



## La poética del fuego en los *Cien sonetos de amor*, de Pablo Neruda

**Autor/autora: Manuel Ruiz Sansone**

**Director/directora: Jose Luis Aja Sánchez**

**Titulación: Grado en Traducción e Interpretación**

**04 // 05 // 2021**

**Facultad de Ciencias Humanas y Sociales**

**Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe**

**Grado en Traducción e Interpretación**



## Índice

1. Objetivos ... p. 5
2. Metodología ... p. 5
3. Pablo Neruda y los poetas de su generación ... p. 6
4. Rasgos generales de la poesía de Pablo Neruda y su relación con *Cien sonetos de amor* ... p. 7
  - 4.1. Rubén Darío ... p. 7
  - 4.2. Carlos Sabat ... p. 9
  - 4.3. Rabindranath Tagore ... p. 10
  - 4.4. Walt Whitman ... p. 11
  - 4.5. Neruda y la tradición hispánica. Góngora y Quevedo ... p. 13
5. Temas principales en los *Cien sonetos de amor* ... p. 14
6. El símbolo en el lenguaje poético ... p. 15
  - 6.1. Hacia una definición de símbolo ... p. 15
    - 6.1.1. El símbolo según Jean-Pierre Vernant ... p. 16
    - 6.1.2. El símbolo según Carl Gustav Jung ... p. 17
    - 6.1.3. El símbolo según Gaston Bachelard ... p. 18
    - 6.1.4. Símbolo y palabra en Nietzsche ... p. 19
  - 6.2. Los cuatro elementos en *Cien sonetos de amor* y su dimensión simbólica ... p. 20
  - 6.3. El fuego en *Cien sonetos de amor* ... p. 23
    - 6.3.1. Fuego ↔ amor ... p. 25
    - 6.3.2. Fuego ↔ luz ... p. 29
    - 6.3.3. Fuego ↔ mar ... p. 30
    - 6.3.4. Fuego ↔ vida ... p. 32
    - 6.3.5. Fuego ↔ cuerpo ... p. 34
    - 6.3.6. Fuego ↔ alimento ... p. 37
7. Conclusiones ... p. 40
8. Bibliografía ... p. 42
  - 8.1. Bibliografía primaria ... p. 42
  - 8.2. Bibliografía secundaria ... p. 42



## 1. Objetivos

El objetivo de este trabajo es desarrollar una lectura e interpretación de *Cien sonetos de amor*, de Pablo Neruda, en clave simbólica, partiendo de las pautas de interpretación que ofrecen la filosofía y la antropología, así como la lingüística y los estudios literarios —especialmente, la semántica y la retórica. Después de desarrollar una lectura analítica exhaustiva a partir de un elemento simbólico en sus contextos correspondientes, se relacionará con los demás símbolos del poemario, de su categoría y con el resto de la obra de Neruda. El elemento simbólico objeto de estudio es el fuego en sus contextos dentro de la obra *Cien sonetos de amor*. Se analizarán los distintos valores simbólicos que el poeta propone para el fuego y para su mayor comprensión dichos valores se verán contextualizados.

## 2. Metodología

Se emprende, en primer lugar, una lectura exhaustiva de *Cien sonetos de amor* para detectar la presencia del símbolo. Durante esta primera lectura exhaustiva se hallaron ciertos elementos simbólicos que remataban el aroma de la obra y fijaban los temas principales de la misma: las cuatro estaciones, los cuatro elementos (fuego, agua, aire y tierra), plantas, frutos, momentos del día (madrugada, mediodía, tarde, ocaso, noche). Para interpretar los elementos simbólicos que se hallaron en la primera lectura se desarrolló una búsqueda, documentación y estudio sobre el concepto de símbolo desde diferentes perspectivas, un análisis de su polivalencia semántica y de su valor fluido, que le otorga una polisemia conceptual en la composición del texto poético. Posteriormente, se seleccionó un elemento simbólico para desarrollar un análisis profundo en los contextos en los que aparece. Se opta por estudiar la presencia de los cuatro elementos en *Cien sonetos de amor*, pero el número elevado de contextos y los límites del trabajo obligaron a seleccionar uno de ellos: el fuego. Se recurre a una fuente de interpretación que permita asociar los símbolos elegidos con la tradición poética. Se opta por un diccionario de símbolos, que ofrece una lectura transversal y generalizada, y por el ciclo de Gaston Bachelard sobre los cuatro elementos, presentes en *Cien sonetos de amor*. Este trabajo se basa en su mayoría en el *Psicoanálisis del fuego* de Gaston Bachelard. Para respaldar la comprensión del símbolo se estudian, asimismo, las obras de Jung, Nietzsche y Vernant (sin contar a Bachelard porque su obra es la base del trabajo). Estos tres autores analizan el valor del símbolo desde distintos campos. Jung analiza el símbolo desde la filosofía, psicología y antropología; Nietzsche analiza el símbolo desde la filosofía;

Vernant analiza el símbolo desde la antropología y la cultura. Gracias a estas ramas de estudio la comprensión del símbolo será mayor. Antes de desarrollar el marco teórico del estudio y el análisis simbólico se redacta una breve introducción a la poética de Neruda y a *Cien sonetos de amor* para contextualizar convenientemente el trabajo.

### **3. Pablo Neruda y los poetas de su generación**

Chile fue uno de los últimos países en recibir el movimiento literario del modernismo y recién llegado los jóvenes poetas ya buscaban escapatorias de los cánones establecidos por el mismo, como Ángel Cruchaga Santa María, Gabriel Mistral y Pablo Neruda. «Hay un período en el que conviven esta generación nacida de la juntura del modernismo y el postmodernismo» (Alzaraki, 1965, p.65). El modernismo se define como una corriente literaria que quería renovar los cánones del romanticismo (Alzaraki, 1965, p.13). En las primeras obras del joven Pablo Neruda se incorpora la lírica del modernismo y nace otra forma del romanticismo. El estilo de verso de esta generación de poetas es sincero y puro, se separa del resto de corrientes, pero siempre con las técnicas fijadas en el modernismo (Alzaraki, 1965, p.65).

La primera obra que publica Neruda es el *Crepusculario*, que forma parte de este nuevo romanticismo. En ella se notan las pequeñas características personales que diferencian a Neruda del resto. Estas particularidades del poeta ganan popularidad de manera veloz y comienzan a definir la personalidad del poeta chileno (Alzaraki, 1965, p.66). Neruda era de los poetas más jóvenes de la época que trabajaba con técnicas ya establecidas y consolidadas, pero se notaba el ímpetu que tenía para romper con lo ya establecido y crear nuevas formas literarias.

El *Crepusculario* sigue los cánones y los marcos ya establecidos e intenta distanciarse de las nuevas aproximaciones de la vanguardia. La mayoría de los versos de la obra se miden en una métrica tradicional: versos alejandrinos, versos endecasílabos y versos eneasílabos; la estrofa más popular de la obra es la cuarteta, mientras que presenta algunos sonetos y otras formas más irregulares (Alzaraki, 1965, p.67). Los temas que trata la obra son en su mayoría tradicionales: el desencanto, la tristeza y la melancolía, presentes también en *Cien sonetos de amor*. El amor también se presenta como un tema popular y destacado en las formas tradicionales: primero como un deseo y finalmente como un voto (Alzaraki, 1965, p.67). El amor es el tema principal de la obra sujeta a estudio en este trabajo, *Cien sonetos de amor*.

Entender el significado de *Cien sonetos de amor* solo es posible si se analiza el valor de este poemario en el marco de la obra nerudiana y de la tradición poética en la que aparece. Por ello ha sido importante hacer referencia al modernismo y a los antecedentes de la obra dentro de la producción nerudiana, así como la vinculación estética de *Cien sonetos de amor con Crepusculario*, que desarrollaremos a continuación.

#### **4. Rasgos generales de la poesía de Pablo Neruda y su relación con *Cien sonetos de amor***

La poesía de Neruda está influida por una serie de poetas del periodo premodernista y modernista. A continuación se explicará los autores más influyentes en la poesía de Neruda, aquellos autores que formaron al poeta chileno y cuyo eco se deja sentir en *los Cien sonetos de amor*. Neruda no era abierto a hablar de su formación intelectual; solo dejó una obra publicada en prosa, *Viaje al corazón de Quevedo* de 1947, que desarrollaba la influencia de Quevedo en sus obras más tardías (Alzaraki, 1965, p.77).

No he hablado gran cosa de mi poesía. En realidad entiendo bien poco de esta materia. Por eso me voy andando con las presencias de mi infancia<sup>1</sup>. Tal vez, de todas estas plantas, soledades, vida violenta, salen los verdaderos, los secretos, los profundos “tratados de poesía” que nadie puede leer porque nadie los ha escrito. Se aprende la poesía paso a paso entre las cosas y los seres, sin apartarlos sino agregándolos a todos en una ciega extensión de amor. (Alzaraki, 1965, p.77, *Ibidem.*, p. 201)

Unas de las grandes dificultades de analizar a Pablo Neruda es el cambio continuo en su obra. Cabe destacar que su obra cambia de tonalidad, temas y métrica (Alzaraki, 1965, p.78). Estas transformaciones permiten observar y reconocer las etapas por las que pasa el poeta, pero este mismo cambio continuo no permite englobar al poeta en una sola unidad. De hecho, según Alzaraki, «Cada mutación en su lírica comporta nuevos gustos y simpatías estéticas» (Alzaraki, 1965, p.78).

##### **4.1. Rubén Darío**

En el análisis de la evolución de la lírica chilena se observa cómo el verso modernista finalmente vence al verso tradicional. Las raíces de la poesía chilena se mantienen vivas, pero vestidas de modernismo. Finalmente, el verso nerudiano se viste

---

<sup>1</sup> Algo de ello podemos encontrar en diferentes versos de la obra *Cien sonetos de amor*: «Pero allí, despertando de los sueños del bosque,/ la rama de avellano cantó bajo mi boca/ y su errabundo olor trepó por mi criterio/ como si me buscaran de pronto las raíces/ que abandoné, la tierra perdida con mi infancia,/ y me detuve herido por el aroma errante.» (Soneto VI, vv. 9-14)

de un romanticismo de corte postmodernista con el conocimiento de todas las técnicas, los temas y los recursos de Darío (Alzaraki, 1965, p.78).

