MUSICA Y POESIA EN LA BARCAROLA DE PABLO NERUDA

POR

FRANCES APARICIO

University of Arizona

La influencia de la música en *La barcarola* (1967) de Pablo Neruda es obvia. No hay más que abrir este libro para encontrar en su contraportada la partitura de la canción popular chilena «La barcarola», texto musical que da nombre al texto poético. Pero más allá de este conocimiento común y bastante simplista, no se ha indagado con más detalle sobre la función de la música en esta obra tan cara al poeta y relativamente ignorada por los críticos. Es el propósito de nuestro ensayo llenar este vacío, y lo primero será establecer la relación específica entre la música y la obra poética. En el caso de *La barcarola*, ¿qué nos indica el título? ¿Trata Neruda de imitar la canción popular chilena en la forma estructural de su obra? ¿Traduce la melodía de esta canción en poesía? ¿Transforma la pieza musical en símbolo poético? Podríamos analizar en esta obra la «música de la poesía» (nivel fónico) o «la poesía de la música» (nivel temático).

La «barcarola» es un tipo específico de canción:

A boat song of the Venetian gondoliers or a composition written in imitation of that type of song. Barcaroles are in 6/8 or 12/8 meter with a uniform accompaniment suggestive of the rocking motion of a boat¹.

Aunque se origina con los gondoleros venecianos, este tipo de canción fue asimilada por los marineros chilenos y se convirtió en un tipo de

¹ *Harvard Brief Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1973), p. 26. Hay que añadir a esta composición el compás de 2/4, que también se utiliza en las «barcarolas» y es el que se usa en la partitura de «La barcarola» chilena.

canción folklórica, popular, anónima. Es interesante que Neruda haya escogido este tipo de canción en particular, ya que representa un arte colectivo más que individualista. Más adelante veremos las implicaciones de este género en la obra. La estructura total del libro, o sea, la relación o movimiento entre las partes y entre los poemas, se construye mediante la recurrencia. Esta recurrencia, tan inherente a la canción folklórica, ayuda a formar un ritmo. Si la interdependencia entre la forma y el ritmo se puede ver en cualquier poema, tal relación se ve en esta obra, no sólo al nivel sonoro, sino al nivel simbólico, como relación que se crea entre los temas². Se podría hablar, pues, de un «ritmo de símbolos» en esta obra. Hasta cierto punto, esto obedece a la tendencia poética de Neruda de escribir libros y no poemas sueltos. Este libro es un poema, y los métodos que emplea el poeta para hacer *de pluribus unum* son métodos mayormente poético-musicales que obedecen a una realidad temporal más que espacial³. Tal «ritmo de símbolos» a través de la obra, de símbolos que aparecen y reaparecen en distintos contextos, está relacionado igualmente con el peso simbólico (por no decir filosófico) de la música en la definición nerudiana de la poesía, que en esta obra es la búsqueda de un cierto panteísmo, de un sentido de infinitud y de identificación con el universo. Aunque en parte esta relación última entre música y poesía posee ecos de los poemas pitagóricos de Rubén Darío y de sus ideas post-verlainianas sobre ambas artes, Neruda se mantiene al margen de esta filosofía. Se niega «a masticar teorías»⁴. Nuestro poeta es capaz de hacernos *sentir* plenamente la presencia de la música sin necesidad de intelectualizarla. No nos parece una mera coincidencia que ésa sea la función básica del compositor. *La bar-*

² Según Joyce Michell, en su tesis publicada *Symbolism in Music and Poetry* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1944), p. 27, «There is an interdependence between form and rhythm in poetry as there is in music for although rhythm may be the product of form, the orderliness of form resides in the rhythmic organization.» Asimismo, declara la importancia simbólica del ritmo: «A major symbol in poetry is rhythm, the governor of the flux of life. Its function is to regulate the ever-moving patterns, the ambivalences of inner experience.» El ritmo aparece en *La barcarola* en estas dos funciones, la estructural y la simbólica.

