

AMOR, EROTISMO Y HERESÍA EN *LA ESPADA ENCENDIDA* DE PABLO NERUDA

LOVE, EROTICISM AND HERESY IN *LA ESPADA ENCENDIDA* BY PABLO NERUDA

Ramos Briceño, Juan Carlos*
Universidad de Los Andes
Venezuela

Resumen

En el presente ensayo se reflexiona y analiza la obra *La espada encendida* (1970) desde el sentido propio de lo que encierra: el enigma de la existencia humana desde la búsqueda misma del lenguaje a través del lenguaje, representación en la palabra del lenguaje amoroso y erótico, ya como una forma de expresión de trascendencia que supera el temor al sinsentido de la vida y la soledad eterna; la muerte de Dios viene a significar el fin de las ataduras humanas tras reconocer el ser humano que la muerte es parte misma de la existencia; de aquí que la vida se vuelva tiempo mítico, eterna y efímera, eterna en el instante mismo que desaparece pero que revive en la costra y reminiscencia dolorosa paradójicamente digna de goce. Con la muerte de Dios surge también el fin de las tiranías del mundo y la vida plena en libertad de los seres que furtivamente se aman sin ser condenados en un Edén prohibido. La llama más alta de la poesía nerudiana se inscribe en esta magna obra poética total en su doble dimensión romántica de lucha y amor.

Palabras clave: amor, herejía, erotismo, muerte, tiempo mítico.

Abstract

Through the present essay we analyse and reflect on the work *La espada encendida* (1970) from the issue that involves it in itself: mankind mystery from the language searching the language itself, erotic and loving words representation, such as a transcendence expression overcoming the fear of life meaningless and the eternal loneliness; God's death engulf the meaning of the end of human attachments by recognising the human being that death is only a part of existence; from this point, life becomes mythical time, timeless and ephemeral, timeless from the instant in itself that vanishes but revives in a painful crust and reminiscence paradoxically worthy joyable. God's death also represents the end of tyrannies all over the world and a lovers plainful life that can be lived out of the forbidden Eden. The highest flame from nerudian poetry have being inscribed in this whole poetical work romantic in its double sense of struggle and love.

Key words: love, heresy, eroticismo, death, mythical time.

*Lcdo. En Educación Mención Lenguas Extranjeras de la Universidad de Los Andes.
ORCID: <https://ORCID.org/0000-0001-7703-5250> / Correo: pookahbanshee1984@gmail.com / inthenameofikake@gmail.com

Finalizado: Trujillo, Noviembre-2022 / **Revisado:** Enero-2023 / **Aceptado:** Marzo-2023

Introito

Tratar de transmitir el sentido que pueda tener la poesía, y, específicamente el poema, es tarea ardua. Los sentidos pueden converger pero también diverger. La poesía es en última instancia un más allá del poema, porque la poesía es un universo de creación que no se limita al poema escrito; *poïesis* que, en su estado puro, es creación bella, estética y/o sublime. El poema es una de sus formas y Pablo Neruda uno de los creadores poéticos más prolíficos y excelsos de la América Latina. Si bien él ha sido conocido por su vistuosismo y versatilidad que no se pueda etiquetar, podríamos atrevernos a nombrarlo como un poeta del erotismo en su quintaesencia. Si alguien ha sabido manejar la pluma en los predios del amor y lo erótico, ha sido Neruda, y en el presente trabajo el enfoque es particular en su poemario *La espada encendida*, donde parece haber alcanzado el punto cumbre de su poética, en cuanto representa una síntesis de sus facetas de poeta romántico, en el doble sentido del amor erótico como del carácter subversivo y comprometido de lucha contra las formas opresoras de la libertad humana. Para la comprensión de la magnitud del poderío poético de esta obra baste con un vistazo a la nota de contraportada de la edición de Seix Barral, biblioteca breve, 1970¹.

El poeta encuentra en esta narrativa poética el espacio de su discurso total, como cuando decimos que el autor ha alcanzado su verdad poética. Y esta verdad poética tiene por proclama una de las más maravillosas leyendas de crónicas de indias, de las consideradas fabulaciones áureas². Como tal

¹ La épica, sustrato que fundamenta la visión cósmica nerudiana, es abordada por el autor, en *La espada encendida* (1970) –uno de sus más importantes y singulares libros de madurez–, de acuerdo con el esquema narrativo que, desde los relatos orales, se halla en la base de la poesía de narración de los hechos humanos esenciales: gestas, amor, fundación civil, rebeldía ante el entorno, migraciones, destrucción del paraíso.” (Pliegue de la contraportada).

² (...) –la mítica “Ciudad de los Césares”, supuestamente situada en los Andes, al sur de Chile–, procura el referente anclado a la intrahistoria americana a este poema cuyo “argumento”, expuesto en una página

se revela, la idea de un *mundo mineral* no es sólo aquí una caracterización del tema tratado en la obra, sino una premisa de escritura; el poeta, *minero del silencio*, descubre que el lenguaje es una sucesión de capas, de entre las que hay que descubrir un lenguaje mucho más acendrado, más prístino. Mas, si ya el poeta descubre que sólo la poesía, el poema mismo, es el artilugio capaz de encontrar tal pureza del lenguaje, éste aun es osado al intentar, como el filósofo, interrogar al lenguaje mismo para descarnar el enigma, ya no sólo del sentido de la existencia y del lenguaje mismo, sino de los otros enigmas: el amor, el erotismo, la locura, todos los cuales sólo son naturaleza humana, pues es ésta la condición que hemos adquirido al evolucionar la que nos separa de la realidad animal.

En el humano prehistórico ha sido el trabajo lo que le separó de la animalidad: “es el trabajo cuya virtud determina la inteligencia.” (Bataille, 1970, p.29). La primera fuente que nos hace seres pensantes es la necesidad misma de trabajar³, para desarrollar un sistema de subsistencia, y el perfeccionamiento de los procesos que nos procuran esa posibilidad, porque “esta operación no sólo cambia la piedra, a la cual los fragmentos que le arrancaba le daban forma deseada; el hombre se cambia a sí mismo: evidentemente fue el trabajo quien hizo del ser humano, el animal razonable que somos.” (Ídem, p. 26).

Pero no es allí donde el ser humano ya es producto acabado. Si bien la forma en que éste concibió la manera de sobrevivir, creando herramientas de trabajo y armas para la defensa, aún queda algo por decirse, porque

liminar que cumple funciones de guión y canon de lectura, es desarrollado por Neruda, al sesgo, en una deslumbrante sucesión de instantáneas del mundo mineral y zoológico, monólogos dramáticos, invocaciones rituales, súbitas revelaciones de lo sagrado.” (Ídem).

