

parable, / y me arrastras de borde de tu alma" en la composición LXII de *Trilce*, p. 220 parece construido con un *de* "instrumental" (¿"como borde que soy de tu alma"?), Paoli simplifica: "e mi trascini quasi alla tua anima").

Ya en el mundo de las imágenes "de bulto", dudo de que "dos arranques murientes de una cruz" en "Comunión", p. 36, pueda traducirse con "due stratonni morenti da una croce"<sup>1</sup>.

Éstas y otras objeciones no quitan mérito al cometido del traductor y al tesón con que ha llevado a cabo, con soluciones tan arduas como variadas, una tarea que hubiese vencido al más pintado. A su vez, el lector podrá objetar: ¿Qué más da? Si *puna* en "Cielos de puna descorazonada", *Trilce* LXIII no debería ser 'mesetas de los Andes, frías y solitarias', según explica R. Paoli en el glosario, porque no lo permite la sintaxis, ¿no hay otros muchos lugares que no pueden explicarse por normas sintácticas de comunicación normal? Si el tema de la primera composición de *Trilce* es según una autoridad "la defecación" y según otra "la contemplación [que el poeta hace] de sí mismo en el acto de crear poesía" (notas, p. 251), ¿importa mucho que R. Paoli nos desvíe de la imagen de la bulla insensata, destructora de la naturaleza, traduciendo "... ni deja / testar las islas que van quedando", p. 134, con un "e neanche lascia / testimoniare le isole che restano via via", sustrayendo, por decirlo así, las islas de su sentencia de muerte (*testar* = *fare testamento*), y no ya las islas a secas, sino las pocas que quedan? (en la composición XLVII Vallejo escribe: "Ciliado archipiélago, te *desislas* a fondo, / a fondo, archipiélago mío", p. 196).

Leyendo los dos libros en el orden que dijimos, hemos llegado desde una *manera* que permitía trasladar contenidos preservando una articulación preestablecida, a otra, que Paoli llama justamente la "folia del reale", en que la traducción, en cuanto tal, se limita al trasiego de añicos. Los dos libros van precedidos por valiosas introducciones.

MARGHERITA MORREALE

Università di Padova.

FRANK RIESS, *The word and the stone. Language and imagery in Neruda's "Canto general"*. Oxford University Press, Oxford, 1972; xviii + 170 pp. (*Oxford modern languages and literature monographs*).

El domingo 23 de septiembre de 1973 murió Pablo Neruda como si no pudiera sobrevivir al asesinato de la democracia por la cual había luchado, sufrido, vivido. Pablo Neruda sigue presente en la memoria de los hombres al lado de sus compañeros poetas que dejaron esta tierra cuando arrebataron la República española. Continuó el combate y lo

<sup>1</sup> Véase en "El poeta a su amada": "... te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso", p. 54. Por la luz que arrojan en la morfología y sintaxis españolas son interesantes las versiones de *ser menos*, p. 152, *he de verte*, p. 204, "Cuanta madre", p. 228; por la diferencia semántica entre homólogos, *cruzar*, p. 232; *caérsele a uno la baba*, p. 218; *ser una bella persona*, p. 218.

continuará más allá de la muerte. Considérese esta reseña sobre un libro que trata de su obra maestra como un humilde homenaje póstumo para que siga cantando la voz de Pablo Neruda y por ella la del pueblo chileno.

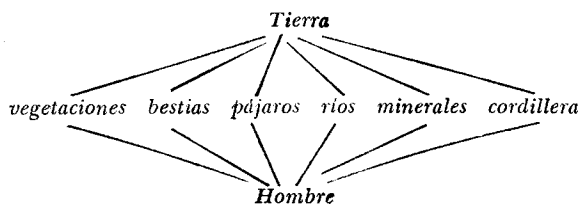
En la introducción, define claramente Frank Riess el propósito de su trabajo y el método que lo guía: se trata de una aproximación a los temas esenciales del *Canto general* mediante un análisis estructural de las imágenes poéticas en sus funciones y organización, según un esquema explicativo que se funda en las teorías de Claude Lévi-Strauss.

El primer capítulo, "The poet and the collectivity" (pp. 1-42), arranca de la misma base ideológica de *Canto general* que es dar una definición del hombre y de sus relaciones con la naturaleza y los demás hombres. Así se establecen microsistemas de relaciones entre los hombres y los elementos de la naturaleza, entre el propio poeta y el continente americano. Tales sistemas, concretados en imágenes poéticas, se encuentran en toda la obra y en cada una de sus partes. El autor destaca particularmente:

1. Una relación básica *Hombre-Tierra* que puede aplicarse a muchos trozos de *Canto general*.
2. Una conexión *Hombre-Continente* mediante la comparación entre el cuerpo humano (sobre todo femenino) y América.
3. Otra conexión *Hombre-Océano* paralela a la relación *Hombre-Tierra* con la que se combina para desembocar en una cosmología.
4. Una descripción del Océano en términos de mujer.