La característica más importante de la poesía de Neruda es el desinterés de pertenecer o seguir las modas y corrientes literarias. Lo que Neruda obtiene y aprende de otros grandes poetas, los influyentes en su poesía, no es un factor delimitante, sino que actúa como estímulo para Neruda. Se nota la presencia del nicaragüense, Rubén Darío, en la poesía de Neruda; de hecho, este probablemente sea el poeta que más influencia haya recibido en su formación (Alzaraki, 1965, p.78). La proximidad entre el verso nerudiano y la lírica nicaragüense de Darío se observa en la angustia de vivir, en la duda, el desencanto y la inquietud por los misterios de la vida (Alzaraki, 1965, p.78). A continuación se mostrarán similitudes entre versos del joven Neruda y versos de Darío en su obra *Cantos de vida y esperanza* (primero expuesto el verso de Darío y siguiente el de Neruda):

Y no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos (Darío, «Lo fatal», *Cantos de vida y esperanza*, vv. 12-13)

yo no sé por qué estoy aquí, ni cuando vine (Neruda, «Mi alma es un carrusel vacío en el crepúsculo», *Crepusculario*, v. 5.)

En estos versos se observa esa temática próxima entre los dos poetas: la duda, la inquietud y la angustia que provoca la misma vida. El joven Neruda ya mostraba un conocimiento desarrollado y amplio del movimiento literario de su adolescencia. Algo similar podemos comprobar en el siguiente ejemplo.

Oh, miseria de toda lucha por lo finito (Darío, «Otros poemas», *Cantos de vida y esperanza*. V.1)

Oh pedazo, pedazo de miseria (Neruda, «Pantheos», *Crepusculario*, v.1 »)

En *Cien sonetos de amor* también se observan los temas de angustia, duda y desencanto, todos en el ambiente del amor y cómo el amor puede representar esta temática.

Te amo y no te amo como si tuviera  
en mis manos las llaves de la dicha  
y un incierto destino desdichado. (Soneto XLIV, vv. 9-11)



Nuevamente se observa esa angustia, el desencanto provocado por la vida, en el primer verso del poema «Pantheos» de la obra el *Crepusculario* y el poema XV de *Cantos* de Darío (Alzaraki, 1965, p.79):

Oh pedazo. Pedazo de miseria, en qué vida  
tienes tus manos albas, y tu cabeza triste?»  
(*Crepusculario*, «Pantheos», vv. 1-12)

#### 4.2. Carlos Sabat Ercasty

El poeta uruguayo tuvo una notable influencia en la poesía del joven Neruda. Esta influencia se nota en el poema «El Hondero», que el Neruda de 18 años escribió una noche cuando la contemplación del cielo estrellado le produjo una profunda emoción. Al leer el poema posteriormente, se dio cuenta de que había una influencia muy importante del poeta uruguayo Carlos Sabat; decidió mandarle el poema y preguntarle si había influencia suya. La respuesta fue de comprensión y le dijo que sí, que se notaba su influencia. Neruda posteriormente rompió el poema y lo publicó 10 años más tarde. Así cuenta Neruda cómo nació la inspiración para *Veinte poemas de amor* (Alzaraki, 1965, p. 82).

Gracias a esto, Neruda encuentra su modo poético tan significativo e importante, que muchos de sus seguidores intentarían imitar, en su segundo libro. Aunque, cabe destacar que destellos del uruguayo se encuentran en obras posteriores (Alzaraki, 1965, p.82). Amado Alonso estudió con rigor las obras del chileno y las del uruguayo para encontrar la influencia de Sabat en la obra de Neruda. Un hallazgo es el uso de las frutas en la obra *Vidas* del uruguayo, que posteriormente Neruda adopta y refleja en su obra, pero siempre buscando otro sentido al elemento que usa (Alzaraki, 1965, pg. 82). La presencia de los frutos en *Cien sonetos de amor* como símbolo de la fertilidad, felicidad y de la propia Matilde es muy frecuente. Explica Alonso que esta misma faceta, de tomar un elemento de Sabat y utilizarlo para desarrollar otra idea, se repite en el impulso genésico. Lo cósmico de la poesía nerudiana nace también del poeta uruguayo. Alonso explica que el poeta chileno tiene dos tendencias y una de ellas es aplicar fantasía a lo cósmico para mostrarlo como temas grandiosos, y es aquí donde se nota la influencia del poeta schopenhaueriano Sabat (Alzaraki, 1965, p.83).

Se han hecho más estudios comparativos entre la poesía de Neruda y la poesía de Sabat, como el de Meo Zilio. Este último estudio siempre expone la lírica del uruguayo como íntegra, superior y equilibrada; mientras que el verso nerudiano se describe como

naufragio, fuga y desintegración. Pero Alonso propone que nunca se observa mejor la originalidad de un poeta cuando es capaz de tratar libremente los mismos temas que su predecesor, con el que comparte tradición (Alzaraki, 1965, p.84).

#### 4.3. Rabindranath Tagore

El poeta hindú se hizo popular gracias al poeta inglés Yeats. Después de ganar el Premio Nobel, sus obras cobran gran popularidad. Sus traducciones llegan a Hispanoamérica y se leen con gran disfrute. El poeta hindú fue uno de los grandes referentes del romanticismo postmodernista y aquellos que hayan explorado ese terreno le deben algo (Alzaraki, 1965, p. 84).

Neruda explica que el «Poema 16» de *Veinte poemas de amor* es una paráfrasis del poema 30 de *El jardinero*, obra de Tagore. Al parafrasear el poema del hindú, Neruda invita al lector a conocer la literatura de Tagore. Neruda encuentra en Tagore la manera de espiritualizar la materia y encuentra la materialización de las emociones mediante el uso abundante de alimentos, frutos, cascadas, ríos, bosques y cielos que incluye en su obra (Alzaraki, 1965, p. 85). *El jardinero* es una obra que inspira a Neruda a escribir su propio poema de amor. En *Veinte poemas de amor* no solo existe la paráfrasis del poema 30 de *El jardinero* en el «Poema 16», sino que se encuentran destellos de influencia del poeta hindú en otros momentos de la obra. En el «Poema 14» se observa una característica particular de la obra de Tagore: el tono dialogal (Alzaraki, 1965, p. 85).

Te traeré de las montañas flores alegres, copihues,  
avellanas oscuras, cestas silvestres de besos.  
Quiero hacer contigo  
lo que la primavera hace con los cerezos.

(*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, «Poema 14», vv-37-40.)

Esta similitud con el poeta hindú se puede observar en *Cien sonetos de amor* en el soneto XLVII.

En la rama veré tu cabellera,  
tu signo madurando en el follaje,  
acercando las hojas a mi sed,  
y llenará mi boca tu substancia,  
el beso que subió desde la tierra  
con tu sangre de fruta enamorada.

(*Cien sonetos de amor*, «Soneto XLVII», vv. 9-14)

Otro contexto en el que se puede observar la influencia del hindú es en el «Poema 2» (Alzaraki, 1965, p. 85).

Muda, mi amiga,  
sola en lo solitario de esta hora de muertes . . .  
(*Veinte poema de amor y una canción desesperada*, «Poema 2», vv. 5-6)

A pesar de las semejanzas entre las dos obras y los dos autores, también existen diferencias que definen la originalidad de ambos. Para Tagore el amor se presta de una manera espiritual; hasta cuando hace participar los sentidos, se nota la unión entre lo espiritual y lo sensual. En Neruda esto se transforma, como explica Alzaraki: «en una voluptuosidad derramada sin reticencias» (Alzaraki, 1965, p. 86). Neruda representa el amor con los sentidos, todo unido a un sentido; hasta que rompe con esta tendencia y representa al amor en el plano espiritual (Alzaraki, 1965, p. 86). En *Cien sonetos de amor* Neruda detalla distintas formas que adopta el amor, desde el amor antes de conocerlo, hasta la propia muerte del amor. Esta evolución se observa con claridad en la obra y se desarrollará en una sección posterior de este trabajo.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise  
De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.»  
(*Veinte poema de amor y una canción desesperada*, «Poema 20», vv. 25-26)

En estos dos versos del «Poema 20» se observa al Neruda que deja atrás los sentidos y mueve el amor al plano espiritual; una de las influencias más grandes el poeta hindú que se pueden observar en otras obras venideras de Pablo Neruda, como en la obra sujeta a estudio en este trabajo: *Cien sonetos de amor*.

#### 4.4. Walt Whitman

El poeta norteamericano rompió con los cánones establecidos y en 1912, mediante unas traducciones del poeta uruguayo Vesseur, en el mundo hispanohablante se llega a conocer la poesía repleta de vitalidad del Nuevo Continente. Sabat Ercaesty se nutre de las características del poeta norteamericano, que a su vez llega a influenciar la obra de Neruda. Whitman hace desaparecer la métrica en su poesía y todos sus poemas están escritos en verso libre y con estrofas irregulares, que cambian en distintas ediciones de

sus libros (Alzaraki, 1965, p. 86-87). En la obra de Sabat Ercaasty se encuentran una variedad de recursos del norteamericano. Como se menciona anteriormente, la influencia de Sabat Ercaasty se observa en detalle en el libro *El hondero entusiasta* del joven Neruda, pero aquí nace la dificultad de saber qué elementos de la poesía de Neruda se deben atribuir al poeta uruguayo y cuáles el poeta norteamericano (Alzaraki, 1965, p. 87).

Concha Meléndez menciona una cita, en su ensayo sobre Neruda, de Whitman que Neruda expone al principio del poema 6 del *El hondero entusiasta* (Alzaraki, 1965, p. 87):

Escribiré los poemas de mi cuerpo y de lo mortal,  
porque así tendré los poemas de mi Alma y lo Inmortal.  
(*El hondero entusiasta*, «Poema 6»)

Esto revela el contacto directo que existía entre el poeta norteamericano y el joven poeta chileno, que en una obra posterior contesta a la cita de Whitman en su obra *Nuevas odas elementales*:

Yo no recuerdo  
a qué edad,  
ni dónde,  
si en el gran Sur mojado  
o en la costa  
temible, bajo el breve  
grito de las gaviotas,  
toqué una mano y era  
la mano de Walt Whitman:  
pisé tierra firme  
con los pies desnudos,  
anduve sobre el pasto,  
sobre el firme rocío  
de Walt Whitman.

(*Nuevas odas elementales*, «Oda a Walt Whitman», vv. 1-14)

En este fragmento del poema se observa la importancia que Neruda le atribuye al poeta norteamericano. El verso libre y el «descontrol» que bañaba la poesía de Whitman, de alguna manera le llega al joven Neruda e inspira al poeta chileno para crear y jugar con el verso y así fomentar el estilo propio del verso nerudiano.

Selena Millares en su tesis doctoral sobre Neruda habla de la importancia de Whitman y las características compartidas: «También comparten ambos esa escritura desatada, torrencial y espontánea de ímpetu romántico» (Millares, 1992, p. 168).