³ Nótese que el uso de colores en la primera edición de esta obra no adquiere un peso semántico comparable al de la música.

⁴ Véase la declaración de Neruda, «Me niego a masticar teorías», en *Para nacer he nacido* (Barcelona: Seix-Barral, 1978), pp. 142-143. No podemos categorizar la presencia de la música como filosofía, en el caso de Neruda, si queremos mantener cierta lealtad al poeta. Por tanto, emplearemos el término «vivencial», que se acerca más al fondo autobiográfico y humano de la poesía nerudiana. La presencia de la música en esta obra es una presencia sentida indirectamente mediante la visión del poeta de su misma poesía.

carola es, por lo tanto, un libro «musical» de dos maneras: en su estructura y en su estética⁵. Por ahora, nos interesa analizar la estructura general del libro en relación con las características formales de esta canción⁶.

En primer lugar, notamos que Neruda divide su libro en tres partes: «Comienza la barcarola», los doce «Episodios», cada cual seguido de una sección «Sigue la barcarola» y la sección final, «La barcarola termina». Tal forma tripartita podría obedecer a la forma tripartita de la canción, aunque hay que tener en cuenta que no toda canción sigue exclusivamente este modelo. Pero las «barcarolas», o «boat-songs» por lo menos, comienzan con una introducción instrumental que establece la tónica y la tonalidad de la pieza, introducción que se inicia con ese ritmo uniforme y repetitivo del bajo, que permanece como fondo de la canción⁷.

⁵ Coincidimos en nuestra definición de poesía 'musical', con la de Northrop Frye en su «Introducción: Lexis and Melos», en *Sound and Poetry* (New York: Columbia University Press, 1967), pp. x-xi: «By 'musical' I mean a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music. It is perhaps worth mentioning, at the risk of being obvious, that this is not what the word ordinarily means to the literary critic. To him it usually mean 'sounding nice'.» Lo musical en *La barcarola* es resultado de una influencia estructural y de la estética. Nótese, además, la variedad de poemas que en sus títulos expresan esa influencia del arte musical: «Sonata», «Serenata de París», «La barcarola» y «El canto». No consideramos el aspecto fonético de los poemas nerudianos como musicales, ya que no es en este aspecto que la obra se distingue de las otras obras del poeta, ni de la poesía en general. Todo poema, en su realidad sonora, es musical. Además, el hecho de que varios poemas de Neruda del *Canto general* o de *Veinte poemas de amor*, hayan sido adaptados a canciones, muestra esa eufonía y musicalidad innata en la poesía nerudiana.

⁶ Creemos que la relación estructural entre la canción y esta obra poética de Neruda ofrece una respuesta al problema de la organización del libro, aspecto de la obra que no se ha estudiado. Manuel Durán y Margery Safir, en su publicación *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), p. 135, critican la aparente falta de organización en *La barcarola*: «As the multiple themes —places persons, the seed of a drama— indicate, *Barcarole* is one of Neruda's most chaotic works, a strange collage of images whirling faster and faster in the poet's memory, a subconscious combination of associations, united only by the poet's experience, his sensuality, his love of Matilde and of freedom. *Barcarole* is certainly not Neruda's best book of poetry; in fact, it is perhaps the most baffling and disorganized of his works...» Estos comentarios reflejan la primera impresión de todo lector que se acerca a este texto; por eso, esperamos que este estudio ofrezca una respuesta a esta impresión que consideramos errónea.

⁷ Se puede comparar esta introducción con la de un «Boat Song» de Mendelssohn, ejemplo clásico de este género de estructura. Véase Félix Mendelssohn-Bartholdy, «Venetian Boat-Song», Opus 30, no. 6.