³ Es el trabajo el que desgaja al hombre de la animalidad inicial. Por medio del trabajo el animal se vuelve humano. El trabajo fue antes que nada fundamento del conocimiento y de la razón. La fabricación de los instrumentos y de las armas fue el punto de partida de esos primeros razonamientos que humanizaron al animal que éramos.” (Bataille, 1970, p. 26).

en el relato de la humanidad la necesidad de comunicarnos ha sido condición perentoria; la prehistoria no deja documentos sino los hallazgos de lo que fueron las creaciones rudimentarias de nuestros antepasados, eso la diferencia de la historia. Y los documentos no constan nada más de los hechos considerados como reales, sino de las formas del pensamiento humano desde que poseemos esa cualidad, la que nos merece el calificativo de *homo sapiens sapiens*. En ese sentido, al referirnos al lenguaje y a sus formas minerales, la poesía escudriña ese espacio donde lo verosímil se da la mano con lo inverosímil: el mito.

El mito muestra una característica nuestra que nos hace peculiar especie; la imaginación y la capacidad de dar signo a las cosas también se amplía en nuestra capacidad de crear símbolos, metáforas. Esto, pues, hoy día es lo que ha hecho de nosotros seres sublimes; el juego y el arte, pues a pesar de que el trabajo nos humaniza respecto de los animales:

(...) no es el trabajo *sino el juego* quien decide cuándo la obra de arte se realiza y el trabajo se convierte, al menos en parte y en las auténticas obras maestras, en algo distinto a una respuesta a la necesidad de utilidad. Es verdad que el hombre es esencialmente el animal que trabaja. Pero también sabe cambiar el trabajo en juego. Esto se debe subrayar a propósito del arte (del nacimiento del arte): el juego humano, verdaderamente humano, fue en primer lugar un trabajo, un trabajo que se convirtió en juego. (Bataille, 1970: 29).

Si somos capaces de entender todo lo expuesto, sólo entonces entenderemos la razón de ser de la poesía y del erotismo. A la sazón, Paz (1993) ha dicho que el erotismo como la poesía han sido desviaciones de la sexualidad y del lenguaje, puesto que en ambos casos el objetivo fundamental se desvía de las funciones originales que se trocan por formas de la imaginación que no son ya transporte para un fin necesario sino que son fines en sí mismos que desdibujan la

normalidad: “el poema no aspira ya a decir sino a ser. La poesía pone entre parentesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción.” (Paz, 1993, p.18).

El lenguaje que nombra las cosas materiales e inmateriales y las ordena, en el acto de hacerse poesía se convierte en poema y, en ello, trata de asir lo efímero, lo ilusorio, lo sublime que se esfuma en un abrir y cerrar de ojos, como quien quiere arrojarse con la niebla. De misma guisa, el erotismo es la sexualidad vuelta rictus, elevación por encima de la procreación y de los amantes mismos: es una exaltación por medio del juego, trascendencia de un momento que se figura eterno en el recuerdo, que como memoria afectivizada inmortaliza a los seres y eterniza la memoria, haciendo volver al humano a sus orígenes, a la búsqueda de sentidos, su razón de ser. Acto sagrado y acto sacrilego, guerra y paz. Esencia de la unión amorosa, del fuego erótico; la poesía y el erotismo nacen de una misma necesidad, de una búsqueda de sentido, en el mundo de los sinsentidos, y de trascendencia misteriosa. Es juego lúgubre, porque de lo incierto ha nacido Dios, pero también ha muerto.

Antes de entrar de lleno en la obra, algunos apuntes de Paz en *El arco y la lira* (1956) y *La llama doble* (1993), que sirvan de puntales de este análisis. El autor ha querido dejarnos clara la diferencia por la que he empezado, la diferencia entre el poema y la poesía, a sabiendas que si el poema es poesía, no todo lo que es poesía se relega al arte de crear poemas. El poema se encuadra dentro de los límites de su métrica y su intencionalidad, el poema puede considerarse una vasija que contiene poesía y nos conecta a ella, porque la poesía es ese manantial del que el poeta se nutre en un momento dado:

(...) cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando – pasivo o activo, despierto o sonámbulo – el poeta es el hilo conductor y transformador

de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. (...) El poema no es una forma literaria sino un lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo. (Paz, 1956, pp.18-19).

Y por consiguiente, respecto del tema que nos atañe, la poesía erótica, en un sentido más general de la poesía a secas, el citado autor en *La llama doble* nos dice:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. (...) El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. (...) (Paz, 1993, pp.15-16).

Toda la conjunción está dada, pues no es fortuito que Hesíodo escribiera el mito de Pandora en *Trabajo y días* para explicar la derivación del trabajo al juego, y al juego erótico, que es forma en que la mujer premia al hombre después de la faena con el acto divino de la cópula; o que Ovidio explicase cómo se troca la poesía de la épica, y así el poeta olvida las gestas heroicas para arrebanchigarse entregado a la desidia elegíaca en pos del amor erótico, como lo hace en *Amores*, de mismo modo que Bataille descubre que el erotismo es un hallazgo antiquísimo de los primeros homínidos que encontraron en las cavernas su sitio de retozo. Todo ello aunado al sentimiento consciente de que somos mortales, pues la muerte es aquella dama a la que queremos evadir, siendo ella el paso

para encontrar el *Cielo* de la “vida eterna” que ha sido promesa de la religión cristiana, y entregarnos a la abulia, considerada pecado, para darnos a un acto por el acto mismo, estéril y sin búsqueda de procreación, lo que hace del erotismo herejía entre las herejías.

Acto I: La (re)fundación.

La espada encendida, la fábula erótico-amorosa que el poeta erige cual bastión del renegado solitario, Robinson en su isla que es la isla humana, el alma desgarrada y desprendida de la sociedad para encontrarse a sí misma. Rhodo, único sobreviviente de la desaparición de la especie humana, intenta una empresa tan épica e inverosímil, hija de la tragedia, pues el poeta jamás ha estado menos cerca de lo imposible, de la causa perdida. Canto elegíaco, renuncia total a la voluntad divina del dios inmisericorde. Cabe preguntarse ante tal proeza del hombre, único sobreviviente de la humanidad, si podría emplazarse un reino sin congéneres. Antes, la aparición de la bella, Rosía, sorprende al solitario en su “inmensa soledad magallánica”, como reza en el argumento de la fábula nerudiana: “(...) Fundador de un reino en las espaciosas soledades magallánicas, se decide a ser el último habitante del mundo, hasta que aparece en su territorio una doncella evadida de la ciudad áurea de los Césares.” (Neruda, 1970, p. 9).

Y cual Génesis bíblico, sobre los dos renegados, Rhodo y Rosía, se erigirá de nuevo la espada encendida en “el nuevo Edén salvaje y solitario.” (Ídem), sólo que acá se invierten los hechos: en el mito bíblico los amantes se dan cuenta de su desnudez y se avergüenzan de ella. En cambio Rhodo y Rosía hacen que se produzca “la cólera y la muerte de Dios, en la escena iluminada del volcán”, y es entonces que “estos seres adánicos toman conciencia de su propia divinidad.” (Ídem), porque habiendo sido hechos a su imagen y semejanza, ¿cómo es que no lo sabemos? Descubrirlo desde luego suponía la perdición de los humanos por ese dios al que Rhodo y Rosía han renunciado.

