

sólo la muerte

ALFREDO
LEFEVBRE

*Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos, sin sonido,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro,
como un naufragio hacia adentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma
Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.
Yo veo, solo, a veces,
ataúdes a vela
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas
muertas,
con panaderos blancos como ángeles,
con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.
A lo sonoro llega la muerte,
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido, callado, como un árbol.
Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,*

*de violetas acostumbradas a la tierra
 porque la cara de la muerte es verde,
 y la mirada de la muerte es verde,
 con la aguda humedad de una hoja de violeta
 y su grave color de invierno exasperado.
 Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
 lame el suelo buscando difuntos,
 la muerte está en la alcoba,
 es la lengua de la muerte buscando muertos,
 es la aguja de la muerte buscando hilo.
 La muerte está en los catres:
 en los colchones lentos, en las frazadas negras
 vive tendida, y de repente sopla:
 sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
 y hay camas navegando a un puerto
 en donde está esperando, vestida de almirante.*

* * *

Este poema de Pablo Neruda, de su libro fundamental *Residencia en la tierra*, tomo II, no es una meditación ni un lamento elegíaco. Es una imagen poética de la muerte, misma, hace sensible a lo largo del movimiento de sus palabras, en la marcha de sus versos, una única realidad: la presencia universal de la muerte; con el vigor de una verdad metafísica, más que simplemente biológica y con el acento poderoso de un ritmo redoblado por reiteraciones de palabras y cadencias. Lo podemos apreciar de inmediato en la entrada misma del poema, pero antes del título: *Sólo la muerte*. El adverbio aquí vale por el adjetivo solo-a y reduce el ámbito que el poeta va a cantarnos. La muerte sola, o solamente, sólo la muerte. . . Es ya una advertencia importante que el poeta defina tan rigurosamente el asunto que va a tratar, más estricto que la anotación del músico al comienzo de su composición sobre el tono, porque nos fija con absoluta claridad, no un "motivo" sino la unidad espiritual que va a mantener entre verso y verso. Todo el poema, por lo tanto, representará a la muerte.

En la literatura de todas partes, la manifestación más característica del tema —entre otras— ha sido siempre la elegía, el canto dolido por la muerte de alguien. El mismo Neruda cuenta entre sus mejores poemas, algunos de esta especie: *Alberto Rojas Jiménez viene volando* es excepcional. Pero no es frecuente reducir el horizonte del poema a la sola representación de la muerte.

La manera más tradicional de referirse a ella imaginariamente es la *antropomorfización*. Suele aparecer como una mujer. El ejemplo chileno más a mano que tengo es de Gonzalo Rojas; en el poema titulado *Pompas fúnebres de La miseria del hombre*, dice de la muerte: *Esta mujer reposa — dentro del movimiento*, y el poeta conversa con ella por teléfono. En el poema de Neruda que nos preocupa, hacia el final, *vemos la muerte con una figura bien personificada, vestida de almi-*

rante, como si *ella fuese la autoridad suprema de esta navegación universal, más bien cósmica, adonde van a dar todos los ríos del morir.*

Empiezan a sucederse los versos. No busquemos coherencia estrictamente lógica entre unos y otros; esta especie de inteligibilidad debe pedirse a la poesía tradicional; la de nuestro tiempo se engendró de otros modos, y aquí algo emerge de lo hondo del poeta, *una intuición sobre la muerte* salta del ser que la experimenta a las palabras, y éstas revelan lo que él ve más con el sentimiento, la emoción y el proceso imaginativo que con la coherencia lógica de los conceptos; *por ello se produce en el poema una sucesión de elementos, comparaciones, cuadros marinos, imágenes, colores, sonidos, figuras, cuyo conjunto y concatenación nos dan una visión íntimamente poética de lo que es la muerte y no su sentido, para significar con esta palabra una filosofía de morir.* Vamos oyendo esta inmensa presencia de las Parcas:

*Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido. . .*

De la manera más absoluta, en un grado de reducción absorbente que excluye toda otra realidad, *se nos presenta un lugar, el más abandonado y silencioso, el lugar propio de la nada: Hay cementerios solos — tumbas llenas de huesos sin sonido. . .* Ni siquiera se habla de cadáveres, como recuerdo del alma que allí no está. No. El poeta pone las tumbas llenas de huesos, donde ya no queda forma visible de los hombres que fueron en este mundo, la forma del cadáver. Y *huesos sin sonido.* Cuando el hombre está vivo en la tierra, cuando en el tráfigo diario se padece, se sufre, el lenguaje popular dice que “hasta los huesos crujen”. En la tumba los huesos están sin sonido, así es más total la impresión de ese lugar abandonado y en silencio. Y el poeta nos pone más cerca de la muerte, nos sitúa en ella, y empieza a introducirla en los versos siguientes, sin transición ninguna, en la perspectiva misma del hombre, el ser que se muere: *el corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro.* Es una imagen dinámica del morir. La tradición cristina para representar el acto final de la vida terrestre ejemplarizaba con el acto de dormirse, imagen pasiva. Aquí tenemos una expresión dinámica, en movimiento, como el paso de los trenes. *El corazón pasando un túnel,* el corazón que siempre simboliza —en lo divino y en lo humano— la totalidad y centro de la vida, *pasando un túnel oscuro. . .* y el poeta reitera tres veces el adjetivo, *el corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro,* para intensificar la sombra, para arrasar con la luz, como esa pequeña experiencia de ir en un viejo ferrocarril cruzando por dentro de la montaña, y padecer más y más la pérdida de toda claridad, hasta la completa desaparición de todas las formas visibles.

El poeta vuela más alto, más allá del caer definitivo de los párpados, y da nuevas y más poderosas imágenes que dicen cómo es la separación final entre el cuerpo y el alma:

como un naufragio hacia adentro nos morimos
como ahogarnos en el corazón
como irnos cayendo desde la piel al alma.

Admirablemente se han ido graduando las comparaciones que expresan el morir. Primero se borra el mundo externo: *el corazón pasando un túnel —oscuro— oscuro, oscuro*. Luego el símil viene de la extensión del mar, tan cara a Neruda: *como un naufragio hacia adentro nos morimos*, penetramos en una inmensidad del mismo modo que un navío hacia adentro de las aguas se divide, navío de viajes que parece en los naufragios, *navíos de la existencia* que en la imagen tradicional se hunde al fin; *como un naufragio hacia adentro nos morimos — como ahogarnos en el corazón*, instante mismo de la separación, expresada aquí con la acción mortal del naufragio —ahogarse— y con el elemento más significativo de la vida —el corazón—. Y luego una visión total del morir, que resume todas las comparaciones anteriores como *irnos cayendo desde la piel al alma*. De un extremo al otro de la vida se anima con movimiento ferozmente dinámico —el que imprime el verbo *caer* en gerundio— el paso tajante, la recogida violenta, desde la superficie física de tierna materia a la forma substancial, el alma, la que permanece.

El ritmo de los versos ha ido marcando una cadencia de letanía, de funeral música que conduce el desplazamiento de la estrofa mediante la repetición sucesiva del mismo elemento “como” introductor de las comparaciones.

Sobraría decir que este sentimiento del ritmo, mantenido a fuerza de eficaces reiteraciones o enumeraciones, es una virtud expresiva muy típica del poeta, en especial en *Residencia*; de este modo ocurre en el presente poema, y así, al pasar a la siguiente estrofa, se reitera la misma forma verbal del comienzo. *Hay cementerios solos*. Ahora nos dirá:

Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos . . .

La misma forma verbal insufla en la estrofa la impersonalidad específica de la muerte. Y veremos cómo el virus poético estremece los versos, con determinación funeral. Está muy bien decir: *Hay cadáveres*; podría ser igual a cualquier afirmación del habla, pero como está afirmando dentro de una sucesión reiterante, ya iniciada al comienzo del poema y ahora vuelta a aparecer, ese verso adquiere valor y conciencia mortuoria bajo el peso lírico de lo que ha precedido, y lo que sigue no vendrá sino a desglosar la penetración y dominio de la **muerte** en esas figuras sin alma. No dirá que “hay pies sobre frías y pegajosas lápidas o losas pegajosas por la humedad”; sino que nos creará un objeto poético que sensibilice agudamente la identificación de las

cosas muertas con ella misma, la muerte, y para esto trasladará la cualidad *pegajosa*, propia de la losa fría expuesta a la intemperie, al sustantivo *pies*. *Hay pies de pegajosa losa fría*, con una aliteración de fenómenos que pone más patente la inmovilidad de los cuerpos.