Tanto en los «Boat Songs» de Mendelssohn como en «La barcarola» chilena, los arpeggios de la introducción conducen hacia la tónica de cada pieza, nota que establece la tonalidad de la canción. Si calificamos la tónica de una pieza como el eje alrededor del cual giran los otros elementos de la obra, podemos aplicar este concepto a Neruda, que «comienza Ñsuñ barcarola» estableciendo la importancia del amor en su vida y en su poesía. El primer poema, «Te amo», funciona, en parte, como ese acorde que establece la tónica, reafirmando la existencia de la canción: «Amante, te amo y me amas y te amo». Es el amor, indudablemente, el centro y el eje de este libro. Además de la continua presencia de Matilde Urrutia, que sentimos mediante el diálogo y las continuas alusiones del poeta a ese «tú», el amor aparece como la manera, más bien la mejor manera (pues hay otras), para el poeta de alcanzar ese deseo de identificación total con el universo, con todos los hombres y las cosas: un panteísmo vivencial⁸. Por lo tanto, la ordenación y acumulación de poemas de amor a Matilde, en esta introducción, obedece a ese intento de establecer una «tónica» comparable a la de la obra musical.

La segunda parte de esta canción abarca el tema y tres variaciones: la variación A aparece en un tono inferior al tono original, pero con el mismo patrón rítmico; la B presenta el tema con variaciones cromáticas y con el mismo patrón rítmico; y la C establece cambios, tanto en la melodía como en el patrón rítmico originales. En el desarrollo de la canción, pues, hay un juego o movimiento entre el tema principal y sus repeticiones con variaciones, ya sean éstas en la tonalidad, en la melodía misma o en el patrón rítmico. Tales cambios crean un ritmo estructural que desemboca finalmente, si no en el tema inicial, en la tonalidad de la pieza. Neruda, por su parte, crea algo parecido, pero distinto. En su presentación de los doce «Episodios» crea un ritmo estructural en el movimiento constante entre un episodio y la sección permanente «Sigue la barcarola», y mientras los episodios se caracterizan por un tiempo histórico, éstas expresan un tiempo ahistórico o personal. Si se pudiera hablar de un tema y sus variaciones en *La barcarola*, el tema sería el poeta y las variaciones serían los varios lugares que visita, los varios héroes que exalta. Pero esta analogía es muy débil. Creemos que hay otras posibilidades estructurales que no debemos ignorar: las secciones «Sigue la barcarola» pueden reflejar o imitar ese ritmo constante en clave de Fa, que se continúa a través de toda la canción, ritmo que nunca cambia y que le ofrece continuidad a la pieza. Igualmente se po-

⁸ Ya Eliana S. Rivero, en su libro *El gran amor de Pablo Neruda: estudio crítico de su poesía*, Madrid, Editorial Plaza Mayor, 1971, ha definido esta relación de Neruda con el universo como «panerotismo».

drían considerar estas secciones recurrentes como estribillos al nivel estructural de la obra, patrones que, como ya ha mencionado Eliot, caracterizan tanto a la poesía moderna como a la folklórica⁹. Tal dificultad de categorización refleja la fragilidad de este tipo de estudio. Sería una falacia tratar de imponerle a *La barcarola* un patrón exacto, pero artificioso, simplemente por el hecho de aparentar una simetría. En este caso, nos damos cuenta de que la estructura de esta obra no se limita a imitar exactamente un patrón formal de una composición musical, sino que está basada en ella muy ligeramente. Además, hay que admitir que cualquier intento del poeta de imitar detalladamente otro medio artístico puede resultar en un fracaso del intento poético como tal. El poeta puede, como en el caso de Neruda, utilizar las estructuras musicales al servicio de su voluntad artística original, pero no lo contrario.

Finalmente, la tercera parte de la canción estudiada es la *coda* o el final. Esta sección se caracteriza por un efecto de «diminuendo» en el volumen y en la velocidad rítmica. Hay un gradual movimiento del sonido al silencio, del movimiento a lo estático, de la ejecución a la solución. Este efecto se logra mediante recursos como el ritmo sincopado, que aletarga la velocidad; las ligaduras, que hacen la duración de la nota más larga, y los *diminuendos*, que desembocan en un «pianissimo» y en los silencios finales.