Al decir el poeta en *VIII El amor* que “dos estirpes contrarias se habían confundido” (Neruda, 1970, p. 19), ello, además de justificar la cólera de Dios y su consiguiente muerte, expresa muy bien lo que en toda tradición mítica se ha querido explicar de diversa forma lo masculino y lo femenino, que si bien contrarios, también son complementarios. Pero la fábula nerudiana intenta ser más osada; Rhodo es un mortal que no ha muerto como los demás, no está dispuesto a morir, su intuición amorosa le reserva la sorpresa de la novia evadida de su reino insufriente. ¿Es, en este sentido, Rhodo un adalid o un antihéroe? La pregunta vale en tanto si empresa épica, su acto no es el del héroe, a quien siempre la Divina Providencia premia, sino, al contrario, alguien sobre quien toda la fuerza indómita natural y divina le ha contrariado. El no es un inmortal, pero Rosía sí, “la doncella evadida de la ciudad áurea de los Césares”, emplazamiento mítico en el que no ha lugar el sufrimiento, las vicisitudes de la vida humana; es decir de la estirpe expulsada otrora del Paraíso Terrenal. Un *otro paraíso* es la *ciudad de los Césares*:

En el Sur de Chile, en un lugar de la Cordillera de los Andes que nadie puede precisar, existe una ciudad encantada de extraordinaria magnificencia. Todo en ella es oro, plata y piedras preciosas. Nada puede igualar a la felicidad de sus habitantes, que no tienen que trabajar para subvenir a las necesidades de la vida, ni están sujetos a las miserias y los dolores que afligen al común de los mortales. Los que ahí llegan, pierden la memoria de lo que fueron mientras permanecen en ella, y si un día la dejan se olvidan de que la han visto. (Neruda, 1970, p.133).

No obstante, la majestuosa ciudad cuyo pavimento es de plata y oro macizos, donde no se construye ninguna embarcación para mejor guardar su secreto, tiene el poder de hacer que el que en ella entre, jamás encuentre el camino de retorno⁴.

⁴ El que una vez ha entrado en la ciudad pierde el recuerdo del camino que a ella le condujo. (Neruda, 1970, p.133).

En el intrincado pero delicado juego poético nerudiano, Rhodo vive abandonado de todo, incluso se aleja de la vieja memoria de sus mujeres⁵. Así mismo, al verlas convertidas en estatuas de sal, éstas, en el verso final del mismo poema, se hallan roídas por las raíces de árboles imperiosos y cubiertas de musgo. Los recuerdos que se van desvaneciendo dejan un remanente borroso en la memoria del hombre, pero dejado de esta memoria, Rhodo se va despojando de su ser mortal destinado a su nuevo hado. Así es como nuestro adalid o antihéroe transgrede la voluntad del divino, la de ser mortal: Dios muere para que hombre y mujer se divinicen.

En *I El poeta comienza a cantar*, poema con que abre la magnificente fábula, el poeta da cuenta resumida y bellamente expresada de su mas alta empresa y declaración: fundarlo todo nuevo. El poder de los elementos minerales en juego metafórico con los amantes surte el maravilloso sentido de lo sublime, elementos éstos de la geografía y sus fuerzas naturales que pueden equipararse en isotopía con *Psiquis* (alma, espíritu) y *Eros* (vehículo de las fuerzas amor-erotismo), que se revelan en el paisaje: “Lo cierto es que en la cordillera necesaria,/ bajo el volcán de siete lenguas,/ allí donde por todas partes la voz vertiginosa/ del agua, hija nevada, descendió,/ nada puede nacer sino los días en el bosque,/ temblorosos de viento y de rocío.” (Neruda, 1970, p. 11).

Sin otro bastimento que el amor a su amada, Rhodo ha transgredido los límites del tiempo histórico, cronológico; éste desaparece para dar lugar al tiempo circular del mito. Tiempo escindido de los nostálgicos, sujetos patémicos, que miran dentro de sí mismos para revelarse en el otro, tiempo que regresa en la ensoñación (complejo de la Arcadia, el eterno retorno), tiempo que es fin y es albor. Y sobre estas coordenadas “la cordillera necesaria” es Rosía, bajo el volcán Rhodo, “volcán de siete

⁵ Sus setenta mujeres se habían convertido en sal,/ y por los monasterios de la naturaleza,/ fuego y rencor, Rhodo contempló las estatuas/ diseminadas en la noche forestal. (Neruda, 1970, p. 15).

lenguas”, sediento de ella, ávido de amor por ella, que aparece en toda la obra investida de blancura, de pureza: es ella manantial, pues es en ella que surge “la voz vertiginosa del agua, hija nevada” que desciende hacia el sediento Rhodo, para calmar su sed guardada antaño. Pero a la inversa del Génesis cristiano, los amantes no han de repoblar el mundo de hijos e hijas, sino que “nada puede nacer sino los días en el bosque, temblorosos de viento y de rocío”.

Y, pues, es en el final del poema donde el poeta declara “Y aquí comienza esta sonata negra”. La esterilidad de los amantes, precio de haberse hecho divinos. El amor sin vástagos, amor en puro estado de erotismo, divinal. He aquí que se habla de la desaparición del tiempo histórico-cronológico al decir del poeta: “La voluntad de los motores se consumía lejos: el humo de los trenes iba hacia las ciudades (...)” (Neruda, 1970, p. 11), el poeta es el viajero que regresa, atraviesa su memoria, sus nostalgias, para despojarse de ellas en lo imposible. En este sentido declara: “y yo, el empecinado, minero del silencio,/ hallé la zona sombra, el día cero,/ donde el tiempo parecía volver/ como un viejo elefante, o detenerse,/ para morir tal vez, para seguir tal vez,/ pero entre noche y noche se preparaba el siguiente, el día sucesivo como una gota.” (Neruda, 1970, p.11).

“Un minero del silencio” es un hombre de honda sapiencia, que resguarda críticamente su canto palimpsestuoso, porque inscribe su palabra en la fuente que mana toda la poesía del mundo, su poema se inscribe en la multivocidad de toda la humanidad y sus diferentes edades; haciéndose inmortal, enarbola la égida de los pobres muertos del dios colérico, como un homenaje a su memoria. “En la zona sombra” y en “el día cero” comienza su fundación, desde la imagen evanescente de la memoria, la nostalgia, que es “el tiempo” que era “como un viejo elefante”. En este estadio de lo poético entra lo paradójal: entonces, ¿se sigue hacia dónde, allí donde el tiempo se ha detenido? Aquí la

muerte es inmortalidad: la muerte de Dios, el fin de la humanidad, el encuentro de “dos estirpes contrarias”, porque fue el destino que los llevó a confundirse el que hace que de nuevo se levante contra ellos la antigua espada encendida. (cfr. Neruda, 1970).

