cristal eterno.

Tanto en los *Cien Sonetos* como en *Los versos del capitán* —las dos cumbres de la poesía amorosa de Neruda— se hace patente la herencia de la simbología dariana. Así, las rosas connotarán lo positivo y gozoso («entró la luz como un rosal abierto», *Sonetos*, XXXV) y también a la amada («ráfaga de rosal», *ibid.*, LXX). Las palomas no sólo sugerirán la pureza, sino también el goce sensual (e.g. «El alfarero», *Los Versos...*). La dualidad copa-vino suele hacer referencia al sentido sensual (que no es el único en Darío); los racimos y las uvas tendrán también las connotaciones darianas, i.e. el cuerpo y el placer amoroso («tus besos son racimos con rocío/ y yo a tu lado vivo con la tierra», *Sonetos*, XXXI). Las abejas seguirán connotando el frenesí amoroso (e.g. *Sonetos*, n.ºXXXII) y serán un símbolo usado metonímicamente en numerosas ocasiones; e.g. *enjambres* (*ibid.*, I), *panales* (LIII) y, principalmente, *miel* («y dos cuerpos por una sola miel derrotados», XII).

Cabe añadir la presencia de dos símbolos darianos que estudia O. Paz —caracol y sirena— en los versos del poeta chileno, que recurre a ellos también con frecuencia (la amada es «caracola terrestre» en *Veinte poemas* y «rosa mojada por sirenas y espumas» en el soneto LXXXVIII).

Serían muchos más los elementos en que cristaliza esa función intertextual existente entre las obras de los poetas que aquí nos ocupan, pero no

es ese el objeto de este estudio. A través de este análisis de la concepción y simbología de lo erótico en los dos mayores poetas del amor que en habla hispana nos ha dado el último siglo, se puede percibir la clara deuda del chileno hacia su reconocido maestro y queda patente la vigencia actual del gran poeta nicaragüense Ruben Darío, de cuyo *Azul...* se celebra ahora el centenario.

SELENA MILLARES
Universidad Complutense
Madrid (España)