El efecto de «diminuendo» se ve en la obra de Neruda, aunque con un cambio. Al comienzo de su poema final, «Solo de sal», Neruda expresa este ambiente de silencio:

(De pronto el día rápido se transformó en tristeza
y así la barcarola que crecía cantando
se calla y permanece la voz sin movimiento.)
(p. 143)¹⁰.

El cambio del sonido al silencio, cambio que se expresa paulatinamente en la pieza musical, se nos presenta repentinamente («de pronto») mediante el cambio análogo del día a la noche. Pero esta poesía no es tan

⁹ T. S. Eliot, en *The Music of Poetry* (Glasgow: Jackson, 1942), p. 28, afirma que «the musical properties in which concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure». Ritmo y estructura son, de hecho, los elementos a través de los cuales funciona la canción chilena en esta obra de Neruda, la cual ejemplifica la tendencia de la poesía moderna, según Eliot, «to return to set and even elaborate patterns», tendencia que es permanente en la poesía, «as permanent as the need of a refrain or a chorus to a popular song» (p. 25).

¹⁰ Las referencias a la paginación en las citas siguientes en este ensayo son de *La barcarola*, 2.^a ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1972).

directamente simbólica. Aunque la noche en este poema adquiere ecos de la proximidad de la muerte, asimismo es durante la noche cuando hay que mantener la voz de la poesía viva y continua:

Es la hora, amor mío, de apartar esta rosa sombría,
 cerrar las estrellas, enterrar la ceniza en la tierra:
 y en la insurrección de la luz, despertar con los que
 despertaron
 o seguir en el sueño alcanzando la otra orilla del
 mar que no tiene otra orilla (p. 146).

Para Neruda, la noche, el silencio o la muerte no representan sólo un fin, sino también un recommienzo, una resurrección, un nuevo día. Tal detalle revela la concepción del tiempo como cíclico¹¹. Tal vez esto explique la cantidad de doce episodios en *La barcarola*. Doce son los tonos de la escala musical tradicional, tonos que desembocan en su comienzo, en su tónica. Doce son las horas del día, que terminan en la noche, que renace en un nuevo día (nótese la variedad de poemas con títulos referentes a este ciclo día-noche y al tiempo en general). Doce son los meses del año, que retornan cíclicamente en las estaciones. Igualmente, Neruda pudo haber traducido el metro 12/8 de la canción popular chilena (aunque la que aquí aparece es de 2/4) a los episodios, ya que, en realidad, el metro es esa agrupación básica de tiempos y de acentos en la unidad temporal que es el compás. Cada episodio correspondería a cada corchea (1/8) en el compás, formando así una unidad temporal y espacial (el compás como división del pentagrama) comparable a la de la música. La virtud polisémica de este elemento estructural, como el de la sección «Sigue la barcarola», nos demuestra las varias posibilidades de asociación que tal vez la música, más que la poesía, proyectan al receptor u oyente.

Por otro lado, un elemento musical que parece haber sido traducido directamente al libro-poema de Neruda es el «tempo» de «La barcarola». En las «barcarolas» de Mendelssohn encontramos las siguientes indicaciones de velocidad rítmica, o sea, los «tempi»: «Allegro tranquilo», «Andante sostenuto», «Allegretto, non troppo» y «Andante con moto». Aunque cada indicación expresa un matiz distinto, todas indican una velocidad moderada, ni muy rápida («Presto») ni muy lenta («Lento»). Los «andantes» es el «tempo» que mejor expresa ese ritmo moderado, ese movimiento tranquilo de una barca. Este «tempo» característico de

¹¹ Para una discusión del tema cíclico en otras obras de Neruda, véase John Felstiner, *Translating Neruda: The Way to Macchu Picchu* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1980).