Acto II: la doble llama; amor-erotismo.

Como se explica en nota a *Amores* de Ovidio, “el poeta rechaza la idea de cantar temas épicos, alegando una orden divina, y proclama su vocación para otro tipo de poesía.” (Ovidio, año 2 de nuestra era, p. 385), asimismo Neruda nos narra como es que Rhodo se ve impelido a emplazar su reino, asqueado del rigor de la mortífera guerra, en la que “La sangre fue bandera del terrible./ La muerte enlutó de manera espaciosa/ como a tierra nocturna,/ hasta que decidió dedicarse al silencio,/ a la profundidad desconocida,/ y buscó tierra para un nuevo reino,/ aguas azules para lavar la sangre.” (Neruda, 1970, p.14).

Como a Ovidio, a Neruda se le ve movido a la elegía, forma que busca escindirse de las gestas heroicas para la búsqueda introspectiva del poeta: el silencio, la quietud. En ese silencio y esa quietud el poeta toca la profundidad desconocida, se mueve en ella, dichoso de encontrar un nuevo hallazgo que le abrume en su sublimidad. En Ovidio esta manifestación es causa del pequeño dios travieso, quizá el más irreverente de la corte olímpica, Eros, pues “El risueño Cupido es el causante de que nuestro poeta se enamore y escriba elegías. El tono frívolo y burlón con que se nos pinta al dios es un indicio del espíritu animador de la obra...” (Ovidio, año 2 de nuestra era, pp.385-386). Ya de por sí Eros es el más truhán de los dioses, casi un dios herético, por ello la naturaleza de la poesía de erotismo que no puede soslayar lo satírico y la subversión. Esta carga subversiva y satírica en Ovidio reza como sigue, cuando el poeta se dirige a Cupido: “¿Quién te ha dado, niño cruel, tal derecho sobre la poesía? Los poetas no somos seguidores tuyos, sino de las Piérides. (...)” (Ídem, p.386). Aquí, las Piérides, hijas del rey Piero de Macedonia

imitaron a las musas, osando competir con ellas, a cuya derrota fueron convertidas en urracas. Si se sigue esta concatenación de ideas, el poeta ya es un hereje, un subversivo fiel a las Piérides más que a las musas mismas. Este enmascaramiento es prodigioso al poeta, en cuanto se ha dicho que Piérides es también otro apelativo que se refiere a las musas.

Pero nuestro poeta chileno ha querido darle magnificencia a su declaración más allá de un tono frívolo y burlesco, siendo que si Eros se revela a Rhodo, es en la deiforme figura de Rosía, como queda patente en *III Aparición*: “Y fue allí donde se apareció desnuda/ entre nieves y llamas, entre guerra y rocío,/ como si bajo el techo del huracán se encendiera/ un vuelo de palomas perdidas en el frío/ y una de ellas cayera contra el pecho de Rhodo/ y allí hubiera estallado su blancura.” (Neruda, 1970, p.13). Rosía aparece desnuda, no costilla tomada de su varón, sino desgajada de un racimo de “palomas perdidas en el frío”. Ella, toda blancura, prístina, cae bajo el techo del huracán -que es la ira de Dios, su cólera, su pecado- para estallar en el pecho de su destinado como una flecha de Eros. Así como en Ovidio lo vemos⁶, así Rhodo ha sido herido de amor.

La flecha del osado Eros produce en el amante flechado un sentimiento no sólo de amor loco sino de celos también. En Ovidio tal es su representación; es un amor insensato en tanto se enamora de una mujer ajena. Pero esos celos enloquecedores son, a la postre, un ingrediente del juego erótico que produce en el celoso un sufrimiento gozoso: le hace pensar indecible e incansablemente, busca maniobrar juegos con su amada, que es cómplice del atrevimiento, de esa osadía de engañar al que podría tildarse de amor no correspondido. Jugar a ser el destinado es parte del fetichismo erótico: el hombre enamorado enloquece en sus celos hasta del aire que acaricia las mejillas de la amada, y es en ese punto enfermizo que el amor de este

amante tórnase pecado, herejía, por desear a la mujer del prójimo.

Esto podríamos verlo también en Neruda pero de modo un tanto distinto. Pero antes analicemos la parte cuatro de *Amores* de Ovidio, allí en nota al texto, donde dice que “El poeta expresa su contrariedad y sus celos porque el marido de la mujer que ama ha de acudir con ellos a un mismo banquete. (...)” (Ovidio, año 2 de nuestra era, p.394). Luego, ya en el poema, Ovidio da cuenta de todo lo que el amante le encarece a Corina durante el banquete, como forma de mantenerse vinculados, comunicados en pleno juego de señas y gestos. Son estas actitudes solapadas las que en el poema de Ovidio dan seguridad al hombre enamorado, las que le dan certidumbre de que su amada no ama al otro sino a su cómplice. Es muy preciso el momento en que le pide que se toque las mejillas para recordar sus juegos amorosos (cfr. Ovidio, año 2 de nuestra era).

La idea de seguir a Ovidio para nuestro estudio, es que su poema es forma canónica del real sentido de lo erótico; los juegos son de gran ingenio y peculiaridad. Ellos nos recuerdan la inseguridad del hombre frente a la amada, de quien quieren pruebas fehacientes de su amor. En Neruda, el capricho masculino es espina punzante, la intriga de Rhodo por descubrir si aquella doncella cesárea es verdaderamente suya y siente celos de los que fueron, aunque ya no estén sino en su recuerdo, el de su amada. Y precisamente es ello lo que le intriga, cuando siente que quienes pasaron por el cuerpo virginal la profanaron, siendo que ella le estaba destinada a él. Al tratar de borrar las viejas huellas, su amor y su erotismo se intensifican como una lucha contra los fantasmas; esa lid es goce sufriente del amante que siente su fracaso si ella en ademanes o gestos es displicente y suspira a la sazón del que recuerda viejos anhelos. En Rhodo, los celos le hacen querer ser conocedor de los pensamientos de Rosía. La amada incierta se posa muda o dubitativa, como si en la reticencia midiera el amor del

⁶ ¡adiós con vuestro ritmo, férreos combates! Cíñete las rubias sienas con mirto de las riberas...” (Ovidio, año 2 de nuestra era, p:388)

amante que le reclama con sus caricias y su amor descarnado en el lecho. La amada, como Pandora, deja que el amado se entregue totalmente hasta quedar sin fuerzas, como prueba de verdadero amor; juego lúgubre de indeterminación el de ambos amantes, como de algo inacabado.

De forma precisa y maravillosa lo expresa Paz (1993) al decir que:

Lo mismo al soñar que en el acoplamiento, abrazamos fantasmas. Nuestra pareja tiene cuerpo y nombre pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que, a su vez, se disipan. Hay una pregunta que se hacen todos los enamorados y en ella se condensa el misterio erótico: ¿quién eres? Pregunta sin respuesta... (pp. 14-15).