#### 4.5. Neruda y la tradición hispánica. Góngora y Quevedo

Según explica Millares en su tesis doctoral, una característica general de la obra de Pablo Neruda es cómo hace al lector su cómplice. Neruda involucra al lector en su obra, no genera esa distancia entre poeta y lector dejando al lector en tercer plano. «Neruda convierte su escritura en un sistema de claves que invitan a descubrir esa trama secreta o velada» (Millares, 1992, p. 167). Neruda recibe la tradición y la filtra de tal manera en su creación para rendir homenaje a sus maestros, mediante la otredad y la polifonía que exponen sus versos (Millares, 1992, p. 167). Neruda siempre reconoce la influencia que antecesores tienen en su poesía; Millares selecciona una cita de Neruda para explicar la humildad del poeta chileno con respecto a sus logros literarios: «Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe.» (Neruda, 2002)

Cuando Neruda entra en contacto con el barroquismo español, conoce el gran mundo de la hipérbole, de la exageración y la pasión. De Góngora aprende sobre el preciosismo y cómo decorar cada verso con amor, pasión, colores y vida. Este rasgo general de la poesía gongorina se observa en la obra *Odas elementales* de Neruda (Millares, 1992, p. 170). El oxímoron, otra característica de la poesía de Pablo Neruda, se atribuye a los versos gongorinos; este recurso se hace un signo definitorio de la poesía nerudiana por su presencia continua (Millares, 1992, p. 170). El oxímoron aparece con frecuencia en *Cien sonetos de amor* y resulta clave para entender el significado del fuego desde una perspectiva simbólica. «El oxímoron extrema el contraste y logra un impactante efecto estético» (Millares, 1992, p. 170) En Quevedo se observa el uso del oxímoron también y Neruda recurre a este uso en diversos contextos de su obra. En *Cien sonetos de amor* se puede observar el uso abundante que hace Neruda de este recurso literario, un ejemplo es en el soneto LXXXIII:

«Erguida, serás otra que vivirá mañana,  
pero de las fronteras perdidas en la noche,  
de este ser y no ser en que nos encontramos

algo queda acercándonos en la luz de la vida  
como si el sello de la sombra señalara  
con fuego sus secretas criaturas.»  
(*Cien sonetos de amor*, «Soneto LXXXIII», vv. 9-14)

En la poesía de Neruda se observa la influencia de los grandes poetas de distintas épocas y movimientos literarios. Desde el barroquismo español, pasando por el modernismo de Hispanoamérica, y terminando en el romanticismo postmodernista de la Chile de Neruda. La suma de todas las influencias en la poesía nerudiana y la combinación con la creatividad del poeta chileno remarca la dificultad y el placer que conlleva leer su poesía.

### **5. Temas principales en *Cien sonetos de amor***

Como bien explica el título de la obra, el tema principal que abarca la obra es el amor desde diferentes perspectivas. Blume Sánchez hace un análisis extensivo del amor en la obra de Neruda. Define las etapas del amor, los partícipes y los distintos factores que forman parte del tema principal.

La primera parte del amor y la más importante en la obra es «el amante», en este caso Neruda. En esta primera parte de la obra se describe el amor antes del amor: la sensación de soledad y abandono. En esta parte, Neruda describe: una sensación de sequedad que sin la inundación del amor seguirá persistiendo (Blume Sánchez, 2005). La etapa en la que se encuentra el poeta es de peregrinaje, es un ser roto, solo y abandonado; el corazón del poeta viaja en busca un amor que puede curar. La siguiente etapa que describe Blume Sánchez es el encuentro del poeta con el amor y la admiración que expresa el poeta ante su misterio. Posteriormente, el amor que encuentra el poeta acaba en un desenfreno sensual, pero solo después de haber pasado por el proceso de enajenamiento (Blume Sánchez, 2005). Después de pasar la etapa del amor oscuro llega la etapa de la alegría más pura, que es la sensualidad encabritada. Al acabar la etapa de la carnalidad pura, el amor empieza a transformarse y pasa de ser solo carnalidad a ser la protección de la amada por parte del poeta.

La segunda parte del amor es la amada, Matilde. Neruda se describe de manera breve como el amado, pero en Matilde descarga toda su fuerza lírica (Blume Sánchez, 2005). Neruda primero describe el origen de la amada, el mar; después del origen viene el nombre, que Neruda decora con una gran variedad de símbolos que invitan al lector a

generar una imagen propia de la amada (Blume Sánchez, 2005). La primera descripción que hace Neruda de la amada es de la naturaleza material, esa realidad perceptible por los sentidos. Después, Neruda comienza a ver a la amada y la asocia a los elementos fundamentales del universo: el aire, el agua, la tierra y el fuego (Blume Sánchez, 2005). Neruda utiliza cada elemento para describir distintos aspectos que admira de Matilde.

La tercera parte es el propio amor entre el amante y la amada, Neruda y Matilde. Neruda describe una prehistoria existente en el amor que comparte con Matilde, en la primera fase, cuando habla de la soledad y el abandono. La carnalidad del acto sexual que comparten ambos es la causa de la unión (Blume Sánchez, 2005). El acto sexual no solo responde a las necesidades instintivas de los dos, sino que los une mediante la conexión del amor físico. Neruda expone que la unión carnal entre él y la amada no es solo para responder a sus necesidades biológicas, sino que comienza un compromiso entre los dos, un compromiso de crecer y avanzar juntos (Blume Sánchez, 2005). El propio itinerario del amor se observa en las partes del día que Neruda propone en la obra; a su vez estas partes del día se conectan con las estaciones, que a su vez se asocian con los cuatro elementos. Se puede observar la importancia de los símbolos en la poesía de Neruda, con tan solo usar una palabra como «primavera» ya engloba una cantidad abismal de conceptos e ideas, que generan esa profundidad en su poesía.

## **6. El símbolo en el lenguaje poético**

### **6.1. Hacia una definición de símbolo**

El uso de los símbolos es una constante en todo texto poético. Dado que nos proponemos analizar la dimensión simbólica en los *Cien sonetos de amor* en este Trabajo de Fin de Grado, es importante precisar qué entendemos por símbolo y cuál es su relación con el lenguaje, la retórica y la construcción del relato poético.

El símbolo es un elemento esencial en el texto poético por su enorme poder de representación y por su dimensión asociativa. Si una persona se siente identificada con alguna expresión o palabra del texto es por la inmediata reacción que provoca entender el valor de ese elemento en un contexto concreto y asociarlo con un aspecto personal. Para comprender el valor del símbolo en la poesía se debe comprender qué es el símbolo, de dónde viene, qué importancia tiene en nuestra psique y por qué su valor significativo no es tan unívoco como el del lenguaje verbal.

### **6.1.1. El símbolo según Jean-Pierre Vernant**

Según Vernant, El símbolo adopta distintas formas como el mito, la leyenda, los ritos (Vernant, 1974). Pero estas formas siempre vuelven al punto de partida que es el símbolo en su estado pleno, sin haber pasado por cualquier filtro (Jung, 1959). Autores como Vernant, Schelling y Creuzer afirman que la reflexión sobre el simbolismo del mito como un modo de expresión distinta al pensamiento conceptual es un componente principal de la investigación moderna del sentido y el alcance de las creaciones míticas. El símbolo es el hilo conductor del pensamiento y unidad temática de los mitos, que a veces consigue atar orientaciones opuestas (Vernant, 1974). El símbolo es la unión entre el elemento seleccionado por el poeta y el mensaje que ese quiere transmitir. El símbolo es fluido y difuso frente al signo, que está marcado por la dicotomía entre el significante y significado. El símbolo es prelingüístico. El mito comparte con el símbolo su significado primordial, pues tanto el mito como el símbolo están relacionados con lo preestablecido, con lo preconsciente. Jung explicaba este concepto con el inconsciente colectivo, que se desarrollará en el epígrafe dedicado a Jung. El símbolo representa algo que no puede ser contado porque escapa de las categorías del entendimiento. El mito, por lo contrario, es un relato, es lingüístico, aunque difiere de la noción que se conoce como mito en la actualidad. El mito empieza su difusión por medio de la oralidad, mientras que el relato se difunde a través de la escritura. Por eso nacen las variantes del mito y su interacción con los elementos mágicos y religiosos, debido a su antigüedad y a la multitud de fuentes documentales, a veces de azarosa transmisión.

El signo adopta un carácter arbitrario con respecto a lo que representa dicho símbolo: el signo tiene dos caras, el significado y el significante, sin embargo, la unión entre estos dos aspectos es completa y eternamente arbitrario, al menos si se analiza cada símbolo de manera única (Vernant, 1974). Vernant explica que el símbolo puede ser una palabra concreta que represente totalmente lo opuesto al significado de dicha palabra. Un ejemplo: la palabra «mar» puede representar el concepto «tierra» en un poema si la intención del símbolo es esa. El símbolo tiene valor de significante debido a la inclusión en un sistema general y su relación con otros símbolos (Vernant, 1974). El símbolo adopta un valor o una definición, pero también puede adoptar otro valor u otra definición al parecer combinado con otros símbolos. Por este motivo, el símbolo se opone al lenguaje conceptual y adopta un carácter arbitrario (Vernant, 1974).



Según Vernant el símbolo goza de dos partes la natural y la concreta; el símbolo tiene una relación natural con lo que representa; el símbolo no es un saber que concierne a un objeto, sino que es presencia en sí mismo (Vernant, 1974). En esta afirmación, Vernant explica que el símbolo traspasa el significado que tiene, esa relación natural que se describe, y adopta el valor que es necesario. El símbolo existe identifica y representa aspectos de la vida de manera más subjetiva. Su identificación y representación varía de cultura en cultura, de lengua en lengua y de persona en persona.

### **6.1.2. El símbolo según Carl Gustav Jung**

Los símbolos utilizados en una cultura para explicar un aspecto pueden diferir respecto a los símbolos de otra cultura, pero pueden explicar lo mismo. El símbolo también puede ser el mismo, pero representar una cosa diferente en dos culturas diferentes. Es importante remarcar que todas las culturas tienen símbolos y estos símbolos son patrimonio común de cada una de ellas; pertenecen a todo integrante de dicha cultura. Jung explicaba que los símbolos se encuentran en el inconsciente colectivo. El inconsciente colectivo es igual para todo hombre; es un conocimiento común y al que todos podemos acceder. Jung también explica que esos símbolos se interpretan por el filtro de cada persona. El inconsciente personal descansa sobre el inconsciente colectivo (Jung, 1959). El orden que siguen los símbolos es primero el inconsciente colectivo, segundo el inconsciente personal y finalmente pasan por el filtro de consciencia personal. El inconsciente colectivo es valor más primitivo que adoptan los símbolos antes de asentarse en el inconsciente personal y posteriormente pasar a la consciencia personal (Jung, 1959).