esta canción se siente en *La barcarola*. Nos encontramos con poemas de versos largos, «anchos como pistas», según el propio poeta, que le otorgan a su poesía una velocidad y un ritmo tranquilo, meditativo, reflexivo¹². El mismo efecto lo logró Darío en los alejandrinos de sus «Nocturnos» y de algunos poemas de *Cantos*, especialmente cuando reflexionaba sobre la vida y la muerte. Este «tempo» no es mera coincidencia. Neruda, poeta que siente su mundo y su alrededor, pudo haber tenido en cuenta este ritmo de «la barcarola», tan adecuado al de su poesía, en esta etapa de su vida. Ya no funcionan ni los versos cortos de las *Odas*, que encontrarían su equivalente musical en un «Presto», «Vivace» o «Allegro», ni los del mismo *Estravagario*. Por lo tanto, Neruda ha seleccionado una pieza musical, como punto de partida para su obra, adecuada a su voluntad poética.

«La barcarola» es ejemplo de una canción folklórica en la cual la música y la palabra asumen una función de igual importancia. El género de la canción, a diferencia de un «aria», se caracteriza por esa igualdad o equilibrio de los dos medios¹³. Esta pieza igualmente ejemplifica la música folklórica primitiva y medieval, en la cual la melodía y la palabra funcionaban como una unidad artística. De hecho, en el período medieval, la música dependía esencialmente de un texto poético¹⁴. Neruda retorna a este aspecto de la canción folklórica como un medio perfecto para poder reconciliar su visión dividida de poeta como «cronista» y como «lirista». El mismo nos menciona que en esta obra sus episodios «no sólo cantan, sino cuentan, porque antaño era así, la poesía cantaba y contaba, y yo soy así, de antaño...»¹⁵. Neruda se convierte en el poeta-juglar del siglo xx al poetizar y alabar las vidas de ciertos persona-

¹² Pablo Neruda, «¿Por qué Joaquín Murieta?», en *Para nacer he nacido*, página 155.

¹³ El *Harvard Brief Dictionary of Music*, p. 278, define una canción como «A short composition for solo voice, usually accompanied by the piano, based on a poetic text and composed in such a way as to enhance rather than to overshadow the significance of the text. In a song the words and the music are of equal importance, while in the aria the emphasis is on the musical elaboration».

¹⁴ Sobre este aspecto de la relación entre música y poesía en la tradición poética oral medieval, véase John Hollander, «The Music of Poetry», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5, núm. 2, 1956, pp. 236-237: «throughout the Middle Ages music still depended on a poetic text for its *raison d'être*». También es útil la sección «Music and Poetry», en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, páginas 533-536, en la cual se describe esta fusión de ambas artes: «It has been frequently observed that more or less primitive oral traditions make no conceptual differentiation between narrative or lyric texts and the melodies and/or accompaniments to which they are sung».

¹⁵ Pablo Neruda, «¿Por qué Joaquín Murieta?», p. 155.

jes reales y otros semilegendarios, como Artigas, Joaquín Murieta, Lord Cochrane y hasta el mismo Darío. Tales episodios gozan de una sutil fusión entre la poesía directamente social anterior de Neruda y la poesía intimista que comienza a vindicar desde *Estravagario*. En *La barcarola* se presentan retratos de héroes como Lord Cochrane y Artigas, que representan la libertad de los pueblos de Chile y del Uruguay. Pero estas visiones socio-poéticas, a diferencia del *Canto general*, gozan de un reflejo constante de Neruda como persona, de un diálogo personal e íntimo entre el héroe y el poeta que no está tan claro ni es tan frecuente en su obra anterior. Por ejemplo, en el séptimo episodio «Lord Cochrane de Chile» encontramos una constante referencia y participación sentimental del poeta en medio de su exaltación pseudo-épica del navegante inglés:

Mi patria llamó al marinero: Miradlo en la prosa del siglo
(p. 100).

Lord del mar, ven a nos, somos agua y arena oprimidas!
(p. 101).

Y ahora pregunto al vacío, al pasado de sombra, ¿quién era
este caballero intranquilo de la libertad y las olas?
(p. 104).