No en vano Neruda interroga -antes he dicho sobre la sustancia mineral del lenguaje- como forma primordial en el poema mismo, pues interrogar nos permite ahondar en el misterio, en el enigma: la pregunta debe remitir ante todo al lenguaje mismo, su sentido original. En el lenguaje están y permanecen las cosas, los seres.

Paz ha dicho que “hay una pregunta”, pero esa pregunta que nos presenta abre un umbral, el umbral hacia muchas otras preguntas, quizá a todas las posibles. En el misterio de los amantes la pregunta “¿quién eres?” es una pregunta-espejo que rebota hacia sí mismo desdoblándose en “¿quién soy?”, porque en el acto de acoplamiento voy hacia mí mismo, trato de descubrirme en el amante. Apreciemos todo lo dicho en *IX El hallazgo*, luego del verso introductorio:

Amó Rhodo con tormento,/ con furia sigilosa, con dolor:/ cada sombra en sus ojos le parecía un desdén,/ y la inmovilidad de su novia campestre/ hizo dudar a Rhodo de la dicha:/ A quién reservó la suave su suavidad de musgo?/ Para quién destinó sus anteriores manos?/ En qué estaba pensando con los ojos cerrados?/ Pedía posesión de su cuerpo y su miel,/ de su cada minuto y cada

pelo,/ posesión de su sueño y de sus párpados,/ de su sexo hasta el fondo, de sus pies labradores,/ de su pasado entero, de su día siguiente,/ de sus sutiles huellas en la nieve/ y mientras más la tuvo, devorándola/ en el abrazo cuerpo a cuerpo que los aniquilaba,/ él parecía consumirla menos,/ como si la galana de los bosques, la huérfana,/ la muchacha casual con aroma de leña/ hubiera abierto una herida como un pozo a sus pies/ y por allí cayera el trueno que él trajo. (Neruda, 1970, pp.21-22)

Como bien lo ha expuesto Paz en la cita anterior, sobre el desvanecimiento que es sensación del abrazo; abrazo a un fantasma, esa sensación que al poeta se le presenta como repentina certidumbre, siente se le desvanece y teme volver a su antigua soledad, la idea de haber vivido sólo un espejismo le aterra. La angustia existencial que se produce en Rhodo, cuando ama de nuevo, ante la inmovilidad de su amada trasciende toda otra preocupación por la existencia: busca en lo imposible *lo imposible*. El amante que ha llegado realmente a amar (más allá del cuerpo), se obsesiona y sufre indeciblemente. En particular el amante masculino sufre ante la memoria que en la amada puede persistir de los viejos amores. El varón amante desea obstinadamente deshacer ese pasado. Sufre ante la virtualidad de algo quizá inexistente, algo que desconoce. La duda más punzante es la de si su amante le miente u oculta algo determinante. Teme hallar una verdad fuera de las apariencias y las palabras de ella.

Si al amarla con furia tormentosa ella permanece imperterrita, el amante se preocupa, su incertidumbre (diabólica, de aquí que la duda y el cuestionamiento sean tildados como cosa del Diablo, como en *Cartas desde la tierra* de Mark Twain) se vuelve interrogante: el poeta se interroga a sí mismo y se lacera, se pregunta por los que fueron antes que él. Si bien todo ello prefigura un juego masoquista, el sufrimiento se suscita ante la idea de ser el amante definitivo y no otro más, mas bien se torna juego erótico cuando no desencadena en una neurosis. En este nivel

el amante ha experimentado el sentimiento de separatividad pero sin que se vuelva pernicioso. Y ya que empleamos términos de Fromm, podría decirse que todo ese juego lúgubre es la preocupación activa del amante hacia su amada, su *estar continuado*.

El hecho de considerar ese sufrimiento juego lúgubre, radica en el hecho que ella es la que sostiene el magnetismo en la duda persistente, ella es la que da ritmo al juego erótico y a la estabilidad del varón inseguro de su fidelidad. Ella aquí es Pandora, abeja reina. En esta fábula Dios ha muerto de cólera al ver transgredidos los preceptos de su voluntad: existe para Rhodo una preocupación más alta que la de la muerte, que el amor a Dios; el amor a su doncella divinal. Olvidarse de todo para preocuparse por el goce del coito sin fines reproductivos trasluce de inmediato la herejía de los amantes, y en ese acto erótico, fin mismo, deseo, y no medio; los amantes se adoran, adoran sus cuerpos:

Si diabólico significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es otra cosa sino nuestra locura, si lloramos, si largos sollozos nos desgarran –o si nos domina una risa enloquecida–, podemos dejar de percibir, ligada al erotismo naciente, la preocupación y el tormento de la muerte, de la muerte en sentido trágico, aun cuando risible de persistir. (Bataille, 1970, p.17).

Entonces muerte y erotismo se conjugan en juego lúgubre: la obsesión desatinada del amante sobrepasa la preocupación por la muerte misma; ésta propende a la búsqueda del acto sexual para la prolongación de la vida, y por medio de ella el legado. Al iniciar el relato nerudiano, lo primero de que se nos da cuenta es del fin de la humanidad, de la vida misma, de la historia. La muerte debería preocuparnos en el sentido simbólico de una inmortalidad inmaterial. Por generaciones, el humano ha encontrado sentido en ese prolongar la vida en las venideras generaciones de su estirpe y la conmemoración de los que han partido, como rictus concatenante del legado. Pero no ocurre así en los que olvidan todo vestigio de lo

humano para entregarse a sus propios cuerpos y veleidades; Rhodo y Rosía ya no buscan fines altruistas o guardar la historia como legado generacional. Se preocupan por la inmortalidad propia, son dioses y adoradores al mismo tiempo de sus cuerpos lascivos, se subliman así para superar la finitud de sus seres que les produce desdicha:

(...) la sublimidad y la desdicha están enmarcadas dentro de la manifestación de la pasión, o más bien, dentro de las pasiones prohibidas por los espacios sociales, pasiones que alejan de la espiritualidad de Dios, acercando a lo demoníaco, a la negritud de las tinieblas, y allí fue ubicada la melancolía, como pasión insana e impureza corporal producto de la influencia demoníaca del amor carnal, al producir una erotización del referente que causa la insanía corporal y mental. (Hernández, 2013: 33).

En este sentido, si sublimidad y desdicha son asumidas como pasiones prohibidas que alejan de la espiritualidad de Dios en los espacios sociales, entonces está claro que la desaparición de la humanidad, como espacio social, y la muerte de Dios están ligadas. Desaparecida la ley y los que le dan consentimiento, los amantes quedan libres del pecado, o lo subvierten en ese acto de soberbia en que se convierten en dioses.