El concepto «arquetipo» solo se puede asociar de manera indirecta a las representaciones colectivas porque muestra contenidos psíquicos que no se sometieron todavía a una elaboración consciente (Jung, 1959). Los arquetipos son los símbolos en su estado más primitivo antes de haber pasado por la inconsciencia y consciencia personal. En la poesía, cuando uno lee algo que le provoca una reacción es porque ese símbolo ya ha pasado por una elaboración consciente. Cuando se lee un poema que usa ciertos símbolos y estos no provocan ninguna reacción en el lector es debido a la falta de conexión en el plano imaginario de dicho símbolo (Durand, 1979). «El arquetipo representa un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo a cada consciencia individual en que surge» (Jung, 1959, p. 11).

Símbolo, arquetipo e inconsciente colectivo convergen en otro concepto afín: el dogma. «El dogma reemplaza lo inconsciente colectivo formulándolo con gran amplitud» (Jung, p. 18, 1959); el dogma es un símbolo cuyo significante ya tiene una explicación impuesta por alguna institución, colectivo o cultura. El dogma abarca lo inconsciente colectivo y le adjunta una etiqueta, recorta la libertad de interpretación por la conciencia personal de cada persona. «La vida de lo inconsciente colectivo ha sido captada casi íntegramente en las representaciones dogmáticas arquetípicas y fluye como una corriente encauzada y domada en el simbolismo del credo y del ritual» (Jung, 1959, p. 18). El dogma no permite la interpretación personal de un símbolo, sino que busca guiar dicha interpretación. Es un ejemplo de cómo las instituciones religiosas utilizan el símbolo para expresar su fe, su moral y su historia. Sin embargo, este acontecimiento ocurre en la sociedad siempre y fluctúa de manera continua. El dogma puede presentarse en la poesía: en poemas ideológicos, poemas sobre el amor, poemas religiosos, etc. El dogma se presenta cuando la libre interpretación personal se ve encauzada por la elaboración del inconsciente colectivo.

### **6.1.3. El símbolo según Gaston Bachelard**

El poeta selecciona una serie de términos para representar ciertos aspectos y realiza esta selección con precisión. Durand explica que la aproximación que hace Sartre con respecto a lo imaginario es una aplicación restringida del método fenomenológico que se reduce por el solipsismo psicológico. Durand hace hincapié en la importancia de observar el patrimonio imaginario de la humanidad para hacer un estudio del fenómeno de imaginación. Para desarrollar más esta idea y mostrar una aproximación más precisa a lo imaginario, Durand cita a Bachelard en obra *Poétique de l'Espace*: «seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes sin reducir jamás ese extremismo que es el fenómeno mismo del impulso poético» (Bachelard, 1957). En esta afirmación de Bachelard se explica la importancia de respetar la simbología seleccionada por cada poeta. Todo poeta escribe y selecciona los símbolos de una manera intencionada con el fin de transmitir el mensaje del poema de modo concreto y preciso. Si no se sigue el valor de significación de los símbolos elegidos por el poeta no se respeta la imaginación de este.

Los símbolos están presentes en todos los aspectos de la vida humana; cumplen funciones necesarias para el entendimiento de la psique del humano; se elaboran y encauzan para formar dogmas, que es el adiestramiento de la interpretación de símbolos.

El poeta hace una selección cuidadosa de los símbolos que quiere utilizar en su poema para representar el mensaje intrínseco de este. Bachelard explica que debe haber un seguimiento del poeta para entender a fondo su mundo simbólico, lo que implica dejar de interpretar los símbolos de manera personal. El seguimiento de los símbolos seleccionados por el poeta se debe hacer para alcanzar a comprender el mensaje que quiere transmitir el poema. Sin embargo, como se menciona anteriormente en la explicación de Vernant, los símbolos se oponen al lenguaje conceptual y adoptan un carácter arbitrario. Los símbolos superan el valor lingüístico que se les pueda aportar porque el filtro de la conciencia personal no permite que toda persona vea un símbolo de la misma manera.

#### **6.1.4. Símbolo y palabra en Nietzsche**

Las palabras, los símbolos y los signos pertenecen a toda persona sin considerar cultura, lengua u origen. «Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular [...]» (Nietzsche, 1873, p. 5). Nietzsche explica en su obra *La verdad y la mentira en el sentido extramoral* que las palabras tienen el valor que se les quiere dar. Nietzsche habla de las palabras, pero el mismo concepto se puede trasladar a los símbolos: los símbolos son de libre interpretación y no pertenecen a nadie. «Toda palabra [...] debe ser apropiada al mismo tiempo para innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, esto es, jamás idénticas estrictamente hablando [...]» (Nietzsche, 1873, p.5). En esta afirmación Nietzsche explica la importancia de que todo símbolo se pueda aplicar a toda experiencia más o menos similar; se confirma la arbitrariedad del símbolo, que explica Vernant, y se confirma relación del símbolo con lo que representa y la parte natural y la parte concreta, que explica también Vernant.

La idea que transmite Nietzsche es vital para la poesía y la comprensión de esta. Como se menciona anteriormente, un poeta selecciona los símbolos, que crea necesarios, para la expresión del mensaje de su poema. Dichos símbolos pueden adoptar varias formas: mitos, leyendas, ritos, etc. El poeta selecciona los símbolos, estos pertenecen al inconsciente colectivo, aunque para algunas personas sean un dogma porque consideran la interpretación encauzada que conocen. Por eso el resultado de leer un poema para una persona puede ser distinto al de otra persona. Los símbolos, en dogma o inconsciente colectivo, se filtran dos veces: el inconsciente personal y la conciencia personal. El poema

afectará de una manera única a todas las personas, pero sí usa símbolos que afectan a todas las personas. Esto último es lo que explica Nietzsche: resulta vital que toda palabra o símbolo sea aplicable a infinitas experiencias similares, el poema tiene su contexto y su mensaje, pero nunca son idénticos. El símbolo en la poesía es aquel factor que consigue transmitir el mensaje del poeta de una manera eficaz y directa para la libre interpretación de cada persona.

## **6.2. Los cuatro elementos en *Cien sonetos de amor* y su dimensión simbólica**

En *Cien sonetos de amor*, Pablo Neruda hace un gran uso de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego, que se caracterizan por su trascendente dimensión simbólica. No se analizarán los contextos en los que aparecen los cuatro elementos por razones de espacio, por lo que solo analizaremos el valor significativo del fuego. En cualquier caso, al abordar el estudio del fuego en *Cien sonetos de amor*, sí resulta importante explicar el uso general que hace Neruda de los cuatro elementos debido a sus interrelaciones.

Bachelard afirma en su obra *L'Air et les songes* que «los cuatro elementos son las hormonas de la imaginación» (Durnad, 1979). Para entender esta afirmación de Bachelard, que cita Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, resulta vital analizarla desde una perspectiva antigua, desde una perspectiva antes de que existieran instituciones: los principios de la humanidad y la imaginación de los primeros humanos con respecto a lo que veían. Los cuatro elementos son más antiguos que la humanidad y la existencia de las primeras formas de vida en el planeta, debido a que de ellos puede nacer vida porque conforman la naturaleza. Esta perspectiva permite entender la metáfora que usa Bachelard entre las hormonas y los cuatro elementos; las hormonas activan funciones y partes del cuerpo, al igual que los cuatro elementos activan la imaginación humana. Los primeros humanos que hicieron uso de la imaginación usaban los cuatro elementos como herramientas.

Los primeros humanos admiraban el cielo y la naturaleza con gran asombro; su imaginación partía de lo que veían y comprendían. Resulta comprensible que los primeros humanos observaran tanto los cuatro elementos: los cuerpos de agua, el aire como viento, la tierra por la que caminaban y el fuego que les albergaba calor. Mediante la observación de los cuatro elementos surgen en torno a ellos y se les asocian determinadas características, que llegan a la actualidad con el transcurso de las generaciones.

Los poetas han hecho gran uso de los cuatro elementos porque representan un conjunto de características. «Cada elemento sale de la combinación de dos principios primordiales: el agua procede del frío y de la humedad, el aire de la humedad y del calor y el fuego del calor y de la sequedad y la tierra de la sequedad y del frío» (Chevalier y Gheerbrant, 1988, p. 339-340). Se afirma que cada elemento nace de manera natural de dos principios de primordiales; dichos principios caracterizan el elemento; marcan el comienzo de un ciclo vital en el agua y acaba en la tierra, el aire y el fuego como elementos intermediarios (Chevalier y Gheerbrant, 1988, p. 339-340). Por este principio también se encuentra la correlación con las estaciones, que se utilizan con gran frecuencia en la poesía de Neruda para marcar épocas de la vida.

El agua nace del frío y la humedad: se considera el principio de la vida que en numerosos mundos poéticos se expresa como la franja horaria de media noche al amanecer. El comienzo de la vida en la poesía se asocia con la primavera porque es cuando la naturaleza florece, deja atrás el frío y la vida quieta y se comienza a mover. Las plantas florecen, el agua cae del cielo para alimentar estas nuevas vidas. En la poesía se conecta el nuevo amor con la primavera porque es el comienzo, cuando despiertan todos los aspectos llamativos y atractivos del amor.

No te toque la noche ni el aire ni la aurora,  
sólo la tierra, la virtud de los racimos,  
las manzanas que crecen oyendo el agua pura,  
el barro y las resinas de tu país fragante.  
(*Cien sonetos de amor*, «Soneto V», vv. 1-4)

El aire nace de la humedad y el calor: se considera un elemento intermediario porque tiene propiedades del agua en la humedad y propiedades del fuego, próximo elemento en el ciclo, en el calor. El aire representa la franja horaria del amanecer al mediodía, otra cualidad que afirma su posición de intermediario. Con respecto a las estaciones, el aire se asocia, según Chevalier y Gheerbrant, con la humedad y calor: el verano, una estación intermedia junto al otoño. El verano adopta ciertas características en la poesía de un momento de paz, que no hay cambios y que el amor sigue en su punto más álgido.

Sólo en las tierras altas del follaje con nieve  
nace una risa como la tuya, bienamante,  
es la risa del aire desatado en la altura,  
costumbres de araucaria, bienamada.

(*Cien sonetos de amor*, «Soneto LI», vv. 5-8.)