El diálogo, implícito o explícito, impregna la obra. Se presenta el diálogo «amoroso» entre Murieta y su esposa, Teresa; el episodio de Murieta, que es una obra teatral en miniatura¹⁶, la «Conversación marítima» del poeta con Rubén Darío, las conversaciones con la naturaleza, las conversaciones con Chile, Uruguay, Santos y esos lugares escondidos como Pucatrihue, tan queridos por el poeta, y los constantes «tú» dirigidos a Matilde Urrutia. Su diálogo con la naturaleza parece acercarse más a la relación entre una orquesta y su público que a un diálogo hablado. Tanto la canción como la poesía comparten esta forma dialéctica de comunicación, pues siempre se dirigen a un otro, ya sea el lector o el oyente, que los une con el mundo¹⁷.

¹⁶ En este caso, el episodio dramático «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta» es génesis de la pieza de teatro del mismo nombre que escribe Neruda en 1966. Neruda, en su artículo ya citado «¿Por qué Joaquín Murieta?», describe cómo se dio cuenta de las posibilidades dramáticas de tal episodio poético. Matilde, al leerlo, le dijo: «Pero si esto es teatro». Esto prueba la importancia del diálogo si no en la obra, por lo menos en esta sección.

¹⁷ T. S. Eliot, p. 16, indica que la conversación es un elemento común a la poesía y a la canción: «So, while poetry attempts to convey something beyond what can be conveyed in prose rhythms, it remains, all the same, one person talking to another, and this is just as true if you sing it, for singing is another way of talking. The immediacy of poetry to conversation is not a matter on which we

El deseo panteísta del poeta también encuentra un modo de realización mediante el recurso musical de la repetición —musical en cuanto a su condición en el tiempo—. La importancia de este recurso en la música, especialmente en la música folklórica y popular, yace en su función mítica de propagar el «inconsciente colectivo» de una cultura y del ser humano en general. La repetición se basa en la memoria del hombre. Actuaba en los cantares juglarescos como recurso mnemotécnico, a la vez que facilitaba la propagación de tales obras. Ha sido, en parte, el canal que ha facilitado esa comunicación universal en y entre personas, culturas y épocas. La asociación entre la repetición como recurso estilístico y la repetición como tema relacionado con el intento panteísta de Neruda en *La barcarola* nos ayudará a esclarecer la relación entre música y poesía en esta obra.

Si encontramos el recurso de la repetición o recurrencia al nivel estructural en las secciones «Sigue la barcarola», nos queda por examinar la repetición de los símbolos poéticos a través del texto y el significado vivencial que adquiere este recurso estilístico, significado que liga esta obra al arte musical. El deseo panteísta del poeta se refleja en el tiempo autónomo de *La barcarola*; el constante movimiento o flujo del pasado, del presente y del futuro conduce a una síntesis temporal. Hay un esfuerzo, por parte del poeta, de crear un presente eterno, y de ahí la mezcla constante de los tiempos. Especialmente notable es el vaivén entre el pasado y el presente del poeta. Otros temas como el amor, la naturaleza, la barcarola, el mar y los constantes viajes de Neruda se encadenan con este anhelo de infinitud temporal. La importancia básica de la música en relación con este tema del tiempo es clara. La música es el arte temporal por excelencia: el arte de los sonidos en su movimiento por el tiempo. La presencia de ciertos motivos y símbolos que recurringen a través de la obra ayudan a crear esa unidad panteísta que ya hemos mencionado.

LAS CAMPANAS

Un ejemplo de un símbolo a través de cuya repetición acumula una serie infinita de asociaciones semánticas es la «campana». En el quinto episodio, «Las campanas de Rusia», hay una concentración semántica

can lay down exact laws.» En *La barcarola* encontramos un diálogo a dos niveles: en el nivel dramático, o sea, entre los personajes (incluyendo al poeta como uno de esos personajes) y en el nivel poético, en cuanto que el poeta se comunica con su lector mediante la poesía.

de este símbolo. Aquí la «campana» se relaciona directamente con el tema social y con la revolución soviética. El toque de las campanas mantiene «si no la venganza, el recuerdo de todos los héroes ausentes» (p. 82). Por otro lado, en el episodio octavo, «Artigas», la campana aparece asimismo dentro de un contexto político-social: representa la insurrección revolucionaria de Artigas, que a su vez representa la revolución por la independencia del Uruguay:

Artigas, crecía entre los matorrales y fue tempestuoso su paso
porque en las praderas creciendo el galope de piedra o campana
llegó a sacudir la inclemencia del páramo como repetida centella,
llegó a acumular el color celestial extendiendo los cascós sonoros
hasta que nació una bandera empapada en el uruguayano rocío
(p. 113).