Muy dudosa parece la validez del último apartado en tanto sistema ya que no desempeña el papel básico atribuido por el autor a las otras relaciones. Aquí también surge el problema del método analítico escogido por el crítico: uno se pregunta si no hubiera sido preferible un proceso deductivo (de los elementos estructurales a las estructuras básicas). De esta manera tal vez se hubieran aislado otros elementos y se hubiera alcanzado un grado superior de generalización. Así, es evidente que los sistemas 1, 2 y 3 no son sino realizaciones particulares de una relación fundamental *Hombre-Universo*.

Según Frank Riess, todos los objetos de la naturaleza se colocan entre los dos polos *Hombre-Tierra* u *Hombre-Océano*, lo que se formaliza en un esquema:

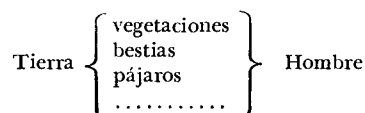


Dos cuestiones se plantean a propósito de esto:

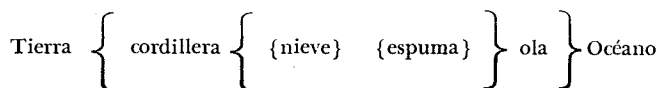
- 1) ¿Cuál es la utilidad operacional de tales figuras? En un análisis literario, se recurre a la esquematización si realmente no hay otra forma

de describir y explicar y, a la vez, si la figura permite ir más allá en la elucidación del discurso.

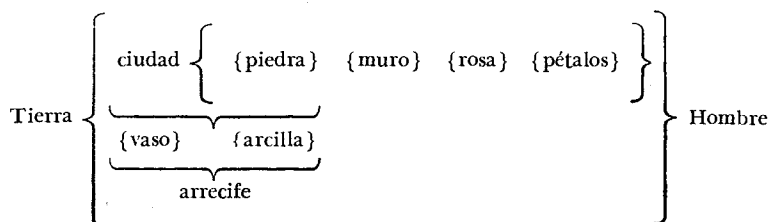
2) ¿Coincide la presentación esquemática con la realidad del texto? En este caso, *vegetaciones*, *bestias*, *pájaros*, etc. pertenecen al mismo tiempo a la Tierra y al Hombre según la poética de Neruda. La formalización los presenta más bien como intermediarios. Por lo tanto, creo que, si hace falta una figura gráfica de la relación, más valdría algo como:



Las fallas de la esquematización aparecen igualmente en el análisis de los casos particulares de la relación *Hombre-Tierra* u *Hombre-Océano*. Así, mientras explica el crítico con mucha agudeza la imagen: "Madre de piedra, espuma de cóndores" (pp. 12ss.) aplicada al Machu-Picchu, no logra convencernos con la figura 7 (p. 40) conclusiva. En efecto, los textos aducidos no muestran que *cordillera* y *espuma*, *ola* y *nieve* sean intercambiables como se deduce del esquema. Las relaciones estrictamente textuales son: *cordillera* - *ola* y *nieve* - *espuma*. Más correcto, pues, me parece el esquema:



Un contraste parecido entre análisis textual logrado y formalización gráfica inadecuada se encuentra en la explicación de un pasaje de las "Alturas de Machu-Picchu" donde se oponen y relacionan forma y sustancia del hombre (pp. 13 ss.). El método del autor le obliga a descomponer en cuatro partes (fig. 8 abcd) el esquema gráfico, pero es uno el discurso poético comentado. Se trata de un juego de implicaciones que no puede dividirse. Propongo, pues, reescribir más económicamente (y más completamente puesto que en el esquema de Riess falta la analogía del *arrecife*):