A modo de síntesis de esos versos dirá luego: *Hay la muerte en los huesos*, en lo único que queda allí; pero como este verso es insuficiente, a pesar de que conlleva sensibilidad por el encadenamiento rítmico a que pertenece, nos configurará a continuación en otra sucesión de comparaciones, la *soledad* y el *abandono de esos restos, donde la Penosa está*:

*como un sonido puro,
como un ladrido sin perro
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia*

Estos versos proceden de una realidad sumamente cotidiana en el ámbito de la muerte; lo admirable es su uso poético de visión alterada y aparentemente absurda con la absurdidad connatural al hecho mismo de la muerte.

El poeta ha diseminado algunos elementos. Recordemos el sonido puro y tremendamente grave en su pureza extraterrena, que sale de ciertas campanas, campanas que llaman a duelo. Campanas funerales, Campanas de muerte. Las hemos oído muchas veces. Recordemos en seguida —con la muerte. Las hemos oído muchas veces. Recordemos en seguida —con un aire un tanto romántico, más no así expresado en el poema—, esos aullidos, un ladrido que sale de ciertas tumbas, oído en la distancia, desde los cementerios, trasmutados por el miedo, la angustia, el dolor mismo, como un ladrido sin perro, sin que provenga de ninguna parte determinada, creado por nuestra aflicción e interno terror. Y esas señales de las Parcas, el tañido de luto y el ladrido inaudito, el *poeta las ve creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia*. Tantas veces en vida y en poesía van juntos llanto y lluvia, sin necesidad de recordar los dulces versos de Verlaine; más íntimos se ofrecen en la poesía de Neruda de hombre sureño del sur de Chile, que siempre acude en su expresión a los elementos delicuescentes para mostrarnos mejor y más palpable el deshacerse de todas las cosas, según la visión del mundo privativa de *Residencia*.

No dejamos esta estrofa, sin reparar en el paralelismo sintáctico de los dos últimos versos que acrecienta la cadencia: *saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas, — creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia*.

*Yo veo, solo, a veces,
ataúdes a vela
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,
con panaderos blancos como ángeles,*

*con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.*

En esta nueva estrofa se nos ofrece una *visión de entierro a lo largo de un río, con ese más allá indefinible del hecho que sirve de motivo poético*. Amado Alonso en su libro "Poesía y estilo de Pablo Neruda" cita este fragmento para ejemplarizar sus observaciones sobre el ritmo del poeta y dice que: "en la imagen de los ataúdes-veleros han podido intervenir tanto reminiscencias del viejo mito grecorromano (la barca de Caronte), como experiencias personales del poeta en sus años del Asia orientada". Para ilustrar éstas, cita el poema titulado *Entierro en el este*.

De acuerdo con el tono y el desplazamiento moroso que impregna toda la composición, *aquí también el pensamiento apenas parece avanzar, con la lentitud misma de lo que expresa*. Esos *ataúdes a vela, visión del poeta, fusión alucinante de caja mortuoria y navío*, son el plano principal de las miradas líricas; ellos conducen difuntos, pero el poeta *ralenta* con paso procesional el traslado definitivo, y así, apenas dicho el primer enunciado del objeto que contempla: *Yo veo, solo, a veces —ataúdes a vela— zarpar con difuntos pálidos...* Antes de seguir con el tránsito y el lugar por donde van, se detiene en una enumeración que describe los muertos, tan particulares que interesa detenerse a verlos pasar.

Difuntos pálidos... *Vemos mujeres de trenzas negras. Vemos panaderos bancos como ángeles; vemos niñas pensativas casadas con notarios. Una melancólica ternura envuelve esos cadáveres*; de esas mujeres el poeta señala las trenzas muertas, de los hombres muestra a los que hacen el pan y con el color de la harina, elemento simbólico de la alimentación que da vida, comparados en su blancura con los ángeles para aumentar la pureza de esos muertos, y luego aquellas "niñas pensativas casadas con notarios" imagen que al crítico citado hacía pensar en "esas jóvenes que ahogan sus sueños virginales en convenientes matrimonios con hombres terriblemente ordenados y razonables" Recordemos que cuando Neruda dice en *Walking around*: "Sería delicioso — asustar a un notario con un lirio cortado" ... para burlarse de los que viven entre expedientes y formalidades de acuerdo con leyes y reglamentos antes que en contacto con la realidad.