Como en la Génesis bíblica, los amantes vuelven a encontrarse con la incertidumbre que les ha proveído el fruto del árbol del conocimiento, la cuestión misma; así, tal, lo expresa Neruda en *XII El conocimiento*: “Varona, dijo el señor silvestre,/ por qué sabemos que estamos desnudos?/ Todos los frutos nos pertenecían/ y los siete volcanes iracundos supieron/ que sin tus ojos yo no podía vivir,/ que sin tu cuerpo entraba en la agonía/ y sin tu ser me sentía perdido.” (Neruda, 1970, p.25). Rhodo llama “varona” a su amada, ya que en la creación bíblica ella no fue creada sino a través de una costilla del varón. Saberse desnudos es saber por qué la mujer tiene vagina y el hombre pene, un despertar y una curiosidad inefable. Sólo en la adolescencia es descubierta esa diferencia,

que nos marca en nuestra soledad, pues por primera vez experimentamos el *sentimiento de separación* Frommiano. Ya no buscamos, como cuando niños, toda solución a nuestras angustias en el paraíso mamá, ya esos frutos no nos pertenecen, nos han sido vedados por los cambios de la pubertad. Somos conscientes de la imposibilidad del retorno. “Los siete volcanes” nos hablan de un fuego, del fuego libidinoso que nos consume hasta saciar lo insaciable. Estar perdido, entonces, es para el púber amante no encontrar a la amada, la “varona” que despierte los siete volcanes, que los haga estallar, que luego dormirán en el reposo satisfactorio de la memoria, hasta su nuevo despertar.

El varón sufre en su empeño exclusivo de poseer a la hembra sin que otro varón pueda también poseerla. Aun cuando el pasado es ya materia virtual nada más, el varón arde en el deseo de superar a los anteriores amantes, trata de borrar todo vestigio de los amantes viejos, y es en ese empeño que el amor atraviesa el cuerpo y desea locamente poseer lo intangible. El erotismo se alcanza en el éxtasis final, clímax de la cópula, se posee el cuerpo instantáneamente y satisface a los amantes... ¿El amor? Ya he mencionado que Fromm se refiere a este acto como un *estar continuado*, una preocupación activa, por ello el amante sufre la desdicha de jamás poseerlo todo mediante la sola pasión erótica, debe mantener la llama incorpórea encendida en medio de terribles huracanes.

Acto III: Herejía, amor y muerte.

Sea la llama del amor, sea la del erotismo, parece que ambas pueden hacer del alma una hoguera. Es en el punto de la locura, en que alguno de los amantes puede ser objeto de lo que he denominado en este trabajo “lo diabólico”, “lo hereje”. Hay un punto exacerbado de la sublimación, el conocimiento de la desdicha; cuando no se tenía ese alucinante objeto de deseo, la fantasía podía ocupar un espacio de la imaginación creativa, y ello bastaba. El sueño: el sueño del que quiere hacerse amante. Y,

si bien, el elemento imaginal sigue siendo factor determinante en la cópula, tercer sujeto introducido entre ambos amantes, una vez probado el fruto divinal, la sola fantasía no puede suplantar la delicia descubierta.

La llama del amor ennoblece, pero puesto que es una decisión, los límites de la nobleza pueden rasgarse hasta lo imposible. En el amor hay una lucha y una declaración. En el erotismo la danza seduce, el cuerpo es todo. En el amor la insatisfacción deviene de la posesión del cuerpo sin traspasar al alma del otro para fundirse con ella: “(...) El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que anda por los sentidos– no hay amor pero el amor busca en el cuerpo. A la persona entera.” (Paz, 1993:61). En estas coordenadas, muchas veces resulta difícil escindir qué es erotismo y qué es amor. En la poesía nerudiana puede ser que nos ocurra, aún sí es factible discriminar el uno del otro, que digamos, verbigracia, *este poema es erótico pero revela destellos de amor*, y viceversa. Pero ante todo “el amor es un nudo en el que se atan, indisolublemente, destino y libertad.” (Ídem, p.72). Destino y libertad no parecen hacer maridaje: suponen una paradoja y no obstante una posibilidad.

Para mejor entender la diferencia amor-erotismo, veamos el poema *X Las fieras*, en que la pureza mineral del lenguaje nos revela la fuerza magnética y embriagadora del erotismo en su quintaesencia, como una lid, como una danza, guerra y armistio, porque los opuestos aquí son complementarios y suponen el equilibrio de las fuerzas:

Se deseaban, se lograban, se destruían./ se
ardían, se rompían, se caían de bruces/ el
uno dentro del otro, en la lucha a muerte./
se enmarañaban, se perseguían, se
odiaban./ se buscaban se destrozaban de
amor./ volvían a temerse y a maldecirse y
a amarse./ se negaban cerrando los ojos.
Y los puños/ de Rosía golpeaban el muro
de la noche./ sin dormir, mientras Rhodo
desde su almena cruel/ vigilaba el peligro
de las fieras despiertas/ sabiendo que él

llevaba el puma en su sangre,/ y aullaba un león agónico en la noche sin sueño/ de Rhodo, y la mañana le traía/ a su novia desnuda, cubierta de rocío,/ fresca de nieve como una paloma,/ incierta entre el amor y el odio,/ y allí los inciertos resplandecían de nuevo/ mordiendo y besándose y arrastrándose al lecho/ en donde se quedaba desmayada la furia. (Neruda, 1970, p.23).

Lo más destacable en este poema es la virulencia que es el principal rasgo del acto representado; el erotismo es una danza violenta y una batalla por saciarse hasta el hartazgo, pero también por saciar al otro, y en esa lid vemos cómo el poeta no ha escatimado en las posibilidades de un acto que se conforma de antinomias que se complementan y, a su vez, dejan siempre un vacío, como una obra en la que el artista siempre se ve impelido a perfeccionarla. El erotismo como la poesía son productos siempre en perfeccionamiento, inacabados. Las imágenes selváticas, agrestes, prefiguran una representación de gran poder vital de los instintos; el intento de dominio de los mismos, la violencia que es voluptuosidad del acto erótico. Se busca adiestrar lo animal que hay en el humano y, sin embargo, volver a la animalidad como forma ritual (pues no hay erotismo en los animales no humanos) que se convierte en juego lúgubre y ardiente. Al final de todo, la incertidumbre regresa, vuelve todo a su estado inicial antes del olvido que ocurre en la vorágine concupiscente. Los amantes vuelven a su problema no resuelto, el de poder asir el alma del otro. Todo ello conmina a los amantes a volver al lecho hasta aniquilar la furia que posee sus carnes.

El erotismo encumbra la vida del ser humano, es uno de los factores que hace del animal un ser humano. De mismo modo que en el arte y la poesía, en el erotismo el ser humano se erige como algo más que simple animal, un ser que piensa y crea. Al plasmar Neruda un poema como el citado, nos hace caer en la cuenta que Dios no nos ha creado sino que es creación nuestra, de allí que podamos aniquilarlo, lo superamos. El momento erótico disipa la incertidumbre

sin resolverla, la incertidumbre de la vida, su sentido, y, no obstante, después del clímax, como en una resaca, nos devuelve a la realidad, donde la certidumbre de la muerte se nos delinea mucho más nítida:

El momento erótico es la cima de la vida cuya mayor fuerza e intensidad se muestran en el momento en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, se trata de reproducirla, pero reproduciéndose la vida desborda: al desbordar alcanza el extremo delirio. Esos cuerpos mezclados, que se tuercen, que desfallecen y se abisman en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagrará en el silencio de la corrupción. (Bataille, 1970, p.21).