El fuego nace del calor y de la sequedad: se considera un elemento intermedio por las características compartidas entre el aire y la tierra. Comparte el calor con el aire y comparte la sequedad con la tierra. El fuego se asocia con la franja horaria del mediodía hasta el anochecer. Se asocia el fuego con el otoño en la poesía. El otoño, como se menciona anteriormente, es una estación intermedia en la que comienza el declive de la naturaleza: el calor que perdura del verano comienza a morir, las plantas comienzan a secarse, todo adopta un color más rojizo y da pie a la llegada del invierno. En la poesía este es el momento del declive del amor. Ese amor que nació durante la primavera y se vivió intensamente durante el verano; finalmente, comienza a morir con la llegada del otoño o con la llegada de la noche. (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Sobre la dimensión del fuego en *Cien sonetos de amor*, véase el siguiente epígrafe).

La tierra nace de la sequedad y el frío: se considera el elemento responsable de cerrar el ciclo de los cuatro elementos. Es el elemento que cierra el ciclo, según Chevalier y Gheerbrant, porque comparte la cualidad de la sequedad con el fuego y la cualidad del frío con el agua, el primer elemento del ciclo. La tierra se asocia con la franja horaria del anochecer hasta la medianoche: las últimas horas de un día natural, antes de que a la medianoche comience el nuevo día con el agua. Se asocia la tierra con el invierno por sus características de frío y sequedad. En el invierno todo está muerto o en reposo; no hay actividad; las plantas están completamente secas, a diferencia del otoño que no estaban tan secas. En la poesía el invierno significa la muerte de cualquier amor o sentimiento: un tiempo de espera hasta que vuelva a nacer algo nuevo en la primavera.

Algo que desde tan lejos me parecía  
oculto gravemente, cubierto por la tierra,  
un grito ensordecido por inmensos otoños,  
por la entreabierta y húmeda tiniebla de las hojas.

(*Cien sonetos de amor*, «Soneto VI», vv. 5-8)

Estas características asociadas a los elementos son aproximaciones a cómo conectar la naturaleza con la vida humana. El clima es un factor importante para que se cumpla la idea de un verano húmedo y caluroso o un invierno seco y frío. Chevalier y Gheerbrant citan a Platón en la obra *Timeo* cuando afirma que los elementos no son de ningún modo irreductibles, sino que se transforman unos en los otros. Los elementos se afectan entre ellos. «Cada uno de los elementos se subdivide en variedades, según las medidas de la participación y de las mezclas.» (Chevalier y Gheerbrant, 1988, p. 339-340). Cada elemento, depende de cómo mezcle con otro, se subdividirá en una variedad o en otra.

«Estos elementos tienen su correspondencia en la simbólica fundada en el análisis de lo imaginario» (Chevalier y Gheerbrant, 1988, 339-340). Los elementos adoptan el carácter de símbolos cuando se analiza lo imaginario. Tanto Chevalier y Gheerbrant como Durand y Bachelard hablan de la importancia que tienen los elementos como símbolos en la imaginación de los humanos. «Los cuatro elementos corresponden a los cuatro temperamentos, el agua al linfático, la tierra al bilioso, el aire al sanguíneo y el fuego al nervioso» (Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1965). Bachelard explica que los elementos se conectan con los cuatro temperamentos que se describen en la psicología. Resulta importante remarcar la personificación que adquieren los elementos con esta afirmación porque cada vez que se usa uno como símbolo, se implican una serie de características. Bachelard también explica que los cuatro elementos son la base de la imaginación material. Los cuatro elementos alimentan la imaginación de los humanos.

Jung hace otra aproximación a los cuatro elementos según Chevalier y Gheerbrant. Jung explica que los elementos se dividen en pares: agua y tierra como elementos de principios pasivos femeninos y el aire y el fuego como elementos de principios activos masculinos. Las combinaciones entre los elementos simbolizan la complejidad y diversidad indefinida de la manifestación y de los seres (Chevalier y Gheerbrant, 1988). La combinación de elementos simboliza una variedad de los mismos. Esta capacidad de los elementos se refleja posteriormente en el arte, al combinar los elementos se consigue simbolizar un elemento o una combinación de elementos.

### **6.3. El fuego en *Cien sonetos de amor***

Los cuatro elementos se presentan de manera abundante en la obra *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda, pero debido a la extensión este trabajo se centrará en el uso del

fuego. Todos los elementos resultan importantes y aportan una variedad de características a la vida, lo imaginario y el arte poético, pero la importancia del fuego es vital por ser el agente de toda evolución.

El fuego se considera a menudo el elemento motor, que anima, transforma y hace evolucionar de uno a otro los tres estados de la materia, sólida (tierra), líquida (agua), gaseosa (aire). El ser de fuego simboliza el agente de toda evolución (Chevalier y Gheerbrant, 1988, p. 339-340).

El fuego es el único elemento que tiene la capacidad de cambiar el estado de los otros elementos; tiene la capacidad de provocar un nacimiento o una muerte; es una herramienta o un peligro inminente. En una variedad de culturas y religiones se considera el fuego como un elemento sagrado por los poderes que tiene (Chevalier, Gheerbrant, 1988). El fuego es el símbolo por excelencia del mazdeísmo; la custodia del fuego sagrado se extiende hasta el antiguo Imperio Romano y el símbolo del fuego como purificador se extiende desde Occidente hasta Japón (Chevalier y Gheerbrant, 1988).

En el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier y Gheerbrant se cita a Bachelard cuando se afirma que «el amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego» (Chevalier y Gheerbrant, 1988, p. 513). Resulta importante entender la explicación que hace Bachelard del amor simbolizado con el fuego para poder comprender el uso extenso que tiene en la poesía y concretamente en la obra de Pablo Neruda. Bachelard también menciona que la primera semejanza entre el fuego y el amor es con el amor físico. Debido a la frotación necesaria para crear fuego nace de la naturaleza del hombre. Bachelard discute la vida del fuego en su obra *El psicoanálisis del fuego*, en la que cita a Robinet cuando dice que el fuego muere como los animales y las plantas. El amor también tiene la capacidad de nacer y posteriormente morir. El fuego asciende o declina: sirve como signo de la vida apagada o alerta (Bachelard, 1938). El fuego semeja casi a la perfección al amor con esta última idea de Bachelard: el amor asciende y declina, está vivo o apagado. También se puede alimentar el fuego y procurar que no se apague, al igual que se puede alimentar el amor y procurar que no muera.

Bachelard hace la distinción entre el fuego masculino y el fuego femenino: un aspecto importante en la poesía general y en la obra de Pablo Neruda, puesto que emplea con frecuencia este recurso para hablar de la amada. Según Bachelard, el fuego masculino es el principal agente, es el que sale de dentro del cuerpo, sale del interior. El fuego femenino, según Bachelard, es el disolvente universal, es el fuego que envuelve. Esta



distinción se interpreta mejor cuando se observa el cuerpo masculino y el cuerpo femenino. El hombre tiene la última pieza que sirve para fecundar y crear vida; es algo que sale de dentro del cuerpo, es un fuego que sale del interior del cuerpo. El cuerpo femenino es un fuego que envuelve. El órgano reproductivo femenino envuelve, en cierto modo, el órgano reproductivo masculino. Otro ejemplo para entender cómo es un fuego envolvente es el embarazo: una mujer se queda embarazada y con su fuego envolvente protege la nueva vida que lleva en el vientre. «Como el sol por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante, purificadora e iluminadora» (Chevalier y Gheerbrant, , 1988, p. 514).

El fuego es un elemento que consume y quema, mediante esta perspectiva se ve el símbolo que adopta como purificador y regenerador (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Muchas religiones adoptan el fuego como un símbolo de pureza por esas dos cualidades que tiene. El fuego purifica en el sentido de que quema todo lo que no vale y no está a ese nivel de temperatura. El fuego regenera; en muchas culturas agricultoras se hace uso del fuego para purificar y regenerar la tierra y poder sembrar otra vez: otro ejemplo de la pureza que alberga el fuego. Estas cualidades del fuego se presentan con frecuencia en la poesía de Neruda para marcar un antes y un después.

En este apartado se observarán una selección de contextos en los que el *fuego* simboliza elementos distintos, en la obra *Cien sonetos de amor*.

### **6.3.1. Fuego ↔ amor**

«El amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego» (Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, 1966)

Contexto 1

#### Soneto XLIV

Sabrás que no te amo y que te amo  
puesto que de dos modos es la vida,  
la palabra es un ala del silencio,  
el fuego tiene una mitad de frío. (vv. 1-4)

En estos cuatro versos del Soneto XLIV el autor habla sobre las dos caras del amor. Juega con lo positivo y con lo negativo: «no te amo» (negativo) y «te amo»

(positivo). Esta contraposición de amar y no amar, del primer verso de estos cuatro, le permite mantener la dualidad del mensaje, que aclara en el siguiente verso: «puesto que de dos modos es la vida». Neruda, como su poesía, se muestra dubitativo en muchas ocasiones; en la búsqueda del equilibrio que nunca encuentra. Para jugar de manera más evidente con esta idea de dualidad usa el último verso para contraponer el fuego con el frío. El fuego es un elemento de calor; representa el calor que quema, que hiere y que calienta. Neruda usa «fuego» para explicar el amor. Al decir «el fuego tiene una mitad de frío.» afirma algo que no es posible en el ámbito físico: el fuego no puede ser frío. El fuego representa el amor; representa esa pasión carnal llena de intensidad combinando el calor masculino y femenino (Bachelard). Neruda explica que el amor (el fuego) tiene una mitad fría, una mitad que no gusta, una mitad negativa. Esta mitad fría es el «no fuego», cuando el fuego ya no está, se consumió igual que lo hace el amor.

## Contexto 2

### Soneto LXXX

De viajes y dolores yo regresé, amor mío,  
a tu voz, a tu mano volando en la guitarra,  
al fuego que interrumpe con besos el otoño,  
a la circulación de la noche en el cielo. (vv. 1-4)

En estos cuatro primeros versos del Soneto LXXX, Neruda juega con la idea del renacimiento del amor entre él y la amada. En el primer verso cuenta que regresa de viajes: viajes físicos o también se puede interpretar como viajes mentales, en los que él haya ido a explorar otras ideas. Sin embargo, él explica que regresa de esos viajes y que regresa de dolores, que significa que deja de lado dichos dolores. Vuelve a ella, a la amada y a esos momentos que vivió con la amada. En el segundo verso desarrolla la idea de esos momentos vividos con la amada «a tu voz, a tu mano volando en la guitarra»: describe una situación en la que la amada está cantando y tocando la guitarra con él. En el tercer verso menciona el fuego, otra vez con el significado del amor: «al fuego que interrumpe con besos el otoño.» Este verso explica de manera clara que «fuego» significa amor y lo hace con el elemento «otoño». El otoño se presenta muchas veces a lo largo de la obra como el periodo de tiempo cuando el amor muere. El otoño representa aquello que mata y el invierno representa la muerte de todo. El fuego se identifica con el otoño (Chevalier y Gheerbrant, 1998). Es la estación en la que comienza el declive de la naturaleza antes

de la muerte final en invierno. Neruda explica que regresa al fuego, al amor, que interrumpe o frena ese sentimiento de muerte, de abandono, de soledad. El amor, el fuego, que siente por la amada es tan fuerte y tan importante que interrumpe los dolores que siente.