Y sigue la visión de la muerte. El viaje se torna universal, está lejos de las fuentes que hubiesen engendrado la imagen de los ataúdes-veleros, ahora vemos:

*ataúdes subiendo el río vertical de los muertos
el río morado,*

*hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.*

Ya no estamos dentro del río horizontal de nuestras vidas, que van a dar a la mar que es el morir, Neruda nos ha llevado más allá de Manrique; estamos en el río vertical de los muertos. El tránsito del morir se hacia la eternidad es una ascensión.

Ahora en el prodigioso cambio de unos versos que nos particularizaban un entierro y éstos que tornan universal la visión, se siente como un efecto de sobreimpresión cinematográfica, en la que las figuras se desprenden de su sitio y se alzan a otra dirección, pero con tal eficacia poética que al ver elevarse los ataúdes navegantes, vemos el triunfo de la muerte, soplando, no un aire, que ya no estamos en la tierra, sino una música, un sonido, que de modo análogo a la música celestial de los pitagóricos es un sonido silencioso, porque nosotros no podemos oírlo, como si la muerte tuviese que ver —y tiene que ver— con el misterio cósmico que mantiene la armonía del cielo y sus estrellas.

Y el ritmo de los versos nerudianos ha seguido la cadencia pausada, que sostienen las reiteraciones dilatando un ámbito de gran solemnidad.

Vuelve el poema a insistirnos en la *presencia de la muerte, ahora caminando a nuestro lado*. En las estrofas que siguen aparece un carácter de ella, prefigurado antes, cuando era “como un sonido puro” — “como un ladrido sin perro”. Con esta preposición “sin”, multiplicada en nuevas imágenes, la veremos más cerca y más singular:

*A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido suena, callado, como un árbol.*

Empiécese por ver que el poeta distribuye unas comparaciones que de nuevo nos configuran con apariencias un tanto antropomórfica a la muerte. Un fantasma de ser humano: como un zapato sin pie, como un traje sin hombre, que está buscando ante la puerta de la vida: *llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo*, y como nadie quiere oírla: *llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta*. Y toda esta acción terrible y cotidiana en el mundo conlleva en las imágenes que la expresan una especie de contradicción y absurdidad íntima, como signo específico de la muerte, logrado por el uso especial de la proposición *sin*. Esta engendra allí un trastrueque extraordinario. La vía normal del lenguaje sería “*la muerte llega caminando como un pie sin zapato*”, así es sumamente silenciosa y puede asaltar cual un la-

drón nocturno y va tan en silencio que no suena el traje al moverse, como si no lo llevase, como hombre desnudo, sin traje; así entenderíamos según el habla habitual, pero los versos han trastornado ese orden y en una especie nerudiana de sinécdoque, se toma —dentro de la comparación— el continente por el contenido, y queda una visión aluciante y poderosa de la muerte en su esencial absurdidad:

*A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.*

Agreguemos todavía que esa expresión contiene todo el presagio de ausencia de la vida visible, de fatal inmovilidad, propia de un zapato sin pie, naturalmente detenido en su sitio como los mismos cadáveres, o traje sin hombre. . . , con la extraña certeza de que golpea la puerta de la vida y llama y grita, en esa forma despojada de los elementos que en la existencia humana dan llamados y voces. Así silenciosa:

*Sin embargo, sus pasos suenan
y su vestido suena, callado como un árbol*

Ya es otro sonido, el mismo que hincha las velas, del navío final, que no perciben los oídos, pero el roce de esa vesta de la Parca, que pasa siempre, es tan fecundo que va creciendo como rumor incesante por todas partes, por donde ella pasa, pero crece "callado como un árbol".