Por ello el erotismo es batalla contra la muerte, aunque después del retozo volvamos a su certidumbre. El vigor del acto erótico y sus formas creativas son una respuesta subversiva al destino ineluctable de las Moiras.

La violencia que es exasperación, llanto y risa enloquecedores, vistos como señas diabólicas, son la respuesta vitalmente humana y razonadora de la conciencia de la muerte; pues “es a causa de que somos humanos y de que vivimos en la perspectiva sombría de la muerte, que conocemos la violencia desesperada del erotismo.” (Bataille, 1970, p.22). El poeta romántico es ante todo un poeta subversivo y melancólico; lo es en tanto ésta es la respuesta de su voluntad ante un mundo insulzo, un mundo sin esencia ni sentido de lo bello y lo sublime. El poeta romántico padece del mal existencial de la no posibilidad de un mundo épico o embellecido en la grandeza de lo pequeño: ello conduce muchas veces a la agudeza de la abulia en que se abandona a sus delirios el poeta. Respecto de la melancolía Hernández (2013) nos dice:

(...) término que se ha movido entre lo humano-demoníaco y lo sublime, mostrando la trascendencia de los hombres que ingresan a ella a razón de espacio creador, pero que de alguna manera desafían las normas y pautas de lo mítico-salvífico al oponerse a la

ley divina a través de la tristeza y el abatimiento; recordemos que para San Agustín la tristeza es el pecado que desdice de la alegría en el hombre para manifestar júbilo en Dios.” (pp. 26-27).

A esta tesitura, el poema nerudiano de amor es un triunfo y una elegía; sus maneras de romanticismo transgreden toda forma instituida de religiosidad desde una religiosidad propia: la del amor. En el hastío de un mundo controlado, sin libertad, el mismo es abolido en *La espada encendida* para emplazar un nuevo reino de libertad; el mundo de los amantes. Su máxima expresión se alcanza en el poema *LXIV Sonata*: “Rosía, te amo, enmarañada mía/ araña forestal, luna del bosque,/ solitaria nacida del desastre,/ durazna blanca entre los agujijones.” (Neruda, 1970, p.97). Rosía es personaje agreste, el erotismo en ella es cadencia letal que el poeta pone en su caracterización, mas la suaviza como una “durazna blanca” que es también presa. Presa de su deseo loco. El siguiente verso es más directo en cuanto a la declaración de su amor:

Te amo desde el origen del amor/ hasta
el final del mundo, hasta morir,/ te amo
en la ocupación de mis deberes,/ te amo
en la soledad que deja el día/ cuando
abandona su vestido de oro,/ y no sé si
encontrarte fue la vida/ cuando yo estaba
solo como el viento,/ con los peñascos,
solo con las montañas/ y en las praderas,
o si tu llegabas/ para la certidumbre de la
muerte. (Ídem, p.97).

Es en este punto, donde el poeta alcanza máxima expresión elegíaca, de delirio, se hunde en la melancolía que es resultado de su ser en busca de la infinitud en la perfección; perfección que le ha sido vedada al ser humano. Ese amor que el amante se empeña en hacer infinito y se vivifica más allá del lecho y el acoplamiento erótico, se sublima al ser recordado durante la faena y en la soledad. Es fuera del acto erótico, en la huella del recuerdo, que se puede visualizar la forma bella y sublime del amor: sólo entonces saben los amantes que aman, porque el recuerdo del coito ha sido afectivizado. También es cierto,

que en este estadio es que se reconoce más imperfecto el ser humano, es la condición del amante, del artista, para superarse a sí mismo y subvertir la realidad: “Reconocerse imperfecto en la melancolía es reconocerse profundamente humano desde la lógica del sentimiento que involucra al ser humano en su conmoción subjetiva de abordar la realidad interponiendo su hastío subversivo como espacio de libertad.” (Hernández, 2013, p.27).

Y tal como ya he citado, Paz (1993), que el amor es un nudo donde se unen destino y libertad, agregó que el poeta se hace consciente de su destino y el de su amada en la certidumbre de la muerte. La libertad que se adjudicó Prometeo, en plena osadía de robar el fuego sagrado excitó la cólera del Cronión, el que porta la égida, haciendo que éste ordenara a Hefesto la creación de Pandora, con todos los dones que Afrodita pudiera otorgarle. Pero el suspicaz Prometeo no pudo evitar el destino, por más que advirtiera a su hermano Epimeteo éste sucumbe a los encantos de Pandora. ¿Acaso el mito también, más allá de toda comprobación de machismo, muestra el devenir natural de la coexistencia hombre-mujer? Pandora es la acrecentadora del esfuerzo laborioso del hombre. Eva, por el contrario, es regalo de Dios a Adán, no obstante, termina haciendo al varón desobedecer. Pandora es también regalo de Zeus, pero con saña para torcer el destino de la humanidad. Sin embargo, ¿no es la hembra con su poder sensual la incitadora de nuestra alma díscola? Muy al contrario del pensar machista, ¿no es ella el sexo fuerte, dominador? ¿es la mujer señuelo para descubrir en el hombre cuánto hay de obediente y cuánto de Diabolo?

Ya antes he mencionado el papel que tiene la melancolía en estos poemas nerudianos elegíacos, y, asimismo, se ha comentado su grado pecaminoso en la religiosidad cristiana. En este sentido, nos dice Hernández (2013): “...la melancolía se acerca a los placeres sensuales, a lo patémico y volitivo que privilegia los sentidos y

coloca la tentación como mediadora entre el hombre y su contexto para permitirse así una manifestación más allá de los cánones y las normas. (...)” (p.27), y comentando a Kant prosigue: “...el hombre melancólico aborrece todas las cadenas, sean las cadenas de oro del cortesano o los grilletes del galeote, y bajo esta metáfora, advierte la libertad del hombre, en tránsito a lo sublime, a través de la melancolía...” (p.28). El poder divino del cuerpo y el alma de la mujer rivalizan con la gracia de los dioses. Los dioses en una y otra mitología han concedido a la mujer dones de una gracia tal, que ella es la que hace al hombre capaz de romper cualquier cadena. Una mujer mueve al rey Menelao y a todas sus huestes a la guerra de Troya, en cuyo pleno apogeo un melancólico Aquiles se resiste hasta que la muerte de supreciado Patroclo le hace alcanzar una fuerza descomunal inmisericorde que sólo un dios o un deiforme pudiera llevar a cabo. Pero la muerte de Patroclo es sólo el tope, ya la fuerza en el pelida se ha acrecentado por la melancolía que le ha provocado que lo privaran de las mieles de Briseida.