### Contexto 3

#### Soneto LXXXVIII

Oh amor, rosa mojada por sirenas y espumas,  
fuego que baila y sube la invisible escalera  
y despierta en el túnel del insomnio a la sangre  
para que se consuman las olas en el cielo,  
olvide el mar sus bienes y leones  
y caiga el mundo adentro de las redes oscuras. (vv. 9-14)

En este soneto, Neruda explica la importancia del amor para poder aguantar las lluvias, el frío y las noches largas del invierno. Neruda elabora un oxímoron entre el amor y el fuego que se sigue desde el primer verso, cuando dice «Oh amor», hasta el último cuando cierra con «y caiga el mundo adentro de las redes oscuras.». Para entender que «fuego», en el segundo verso, significa amor se debe entender el primer verso. Neruda omite el verbo «ser» con el uso de una coma después de «Oh amor» y explica que el amor es una «rosa mojada por sirenas y espumas». Al final del primer verso hace uso de otra coma para omitir nuevamente el verbo «ser» y explica que el amor es «fuego que baila y sube la invisible escalera». Después de identificar el amor con el fuego, Neruda le da una función al fuego, que son los restantes cuatro versos. En estos versos Neruda describe los inviernos que no consiguen acabar con el amor. En el cuarto verso desarrolla la idea de que el amor ayudará a sobrevivir a las largas y duraderas lluvias del invierno «para que se consuman las olas en el cielo». Las olas del cielo son las lluvias voluminosas del invierno, durante las que uno se encierra en su casa y el amor puede salvar de la soledad de estar en casa durante tanto tiempo.

### Contexto 4

#### Soneto LXVI

No te quiero sino porque te quiero  
y de quererte a no quererte llego

y de esperarte cuando no te espero  
pasa mi corazón del frío al fuego. (vv. 1-4)

En estos primeros cuatro versos del Soneto LXVI, Neruda explora nuevamente el concepto de la dualidad del amor, de la incertidumbre del amor. El soneto comienza con la afirmación de no querer a la amada porque si no la querría. En el siguiente verso reitera esta idea de querer a la amada y también no quererla. En el tercer verso, Neruda desarrolla la idea un poco más con el uso de un oxímoron entre esperar y querer. Recalca que cuando no la espera, sí que la espera; esperar se refiere a querer, entonces cuando la quiere no la quiere y viceversa. Todo el soneto cobra más sentido cuando se lee el último verso: «pasa mi corazón del frío al fuego.», este último le da sentido a los anteriores tres, pero, en concreto, al primero. Resulta interesante que la rima en este fragmento del soneto sea ABAB y consonante, pero también AAAA asonante; entonces, se puede juntar el primer verso y el último para entender el significado total de este fragmento del contexto: «No te quiero sino porque te quiero pasa mi corazón del frío al fuego.» En este ejemplo se observa otro claro uso del oxímoron. Si se unen los dos versos se ve la clara dualidad que quiere expresar Neruda, acompañada de la incertidumbre que siente. Cuando quiere a la amada, deja de quererla, pero cuando no la quiere su corazón pasa del frío al fuego. Resulta importante destacar «frío» y «fuego», ya que son contrarios. El frío se conecta con el invierno que expresa la muerte en la poesía de Neruda, pero la muerte absoluta de todas las cosas: desde vida a sentimientos. El fuego, en este contexto, vuelve a significar ese amor pasional, carnal, intenso que le gusta al autor. Por eso usa la figura del fuego: tan intenso que puede hasta quemarte o matarte.

#### Contexto 5

#### Soneto LXVI

En esta historia sólo yo me muero  
y moriré de amor porque te quiero,  
porque te quiero, amor, a sangre y fuego. (vv. 12-14)

En estos últimos tres versos del Soneto XLVI, Neruda hace un juego de palabras extraordinario, en el que le da dos significados distintos a «amor» y usa «fuego» para expresar amor y cerrar el poema. El primer verso explicita que el amor no morirá y será solo él quien muera. En el segundo verso explica que él morirá de amor; ese amor que no

morirá, lo matará porque quiere a la amada. En este contexto «fuego» vuelve a explicar esa pasión e intensidad que Neruda encuentra en el amor, esos elementos que considera de verdadera importancia para que el amor perdure. Cuando el amor sobrepasa el plano físico será eterno, no morirá con los amantes, sino que perdurará. El significado se apoya en la unidad fraseológica en «a sangre y fuego».

### 6.3.2. Fuego ↔ luz:

#### Contexto 1

##### Soneto XXIII

Fue luz el fuego y pan la luna rencorosa,  
el jazmín duplicó su estrellado secreto,  
y del terrible amor las suaves manos puras  
dieron paz a mis ojos y sol a mis sentidos. (vv. 1-4)

En este contexto se puede observar la clara identificación del fuego con la luz, cuando Neruda dice: «Fue luz el fuego». El fuego es un elemento vivo y su descubrimiento marcó un punto de inflexión en la manera de vivir de la humanidad. Los usos más primitivos del fuego eran cocinar y calentar, pero como consecuencia de encender un fuego por la noche se puede observar cómo alumbraba. El tercer uso más importante era alumbrar durante las noches largas invernales, a la par de calentar el cuerpo humano. Resulta comprensible que Neruda explique el fuego actuó como luz durante la noche, ya que es uno de los usos más importantes del fuego hasta el descubrimiento de la electricidad y la invención de la bombilla. El fuego en forma de vela, antorcha u hoguera siempre sirvió para alumbrar y dar luz. El contexto que describe Neruda en estos cuatro versos es uno nocturno, ya que inmediatamente después del fuego como luz menciona la presencia de la luna.

#### Contexto 2

##### Soneto LXXXIII

Erguida, serás otra que vivirá mañana,  
pero de las fronteras perdidas en la noche,  
de este ser y no ser en que nos encontramos

algo queda acercándonos en la luz de la vida  
como si el sello de la sombra señalara  
con fuego sus secretas criaturas. (vv. 9-14)

Este contexto es otro ejemplo de la identificación del fuego con la luz. Para entender el valor significativo del fuego como luz se debe analizar la comparación que hace Neruda entre «la luz de la vida» y «el sello de la sombra». Con esta sinestesia Neruda busca remarcar la similitud que hay entre la luz de la vida con la de un fuego alumbrando y la sombra adoptando vida en las formas que produce. Una sinestesia es la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales (Mortara, 1991). Toda luz conlleva una sombra, que se produce cuando la luz se ve bloqueada por un objeto. Neruda explica que el fuego actúa como luz porque señala «las secretas criaturas» de la sombra. No se conoce la existencia estas criaturas, que menciona Neruda, hasta que hay una luz que alumbre y algún objeto bloquee la extensión de esa iluminación.

### Contexto 3

#### Soneto XVII

No te amo como si fueras rosa de sal, topacio  
o flecha de claveles que propagan el fuego:  
te amo como se aman ciertas cosas oscuras,  
secretamente, entre la sombra y el alma.  
Te amo como la planta que no florece y lleva  
dentro de sí, escondida, la luz de aquellas flores,  
y gracias a tu amor vive oscuro en mi cuerpo  
el apretado aroma que ascendió de la tierra. (vv. 1-8)

En este soneto Neruda asocia el fuego a la luz, a ese florecer de las plantas. El amor que Neruda siente por Matilde es planta que no florece. Todo el poema se construye sobre una dicotomía entre externo e interno. El amor surge de la tierra, al igual que las flores surgen de la tierra.

#### 6.3.3 Fuego ↔ mar:

### Contexto 1

#### Soneto I

Matilde, nombre de planta o piedra o vino,  
de lo que nace de la tierra y dura,  
palabra en cuyo crecimiento amanece,  
en cuyo estío estalla la luz de los limones.  
En ese nombre corren navíos de madera  
rodeados por enjambres de fuego azul marino,  
y esas letras son el agua de un río  
que desemboca en mi corazón calcinado. (vv. 1-8)

En este primer soneto de la obra, Neruda hace la presentación de la amada: Matilde. El objetivo principal de este soneto es remarcar la pasión, la intensidad y el dolor con que vive el poeta el amor con Matilde. En los primeros cuatro versos de este poema, Neruda presenta a la amada con una descripción del nombre mediante asociaciones: planta, piedra, vino, lo que nace de la tierra y dura. Neruda mantiene la similitud de la amada con el alimento a lo largo de la obra. En los próximos cuatro versos, Neruda relata la situación del amor con Matilde con una metáfora excelente donde se ve la vulnerabilidad del poeta ante este amor. Primero nombra «navíos de madera» para describirse a él mismo en el amor con Matilde. Luego, Neruda aprovecha la cualidad de la madera, que suele ser medio de combustión para el fuego, y describe una situación en la que estos navíos están rodeados de un fuego azul marino. Neruda está usando el fuego para describir el agua, porque el fuego tiene la característica de intensidad en un espacio muy limitado. El fuego se enciende, pero luego se extingue; a diferencia del agua que siempre está, puede evaporarse o congelarse, pero siempre está. Al utilizar la figura del fuego, Neruda consigue representar la idea algo momentáneo, pero intenso como el fuego. Además de pintar esta metáfora de intensidad, también consigue ilustrar el peligro que corre en el amor con Matilde, porque si él es un navío de madera que está rodeado de enjambres de fuego resultará probable que los navíos ardan.

## Contexto 2

### Soneto XXIV

Ven a ver los cerezos del agua constelada  
y la clave redonda del rápido universo,  
ven a tocar el fuego del azul instantáneo,  
ven antes de que sus pétalos se consuman. (vv. 5-8)

En este soneto, Neruda invita a la amada a disfrutar del mar y la situación que comparten. El primer verso describe el cielo y todas sus estrellas plasmadas en el mar, «los cerezos» son las constelaciones que se pueden apreciar por la claridad de la noche, no solo en el cielo, sino que en el agua también. En el segundo verso, Neruda hace mención a «la clave redonda» para exaltar la importancia del momento. Después invita a que la amada se acerque y toque mediante la sinestesia: «el fuego del azul instantáneo», ya que el fuego no se puede tocar; en este contexto el fuego es el agua del mar. Neruda invita a la amada a que se acerque a tocar el agua del mar y representa el agua de la mar iluminada por la luna y las estrellas con el fuego. Si se observa un fuego, la parte más próxima a la zona de la reacción química, combustión, es azul. Este fuego azul es el que menos tiempo dura, se podría decir que es «instantáneo». Neruda describe las estrellas expuestas en el agua como los pétalos del cerezo que menciona en el primer verso. Los cerezos son árboles de mediano tamaño que cuando florecen son rosas. Cuando una luz se apaga pasa por el color rosa. Neruda invita a la amada a que se acerque al agua a disfrutar de este momento tan precioso con él.