Sin embargo, se desprende una primera conclusión interesante de los análisis textuales: "La poesía de *Canto general* es, pues, un intento de clasificar y sistematizar la forma humana, no por curiosidad erótica, sino por la idea de que toda proporción y armonía empieza allí" (p. 18). Esto se verifica en el poema "Los constructores de estatuas" que desarrolla

una comparación entre el propio constructor y su obra, entre la materia de las estatuas y el hombre mediante el idioma. El examen del poema "A pesar de la ira" permite realzar el doble alcance, semántico y estructural, del lenguaje dentro de la relación Hombre-Tierra y/u Océano. Pero de nuevo, el esquema formal (fig. 9, p. 42) no responde a la realidad textual. Carece de cualquier valor explicativo por desequilibrado e incompleto. Claro está que en el texto citado (p. 23), *manantial* (v. 3) corresponde a *página* (v. 8) y que la verdadera comparación no vincula el idioma y el agua sino el manantial y una página escrita (páginas de agua). Tampoco aparece el hombre en la figura de Riess. Propongo, pues, reescribir:

$$\text{Tierra} \left\{ \begin{array}{l} \text{manantial} \{ \text{agua} \{ \text{gotas} \} \{ \text{sílabas} \} \text{idioma} \} \text{página} \end{array} \right\} \text{Hombre}$$

Luego ilustra el crítico la importancia de los conceptos de número y nombre en la poética de Neruda (nombrar las cosas o a los hombres no es más que ordenarlos en el mundo) por el análisis del poema "San Martín (1810)" y el de "Las flores de Punitaqui", desfigurado otra vez por un esquema estructural dividido en tres (p. 29) que hace falta leer así:

$$\text{Tierra} \left\{ \begin{array}{l} \text{minerales} \{ \text{oro} \{ \text{Pedro-Ramírez} \} \text{hombre} \} \text{hombres} \\ \text{individual} \{ \text{especie} \} \end{array} \right\} \text{Hombre (humanidad)}$$

Otros exámenes detenidos desembocan siempre en la relación básica que vincula el hombre (incluso el poeta que habla el lenguaje de su pueblo) y la tierra u océano. El primer capítulo, pues, puede resumirse (pp. 35-36) en dos puntos: 1) la poética de Neruda integra el hombre y las cosas en un sistema general; 2) establece relaciones entre formas naturales y formas creadas por el hombre, o sea que relaciona naturaleza y cultura.

Por lo tanto, en las imágenes del poeta chileno, se destacan: a) las que realzan el puesto del hombre en la naturaleza; b) las comparaciones entre las formas naturales y las elaboradas por el ser humano.

En el capítulo II, "The natural plane of reference" (pp. 43-104), estudia Riess el primer campo de referencia poético de las imágenes según el criterio epistemológico *naturaleza/cultura* (ésta en el sentido más amplio que se desprende, por ejemplo, de la definición de Sapir) anteriormente expuesto.

Este campo natural de referencia de las imágenes poéticas viene ilustrado por el análisis de 17 versos del "Canto general de Chile, poema III". Los elementos naturales se emplean ahí con referencia a lo humano y social, definido y expresado por la imagen de la *campana* (pp. 46-49). Sin embargo no sé si se relacionan, como pretende F. Riess, el *campanario de la patria* (v. 4) y la *campanilla* ("flor de figura de campana") que simbolizara a Chile. Me parece que es más bien juego de palabras del crítico quien busca más argumentos en pro de su tesis.

En el contexto del "Poema III", es el *campanario de la patria* metáfora lo suficientemente clara para simbolizar la referencia humana y social sin que sea necesario pasar por una imagen natural. Además no emplea Neruda ni el vocablo *campanilla*, verdadero nombre de la flor, ni *campana*, sino *campanario*.

Las palabras *nieve/naves* del v. 9 pueden, según el crítico, explicarse a la luz de la oposición básica *Tierra/Océano* (p. 50). Pero el verso completo es: "hasta que cruzan nieve, cobre, caminos, naves". El contraste, pues, es mucho menos violento de lo que cree Riess, puesto que se trata de una enumeración que incluye las riquezas de la tierra (*cobre*) y los caminos. El verso esboza más bien un paisaje que un contraste. Luego, el autor busca correspondencias entre los términos de este v. 9 y los de otra enumeración en los vs. 12-13 (*peón, alcalde, obrero del salitre, marinero*). A F. Riess se le escaparon dos términos —uno en cada serie— *nieve* y *alcalde*, que, por supuesto, no corresponden. Por lo tanto, sospecho que se trata más bien de correspondencias artificiales impuestas por el afán crítico de explicarlo todo lógicamente en un campo donde la lógica muchas veces falla.

A continuación, demuestra el autor lo que una sencilla lectura del *Canto general* enseña: del poema se desprende una visión coherente e integral de la vida y del mundo que abarca hasta la muerte. Ésta puede ser esperanza si es muerte de las injusticias sociales por el retorno a la naturaleza. Como las rocas resisten el asalto de la ola, que destruye a la vez que lleva vida y fertilidad, perdura el hombre por su historicidad.