A todo lo expuesto, ¿juega Rosía cercano papel al de las diferentes beldades femeninas? Si así es, pues, el dios que la ha puesto por destino a Rhodo ha muerto de cólera en su fracaso; esta mujer viene para hacer de Rhodo un díscolo guerrero del amor, aquél que por elucubración lleva la marca hereje, que logra divinizarse en vez de condenarse por su amada: “Porque el amor original, tus manos/ venían de un incendio a conmovirme,/ de una ciudad perdida y para siempre/ deshabitada ahora, sin tus besos./ Oh flor amada de la Patagonia,/ doncella de la sombra, llave clara/ de la oscura región, rosa del agua,/ claridad de la rosa, novia mía.” (Neruda, 1970, p.97).

En este punto lo desiderativo se enfrenta a lo decisivo, entre ambos la incertidumbre: la muerte como único momento de juicio final. Y, en sentido literal, juicio: ya no la locura del erotismo sino la sapiencia honda

del poeta en cuestionamiento existencial, porque el amor madura las mieses y hace tomar las bridas del desenfreno, asumiendo el detrimento y el premio de los actos de la locura amorosa. Y como es de esperarse, que si el penúltimo verso es cuestionamiento, sobre todo autocuestionamiento, el final es decisiva declaratoria tomada con la misma valentía y osadía primaria:

Pregunto si mi reino ha terminado/ en ti, qué hacemos, para renunciar/ y para comenzar, para existir,/ si el plazo de los días se acercara/ a nuestro amor dejándonos desnudos,/ sin nadie más, eternamente solos/ en la felicidad o en la desdicha?

Pero me bastas tú, como una copa/ de agua del bosque destinada a mí:/ acércate a mi boca transparente,/ quiero beber la luz que te ilumina,/ detenerme en tus ojos, y quedarme/ muerto en el luto de tu cabellera. (Neruda, 1970, p.98).

Colofón: E hízose la luz del amor, luz de los amantes.

Esta *Sonata negra*, como dice el poeta al comenzar esta obra, llega a un punto de renacimiento; se hace la luz auroral de los amantes, que dialogan de siguiente guisa:

Dice Rosía: Rompimos la cadena./ Dice Rhodo: Me darás cien hijos./ Dice Rosía: Poblaré la luz./ Dice Rhodo: Te amo. Viviremos/ Dice Rosía: Sobre aquellas arenas diviso sombras./ Dice Rhodo: Somos nosotros mismos./ Dice Rosía: Sí, nosotros, al fin./ Dice Rhodo: Al principio: nosotros./ Dice Rosía: Quiero vivir./ Dice Rhodo: Yo quiero comer. Dice Rosía: Tú me diste la vida./ Dice Rhodo: Vamos a hacer el pan./ Dice Rosía: Desde toda la muerte llegamos al comienzo de la vida./ Dice Rhodo: No te has visto?/ Dice Rosía: Estoy desnuda. Tengo frío./ Dice Rhodo: Déjame el hacha. Traeré leña./ Dice Rosía: Sobre esta piedra esperaré para encender el fuego. (Neruda, 1970, p.130).

Lo que comenzó como una sonata negra, maldición de un dios colérico y patético -cual dictador que desea se cumplan todas sus terribles veleidades-, se convierte en luz de

esperanza, luz del amor de los amantes que tras romper las cadenas anhelan repoblar el mundo. Pero sólo desean hacerlo tras derrotar al terrible, porque ahora sí, Pandora ha podido liberar la esperanza de su caja. Como reza el poema, en voz de Rosía, “Sí, nosotros, al fin”, contestada por Rhodo: “Al principio: nosotros”, es el tiempo mítico que ha girado en redondo; porque ese final es un principio, una nueva era.

Luego es Rosía quien declara que desde la muerte han llegado al alba de la vida, pues han tenido que descender al mundo Ctónico, han debido tocar fondo para volver a la vida, al principio. Al final cuando ella se reconoce desnuda y tiritante de frío, es ello ya indicio de que recurrirán al fuego divino, a su fuego divino, sin vestigios de culpas infundadas por el dios de los cristianos; se han liberado y liberado al mundo de las culpas y el pecado de que nos hace presa la institución religiosa cristiana. El fuego nos pertenece y es tarea nuestra tomarlo por derecho propio.

Neruda ha hecho del poema vehículo para expresar su inconformidad con un mundo castrante que hace de lo bello y sagrado del cuerpo, cuerpo-templo, pecado. El dios inculcado por la iglesia cristiana es un dios que apunta con su dedo y enjuicia todo, el humano debe estar asediado de culpas y miedos, porque “hay un diablo que se encargará de los pecaminosos”. Pero el Diablo mismo es nuestra luz interior, nuestro fuego que nos da lucidez y nos hace despertar hacia la vida, hacia el mundo, que hemos visto en un instante atrapado en la mordida a la manzana.

El poeta ha puesto lo más alto de su empresa en esta bella canción, sonata, poesía en su estado más puro y mineral; lenguaje que cuestiona, interroga, porque no está conforme con las supercherías del mundo insulzo de la religiosidad cristiana. El poema es expresión del alma hecha palabras, hecha frase, oración, verso, para poder decir lo que el discurso ordinario no es capaz de revelar. El presente ensayo busca contribuir al monumento artístico-interpretativo de obras que se hallen

inscritas en el lenguaje de lo erótico y lo amoroso, como formas no sólo primordiales de existencia y goce sensual, sino también como formas de subvertir los lenguajes en apertura a la libertad de expresión del ser humano y a una conformación de un sentido profundamente más humano y emancipatorio, que contribuya a esclarecer y no a oscurecer la sapiencia.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Ediciones Calden 1970. Colección el hombre y su mundo, dirigida por Oscar del Barco. Traducción directa del francés por Alberto Drazul.
- Hernández, L. (2013). *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. (1a Edición) Universidad de Los Andes, Venezuela. Vicerrectorado Administrativo 2013.
- Hesíodo. (700 antes de nuestra era). *Obras y fragmentos: Teogonía-Trabajos y días- Escudo-Fragmentos-Certamen*. Epublibre. Traducción: Aurelio Pérez Jiménez (las obras) y Alfonso Martínez Diez (los fragmentos). Editor digital: Titivillus ePub base r2.1
- Neruda, P. (1970). *La espada encendida*. Seix Barral. Biblioteca Breve. Primera Edición: 1970 (Editorial Losada, S.A., Buenos Aires).
- Ovidio, P. (año 2 de nuestra era). *Amores – Arte de amar – Sobre la cosmética del rostro femenino – Remedios contra el amor*. Epublibre. Traducción: Vicente Cristóbal López. Editor digital: Titivillus ePub base r2.1
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. Epublibre. Traducción: Vicente Cristóbal López. Editor digital: ElCavernas ePub base r1.1
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. Epublibre. Editor digital: Titivillus:10.11.2020