#### **6.3.4 Fuego ↔ vida:**

Contexto 1

#### Soneto LXXVIII

La muerte es sólo piedra del olvido.

Te amo, beso en tu boca la alegría.

Traigamos leña. Haremos fuego en la montaña. (vv. 12-14)

Estos son los últimos tres versos del Soneto LXXVIII, en los que Neruda le da otro valor a «fuego». En este poema, Neruda elabora la idea de amar y dejar atrás los sentimientos que no le permitían amar. Estos últimos tres versos sirven de ejemplo para entender el mensaje completo del poema. En el primer verso se menciona «la muerte» como «piedra de olvido» y resulta importante señalar que Neruda no compara la muerte con una piedra del olvido, sino que afirma que la muerte es piedra del olvido. En este verso, Neruda explica que la muerte consigue el olvido de todo: uno se olvida de todo lo que ha hecho y lo que no; llegará el momento que el resto de las personas olviden al difunto y entonces todo se reduce a nada. En el segundo verso, Neruda muestra la alegría que siente al besar a su amada. Ya dejó atrás los sentimientos de desamor y consiguió buscar la pureza del amor con su amada. En el último verso, Neruda explica qué quiere



hacer con la amada; desarrolla la idea de hacer un fuego. En este contexto, «fuego» significa: vida a través del sexo. «Traigamos leña. Haremos fuego en la montaña.» son las palabras que Neruda selecciona para describir el acto sexual que lleva a la vida. La leña es una de las herramientas más importantes para hacer un fuego, Neruda se refiere a los cuerpos de ambos amantes: las herramientas necesarias para crear vida. El fuego es un gran símbolo para representar vida porque es un elemento no existente hasta que alguien o algo lo crea; a diferencia de los otros elementos que siempre están presentes. El agua siempre está donde tiene que estar, en distintas formas y distintas consistencias, pero siempre está. La tierra siempre está en sus distintas formas, pero siempre está y es el elemento que da suelo a la vida. El aire es el elemento que, en flota por encima de la tierra, está presente en el agua y es el que puede apagar o extender un fuego. El fuego es el único que requiere de la voluntad de algo o alguien para existir.

## Contexto 2

### Soneto LXXXIV

Una vez más, amor, la red del día extingue  
trabajos, ruedas, fuegos, estertores, adioses,  
y a la noche entregamos el trigo vacilante  
que el mediodía obtuvo de la luz y la tierra. (vv. 1-4)

En este soneto, Neruda vuelve a jugar con la dualidad: cuando llega la noche hay cambios. Durante el día se viven distintas experiencias, relaciones y responsabilidades, pero la llegada de la noche acaba con el día y con sus pertenencias. El primer verso reitera la idea de la dualidad con «Una vez más, amor...». Neruda recuerda el elemento de la dualidad que mantiene a lo largo de la obra, pero en este contexto juega con el día y la noche. En el segundo verso pasa a nombrar elementos que «la red del día extingue»: «trabajos, ruedas, fuegos, adioses». Menciona el elemento fuego que se interpreta en este contexto como vida. El fuego se puede identificar con vida por dos motivos importantes: la acción de extinguir y la mención de una enfermedad respiratoria y decir adiós. En muchas culturas más antiguas siempre se creyó que el fuego representaba la vida, porque está vivo y porque tiene movimiento. En el fuego se puede observar movimiento y una duración; el fuego no dura para siempre y cuando se muere: se extingue. La mención de la palabra «extingue», como la acción que hace «la red del día» con el fuego, permite entender que la vida del amor se acaba con el día, que el amor está más vivo por la noche.

### 6.3.5. Fuego ↔ cuerpo:

Contexto 1

#### Soneto VIII

Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna,  
de día con arcilla, con trabajo, con fuego,  
y aprisionada tienes la agilidad del aire,  
si no fuera porque eres una semana de ámbar,  
si no fuera porque eres el momento amarillo  
en que el otoño sube por las enredaderas  
y eres aún el pan que la luna fragante  
elabora paseando su harina por el cielo,  
oh, bienamada, yo no te amaría! (vv. 1-9)

En este soneto, Neruda consigue pintar la imagen de los ojos de la amada. La arcilla, el trabajo y el fuego son componentes del trabajo de una persona en la elaboración de artesanías, como jarrones, botijos y demás. La comparación se basa en que los ojos de la amada son parecidos en color a la luna o al día con arcilla; también al día con trabajo; y son parecidos al fuego. El fuego adopta un significado poco común: los ojos. El fuego representa también la claridad de los ojos, tanto como el color de la luna (claro) y el color de la arcilla (claro). El fuego puede ser de varios colores: azul, rojo, naranja y amarillo. Excepto el rojo, el resto de los colores se interpretan que son colores claros, como los ojos de la amada.

Contexto 2

#### Soneto X

Suave es la bella como si música y madera,  
ágata, telas, trigo, duraznos transparentes,  
hubieran erigido la fugitiva estatua.  
Hacia la ola dirige su contraria frescura.  
El mar moja bruñidos pies copiados  
a la forma recién trabajada en la arena  
y es ahora su fuego femenino de rosa

una sola burbuja que el sol y el mar combaten. (vv. 1-8)

En este soneto, Neruda describe una imagen de su amada en la orilla del mar y cómo ve él el cuerpo de esta. En los primeros tres versos, Neruda emplea una enumeración de ciertos objetos, tangibles e intangibles, y los personifica. Neruda les da el poder de erigir una estatua a los objetos: «música y madera, ágata, telas, trigo, duraznos transparentes hubieran erigido la fugitiva estatua.» Un aspecto importante de la estatua es el adjetivo «fugitiva»; como Neruda describe la figura de la amada hecha por estos objetos, le agrega la característica de fugitiva para dar a entender que es el cuerpo de la amada y no algo quieto e inmóvil. En el cuarto verso se menciona por primera vez el mar en esta situación. Explica que la amada entra al mar: «Hacia la ola dirige su contraria frescura.» En este verso, Neruda ya genera la idea de que la amada tiene una frescura, pero totalmente distinta a la que tiene el mar. Entonces, como ella entra al mar, estas dos frescuras chocan. En los siguientes cuatro versos se describe la observación de Neruda a la amada. Describe cómo ve la huella de los pies de la amada de entrada al mar y cómo el mar borra inmediatamente las pisadas. En el penúltimo verso, Neruda identifica el cuerpo de la amada con el fuego al decir: «y es ahora su fuego femenino de rosa una sola burbuja que sol y el mar combaten.» Neruda identifica el fuego con el cuerpo de la amada mediante dos elementos: «su» y «femenino». El uso del posesivo, en esta situación en la que la amada entra al mar, explica que lo único que posee es su fuego y cómo entra al mar sin pertenencias es su cuerpo. El adjetivo femenino intensifica el significado de que el fuego es el cuerpo de la amada porque ella es mujer y la característica femenina se asocia con las mujeres.

### Contexto 3

#### Soneto XII

Beso a beso recorro tu pequeño infinito,  
tus márgenes, tus ríos, tus pueblos diminutos,  
y el fuego genital transformado en delicia  
corre por los delgados caminos de la sangre  
hasta precipitarse como un clavel nocturno,  
hasta ser y no ser sino un rayo en la sombra. (vv. 9-14)

En este soneto, Neruda describe un encuentro de amor físico con la amada y describe la volatilidad del momento. La descripción comienza con cómo Neruda recorre el cuerpo de la amada: «Beso a beso recorro tu pequeño infinito». Cuando Neruda menciona el pequeño infinito de la amada se refiere al pequeño cuerpo de la amada, que alberga un infinito. En el siguiente verso, Neruda explica qué recorre beso a beso: «tus márgenes, tus ríos, tus pueblos diminutos». Los márgenes es la piel de la amada, los márgenes recubren todo el cuerpo y es donde termina el cuerpo de la amada y comienza el mundo exterior a ella. Los ríos de la amada son las venas y arterias del cuerpo. Las venas y las arterias son los únicos componentes del cuerpo que transportan fluidos como hacen los ríos con el agua. Cuando Neruda dice que recorre beso a beso las venas y arterias de la amada no lo dice de manera explícita, sino que como estas se encuentran en todo el cuerpo para él es recorrer todo el cuerpo con besos. En el siguiente verso, Neruda menciona el órgano de la mujer listo para el acto sexual: «y el fuego genital transformado en delicia». El fuego genital es la vagina de la amada y en este caso, al estar transformado en delicia, se encuentra en las condiciones perfectas para el acto sexual. El fuego adopta el significado de cuerpo, concretamente de una parte del cuerpo. Resulta natural mencionar el fuego como el órgano reproductor de un cuerpo humano, y en concreto el de una mujer, porque el fuego da vida, el calor da vida y el órgano reproductor de una mujer es capaz de crear vida (Chevalier y Gheerbrant, 1988).

#### Contexto 4

#### Soneto XVI

De tanta luna fueron para mí tus caderas,  
de todo el sol tu boca profunda y su delicia,  
de tanta luz ardiente como miel en la sombra  
tu corazón quemado por largos rayos rojos,  
y así recorro el fuego de tu forma besándote,  
pequeña y planetaria, paloma y geografía. (vv. 9-14)

En este soneto, Neruda describe lo que significa el cuerpo de la amada para él y los elementos que lo componen. Neruda crea un juego con la luz que es característica del cuerpo de la amada; expone varias fuentes de esta luz que afecta al cuerpo. La primera fuente que menciona Neruda es la luna. La segunda fuente que menciona Neruda es el sol y lo menciona de tres maneras: «de todo el sol tu boca profunda y su delicia», «de tanta

luz ardiente como miel en la sombra» y «tu corazón quemado por largos rayos rojos». En estos tres versos, Neruda simboliza el cuerpo de la amada con el sol. El sol es una característica importante para el cuerpo de una mujer porque muestra el calor que emite ese cuerpo, ese calor que da vida como el sol a todo. En el quinto verso, Neruda simboliza el cuerpo de la mujer con el fuego: «y así recorro el fuego de tu forma besándote».