El poeta cree que no puede seguir diciendo, después de esta expresiva contradicción de sonido y silencio de la muerte; siente que su visión ha llegado a una situación límite. Su intuición parece no poder más, como si no tocara nunca esencias; por eso con un modo muy chileno continúa:

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,

y acto seguido vuelve sobre ella con más concentración simbólica en su lenguaje:

*pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,
de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.*

Un canto que tiene color no es ajeno al lenguaje del habla diaria. Se trata de un sencillo caso de sinestesia. Hay señoras que en la con-

versación sobre vestidos se refieren a "colores chillones", la calidad policroma de la tela se la califica por un sonido. En nuestro poema sucede al revés: *el sonido de la muerte, su canto se percibe a través del color morado, de las violetas mojadas, pero violetas acostumbradas a la tierra*. Más que el emblema del color penitencial y funéreo, esas violetas llevan el signo telúrico, un signo que aquí nos recuerda el gesto propio de la muerte, su conducción *fatal al polvo, a la tierra: su canto tiene color de violetas húmedes — de violetas acostumbradas a la tierra*

*porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,*

Estos dos versos parecen tener la belleza del color que simboliza la esperanza, pero cuando los tomamos aislados a nuestro gusto. No van así en el contexto. Se ha levantado la muerte con pleno rostro y luz en los ojos, llevando el mismo color *en su cara y en la mirada que tienen los cadáveres en un grado avanzado de descomposición*. El mismo color desdichado, de amargura y desgracia que tiene el *Romance Sonámbulo* de Federico García Lorca, el mismo que en el ballet *La table vert* tenía la muerte.

La llaga delicuescente del vacío, la implacable humedad sobre la tierra, señal de uno de los círculos del infierno del Dante, donde siempre está lloviendo, como en las regiones sureñas donde viene Neruda, con sus inviernos corrosivos, irritantes, disolventes de la vida, consume la visión de esta estrofa, donde la muerte *se ha arrastrado por el suelo, al nivel de las tumbas y cementerios*, justo al lugar que inició este poema de su presencia, entreverada ahora en las flores que no recuerdan modestia sino suma miseria,

*con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.*

Las estrofas que van a finalizar el poema ofrecen nuevos aportes expresivos de esta abrumadora visión de la presencia universal de la muerte, que con su fatalidad de genio insobornable y su absurdidad esencial sobrecoge el corazón de un hombre, porque éste presiente con todas sus potencias la íntima sed de inmortalidad, destino de la especie, razón del pensamiento, definición del individuo.

*Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
lame el suelo buscando difuntos,
la muerte está en la escoba,
es la lengua de la muerte buscando muertos
es la aguja de la muerte buscando hilo.*

El poeta nos la muestra como una bruja maldita: *Pero la muerte*

va también por el mundo vestida de escoba, para barrerlo todo: lame el suelo buscando difuntos; el poeta vuelve a dilatar la universalidad del misterio, y se vale de una imagen que usa como un motivo del cual salen variaciones, con las que se anima toda la estrofa; es la idea representada por el término escoba. La muerte está en la escoba, identificación casi ya contenida en el primer verso brujesco: . . . la muerte va también por el mundo vestida de escoba; del mismo modo al decirnos: es la lengua de la muerte buscando muertos, ya nos la ha dibujado en el segundo verso: lame el suelo buscando difuntos.

Después de toda esta magia reiterante, concluye con un verso formalmente paralelo al anterior, que agrega una mirada más sintética e íntima al proceso que opera la Presencia. Muestra a la muerte metiéndose por las costuras del alma, allí precisamente donde su labor es más precisa, más técnica podríamos decir, allí mismo en la unidad del compuesto humano, donde ella separa el alma del cuerpo: *es la aguja de la muerte buscando hilo. ¿Qué une alma y cuerpo, quién hace la realidad propiamente humana que es ese compuesto sino la vida, mantenedora de tal unión? Es el hilo de la vida el que mantiene y cultiva la persona a lo largo del tiempo que cesa con el morir. He aquí a la muerte entonces: es el aguja de la muerte buscando hilo.*

Concluye el poema. El poeta retorna en cierto modo a la imagen tradicional del dormir semejante al morirse; por esto del lugar de reposo nocturno saca todos los elementos expresivos: catres, colchones, frazadas, posición propia del acostado, cama, y juntos a todos ellos, retorna otra vez la clásica composición de la nave del viejo mito metida por sobreimpresión en el mundo del dormitorio precedente, para anunciar el término del viaje; allí se nos va el poema no sin antes dejarnos una de las más bellas personificaciones de la muerte, la que finaliza el texto, dándole a Ella la más encumbrada graduación marina, cuyo sentido, cuya secreta impulsión no se nos revela, más no la grandeza y dominio que ella alcanza:

*La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras.
Vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido puro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, vestida de almirante.*