Así, pues, en la poesía de Neruda, los conceptos más abstractos (vida, muerte, trabajo, sociedad, infinito, eternidad, ...) se plasman en términos concretos y físicos. Particularmente trascendente es la imagen del océano, origen de todo, reserva de las sustancias de la tierra y del mar. Tanto como la del océano, se pone la referencia natural a los metales preciosos al servicio del plan histórico, social y hasta individual de la poesía nerudiana. Esta visión y la cosmología (bastante tradicional) que la acompaña abarcan la cadena que une todos los pueblos hispano-americanos desde los precolombinos hasta nuestros contemporáneos, dentro de un sistema de relaciones entre el hombre y la naturaleza. Dichas relaciones deben considerarse como separación en cuanto el hombre ha pervertido la naturaleza al elaborar falsas normas sociales e ideologías religiosas. A los enfrentamientos de la sociedad corresponden, pues, conflictos en el mundo natural (por ejemplo, *Tierra/Océano*). Así construye Neruda (o mejor dicho, su crítico) un sistema de oposiciones sociales: *indios/conquistadores, libertadores/colonialistas, pueblo/oligarquía*. Conceptos todos que desaparecen en el de Patria que relaciona de nuevo el hombre y la naturaleza y que, para Neruda, se confunde con la Araucanía, síntesis armoniosa de todos los elementos, sociales y naturales.

En el tercer capítulo, "The social and historical planes of reference" (pp. 105-159), se propone el autor mostrar:

1. Cómo la existencia de un grupo social se dibuja en *Canto general* a través de las imágenes.

2. De qué manera los temas constantes de conflicto se representan en términos de imágenes opuestas.
3. Cómo estas imágenes, a causa de su relación sistemática y de referencias constantes a lo largo del poema, forman una red de referencias históricas dentro de una estructura que no varía (p. 106).

Aquí el concepto central es el de *pueblo* cuyos esfuerzos para liberarse se expresan en una dialéctica de poética del desorden y de la unidad, de la desintegración y de la integración que es "realmente la idea fundamental de toda referencia en *Canto general*" (p. 115).

Muestra muy bien Frank Riess que las imágenes utilizadas (las de sexo y maternidad, las que oponen luz y noche o palabra y silencio), al referirse a la temática social, se vinculan estrechamente con las que sirven en los demás niveles de referencia del poema.

Adentrándose más en las tareas que Neruda asigna al pueblo, el crítico distingue la resistencia a las oligarquías y demás imperialismos y, en segundo lugar, el trabajo que sirve para fundar de nuevo la unidad de la patria. Éste viene ilustrado por el poema "El oro" (de la sección «Las flores del Punitaqui») y por la imagen recurrente del árbol que, por la riqueza de las connotaciones de sus elementos (*semilla, raíces, fruto, flor, ramas*, etc.), es buen ejemplo de la red cerrada de conexiones tejida por Neruda entre todos los niveles poéticos de referencia.

El mismo poeta no es sino una hoja del árbol del pueblo que logra descubrir su identidad sólo a través de la del pueblo todo. Identificándose a la colectividad, Neruda participa en la búsqueda de la "americanidad" como tantos escritores modernos del continente. Así, pues, todos los acontecimientos, personales y colectivos, presentes y pasados, privados y públicos, pueden inscribirse en la estructura de las imágenes de *Canto general* que, a su vez, reflejan la estructura total del poema.

Éste es el punto que realza Frank Riess en su "Conclusión" (pp. 160-164). El concepto de orden permite que cualquier elemento natural, histórico, social o personal se integre en la estructura de *Canto general* que viene determinada por una serie de oposiciones. Dichos términos desaparecen a veces y otras se combinan por intercambio de atributos. Ahí está la técnica fundamental de las imágenes de *Canto general*, y no sólo en esta obra sino en la que sigue. "La búsqueda del poeta de un orden y coherencia se refleja también en el lenguaje del poema, pero es un lenguaje de piedra, mineral y tierra" (p. 162). La tarea del poeta consiste en fundir los dos polos de su experiencia poética: la naturaleza y el lenguaje en "una permanencia de piedra y palabra".

Al acabar la lectura del trabajo de Frank Riess, tenemos la impresión de haber recorrido un ensayo muy esclarecedor a veces, aunque no muy seguro en sus métodos y en la aplicación de los mismos. Lo mejor son los análisis textuales que ilustran la tesis, aunque algunos resultan falseados por ésta. Los métodos aludidos creo que también indujeron las muchas repeticiones, el estatismo de la exposición crítica: ya todo está dicho en el primer capítulo; lo que queda, no es sino una paráfrasis.

JACQUES JOSET