#### Contexto 5

#### Soneto LXXXV

Me inclino sobre el fuego de tu cuerpo nocturno  
y no sólo tus senos amo sino el otoño  
que esparce por la niebla su sangre ultramarina. (vv. 12-14)

Estos tres versos del Soneto LXXXV es otro contexto en el que el fuego representa el cuerpo de la mujer previo al acto sexual. Neruda describe la situación del acto sexual en el primer verso, de estos tres: «Me inclino sobre el fuego de tu cuerpo nocturno». En este verso explica que se encuentra con la amada, es la noche y el se inclina sobre el fuego del cuerpo de la amada. En este contexto se puede observar la relación ya analizada entre el cuerpo, el fuego, el otoño y el mar.

#### 6.3.6. Fuego ↔ alimento:

#### Contexto 1

#### Soneto XIII

La luz que de tus pies sube a tu cabellera,  
la turgencia que envuelve tu forma delicada,  
no es de nácar marino, nunca de plata fría:  
eres de pan, de pan amado por el fuego. (vv. 1-4)

En este soneto, Neruda hace una descripción física de la amada. Empieza por la descripción de la piel de la amada. Neruda identifica la piel de la amada con una «luz», una luz «que de tus pies sube a tu cabellera,». En el segundo verso, se compara la piel con «la turgencia». Cuando una célula se dilata por la presión que ejercen los fluidos se llama turgencia. En este contexto, Neruda describe esa dilatación de la piel «que envuelve tu forma delicada». Explica que, gracias a esta piel, a esta turgencia, a esta luz, la silueta de

la amada no sale en cualquier dirección y se mantiene contenida en esa figura que atrae. En el tercer verso, Neruda empieza a explicar que la forma de la amada no es algo accidental, que es algo cuidado; explica que no es de «nácar marino», una sustancia que se segregan diversos animales acuáticos y que se consolida y se endurece. Después pasa a afirmar «nunca de plata fría», que vuelve a enfatizar la idea de que la figura de la amada no es rígida, que requiere de cuidado y trabajo. En el cuarto verso, Neruda afirma que la amada es «pan», que a diferencia del nácar y la plata fría es moldeable y requiere de cuidado para hacerse, no es algo natural. Para acabar este verso, Neruda reafirma que la amada es «de pan amado por el fuego». El pan se cocina en un horno; este horno tiene calor para que pueda cocinarse el pan. Para entender esta metáfora que propone Neruda hay que entender la vida de un pan: primero se elabora, algo que semeja el acto de concebir un bebé; después se mete en el horno, que semeja la duración de los nueve meses en el vientre de la madre, donde se mantiene con ese calor envoltorio del cuerpo femenino, diseñado para cuidar al feto (Bachelard); y finalmente, cuando se retira el pan del horno es cuando está vivo y debe cumplir su función. Los humanos tenemos una función en la vida y el pan también tiene la suya, que es alimentar. Cuando Neruda explica el pan es amado por el fuego, el fuego le sirve de alimento al pan cuando está en el horno. Si el pan recibe el calor o fuego necesario podrá cumplir de mejor manera su función. El fuego simboliza el alimento del pan, la amada es pan, por lo tanto, también simboliza el alimento de la amada.

## Contexto 2

### Soneto XIII

Oh, pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca,  
pan que devoro y nace con luz cada mañana,  
bienamada, bandera de las panaderías,  
una lección de sangre te dio el fuego,  
de la harina aprendiste a ser sagrada,  
y del pan el idioma y el aroma. (vv. 9-14)

La importancia de la amada como alimento se representa mediante el uso frecuente de la palabra «pan». En el primer verso, Neruda empieza una enumeración de partes del cuerpo de la amada, las que él considera que más semejantes al pan. Empieza por nombrar la frente, las piernas y la boca seguido por el verbo «devorar». Estas tres

partes que Neruda elige son partes del cuerpo que se pueden besar; resultar normal besar la frente, las piernas y la boca, sin embargo, Neruda aprovecha esta metáfora para usar el verbo devorar, que intensifica el acto de comer pan. Una persona devora el pan, o cualquier alimento, cuando le hace verdadera falta. En el mismo verso, Neruda explica que este pan «nace con luz cada mañana» para explicar que cuando él la ve iluminada por esa luz matutina, siente la necesidad de besarla. Neruda explica que el fuego le dio una lección de sangre a la amada; la sangre se asocia con la vida y con la muerte, en este contexto con la vida, por lo tanto, una lección de vida; si el fuego le dio una lección de vida, en un cierto modo le dio vida; por lo tanto, el fuego más que darle una lección de vida o darle vida, le dio alimento. El alimento da vida y es lo que el fuego hizo con el pan, que es la amada. En los siguientes versos, Neruda continúa con la metáfora y pasa a explicar qué aprendió la amada de la harina y qué aprendió del propio pan: un alimento para la amada, como el fuego.

### Contexto 3

#### 1. Soneto LIV

Espléndida razón, demonio claro  
del racimo absoluto, del recto mediodía,  
aquí estamos al fin, sin soledad y solos,  
lejos del desvarío de la ciudad salvaje.  
Cuando la línea pura rodea su paloma  
y el fuego condecora la paz con su alimento  
tú y yo erigimos este celeste resultado! (vv. 1-7)

En el penúltimo verso el fuego representa el sol, un cuerpo de luz que alimenta. Es un fuego que «condecora la paz con su alimento»; el sol es el alimento de todas las plantas. Los amantes se encuentran en plena naturaleza; si el sol está en su punto más alto, significa que llega a alimentar a una gran cantidad de plantas por el ángulo en el que llega la luz a las mismas; la hora de comer o de alimentarse es una hora de paz, de armonía, en la que uno se siente en paz, tanto como los amantes en plena naturaleza. El fuego en este contexto no solo es el sol, sino que también es el alimento de las plantas de la paz que vive Neruda, que ayuda a que no sienta la soledad. En el último verso, Neruda resalta cómo disfrutaban de esta situación con la amada: «tú y yo erigimos este celeste

resultado». El celeste resultado hace referencia al cielo sin nubes, al sol en lo más alto, a la paz que se transmite con este color y al disfrute que hacen los amantes de la situación.

## 7. Conclusiones

Tras analizar los distintos contextos en los que aparece la figura simbólica del fuego en la obra *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda, se puede corroborar que el fuego adopta varios significados. Dichos significados encajan con las descripciones de lo que es un símbolo por parte de los autores: Jung, Nietzsche, Durand, Vernant y Bachelard (los autores cuyas interpretaciones del símbolo se mencionan en los epígrafes anteriores). El fuego no solo encaja con las interpretaciones de lo que es un símbolo, sino ocupa un lugar trascendente en la poética de Neruda.

En el análisis de los contextos se pueden observar las influencias de los poetas previamente mencionados. La presencia de Sabat Ercaasty, el poeta uruguayo, se nota con gran detalle cuando Neruda utiliza el fuego para simbolizar el alimento y también con el uso frecuente de diversos frutos. Tagore, el poeta hindú, está presente a lo largo de toda la obra. Tagore le presenta el amor espiritual, que trasciende de lo carnal, y Neruda desarrolla esta idea en la parte final de la obra, como explica Blume Sánchez.

Los distintos valores significativos del fuego se describen en la obra de Chevalier y Gheerbrant, junto a las descripciones que hace Bachelard de la figura del fuego. Chevalier y Gheerbrant explican que el fuego es aquel elemento que da vida o mata y esta descripción se presenta en la obra de Neruda. El fuego con la presencia del otoño, una explicación de la obra de Chevalier y Gheerbrant del ciclo de los elementos, aparece en varias ocasiones y se comprende después de analizar la obra de Chevalier y Gheerbrant. Bachelard, en su *Psicoanálisis del fuego*, relaciona el fuego con la vida, con el amor y con el cuerpo, elementos simbólicos vertebradores de la poética nerudiana. Bachelard menciona también la importancia de los cuatro elementos en la imaginación humana y en la obra de Neruda se observa la importancia que el poeta chileno da a los elementos y a la propia naturaleza.

El fuego, como todo símbolo, adopta diversas formas y simboliza distintos elementos que el poeta quiere remarcar. El símbolo es vital para la creación de ideas, de la imaginación y del texto poético. Los símbolos, como el fuego, permiten expresar más con mucho menos. «Tras el deseo, es necesario que la llama concluya, es necesario que



el fuego concluya y los destinos se cumplan» (Bachelard, p. 99, 1966). Esta cita de Bachelard describe la vida y la importancia de la aparición y desaparición del fuego.

## 8. Bibliografía

### 8.1. Bibliografía primaria:

Neruda, P. (1923), *Crepusculario*. Santiago: Ediciones Claridad.

Neruda P. (1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Santiago: Ediciones Claridad.

Neruda, P. (1933), *El hondero entusiasta*: Santiago, Empresa Letras.

Neruda, P. (1954), *Odas elementales*, Buenos Aires: Editorial Losada.

Neruda, P. (1955), *Nuevas odas elementales*, Buenos Aires: Editorial Losada.

Neruda, P. (1959), *Cien sonetos de amor*, Santiago: Editorial Universitaria.

### 8.2. Bibliografía secundaria

Alzaraki, J. (1965): *Poética y poesía de Pablo Neruda*. Nueva York: Las Américas Publishing.

Bachelard, G. (1957): *Poética del espacio*, trad. Ernestina De Champourcin, México: Fondo de Cultura Económica de España.

Bachelard, G. (1966): *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1988): *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.

Durand, G. (1981): *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armiño, Madrid: Taurus, pp. 17-37.

Fernández González. Á. R. (1984): Imágenes y símbolos como expresión de la individualidad en la creación, *Anuario Filosófico* 17, pp. 31-51.

Flores, A. (1987): *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jung, C. (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. de Miguel Murnis, Barcelona: Paidós.

Lerner, V. (1971). Función del símbolo en la poesía de Neruda. *Anales de la Universidad de Chile*, 157-160, pp. 229-234.

Millares, Selena. Pablo Neruda: genealogías de la imaginación. *Arrabal*, 1998, n.º 1, pp. 167-74.

- Millares Martín, S. (1992): *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, pp. 111-214 y pp. 405-504.
- Mortara, B. (1991): *Manual de retórica*. trad. de María José Vega, Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (1874): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de Luis Manuel Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos, 2012.
- Sánchez Blume, J. (2005). Neruda, El amor en Cien sonetos, *Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales*, 14, pp. 51-58.
- Vernant, J. P. (1982): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. de Cristina Gázquez, Barcelona: Siglo XXI.