El pasar del tiempo es indispensable para el éxito de la revolución, ya sea la soviética o la uruguayana. Hay una clara asociación con la memoria del hombre en nuestro primer ejemplo: la palabra «recuerdo». Esta culmina en el verso de ese mismo poema: «pero en las campanas hay tiempo y hay canto sellado que espera soltar sus palomas» (p. 83). Asimismo, Artigas debe «sacudir» y «acumular» hasta que nazca esa «bandera», símbolo de una identidad autónoma del Uruguay. No sólo hay que luchar a través del tiempo, sino también mantener vivo el recuerdo de una revolución para que no mueran los cambios sociales ya establecidos. A través de la repetición del sonido de las campanas, el recuerdo se mantiene vivo.

Pero la «campana» es también símbolo del tiempo personal, sin ahogar del todo la presencia de lo social:

y en la sal apacible del cielo y el agua aparece el aroma
del bosque de Europa, el olor de la menta terrestre,
supimos, amada, que Chile sufría quebrado por un terremoto,
Dios mío, tocó la campana la lengua del antepasado en mi boca...
(p. 25).

Aquí el símbolo asume un significado temporal proustiano. El sonido de la campana y los olores (del bosque y la menta) inducen al poeta a pensar en las pasadas catástrofes ocurridas en su patria, en el pasado. En realidad, el olor es lo que transporta el poeta a su pasado a lo largo de la obra. Esta transferencia de tiempos lleva al poeta a experimentar un tiempo infinito, concepto que también se expresa, entre otros medios que luego discutiremos, mediante las «campanas»:

La voz de la noche terrestre
una voz, otra voz, o el total de las voces del mundo
(p. 81).

Las voces son las campanas de Moscú. La equivalencia de estas campanas con todas las voces del mundo crea un sentido de armonía cósmica. Esta alusión al pitagorismo, tan explotado por los modernistas y por Darío, se encuentra aquí dentro de un contexto social y político. Por otro lado, los pequeños atisbos de lo infinito que expresan estos versos se realizan con más fuerza poética en la siguiente confesión del poeta:

Me gustó desde que era nonato escuchar las campanas
(p. 52).

En este caso, lo infinito se asocia con la experiencia sensorial de la música, experiencia que se expresa mediante el símbolo de la «campana». La sensibilidad del poeta, según él, ha existido desde antes de su nacimiento y, lógicamente, continuará más allá de la muerte. La experiencia musical y poética se identifican, como ocurre en el cuarto episodio, «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta»:

Desde este minuto el Pueblo repite como una campana
enterrada mi larga cantata de luto (p. 73).

La asociación entre el poeta, su poesía y la «campana» se expresa mediante un símil y una metáfora en estos versos:

Y cuanto acontece recojo como una campana y devuelvo a la vida
el grito y el canto de los campanarios de la primavera (p. 82).

La misión del poeta de resucitar los acontecimientos como a las personas, se expresa mediante ese verbo que es «repetir», «devolver». La función de la Poesía es mantener la vida, ayudar a sobrevivir, conservar la memoria, exaltar lo perdurable y lo infinito. Música y poesía comparten esa función. En el canto de la «campana» ambas artes encuentran un punto de intersección asociativo: la fusión del tiempo y del espacio.

Por lo tanto, no sorprende que la «campana» se convierta simultáneamente en un todo vivencial, en la entereza del sentir humano, y en la universalidad de la emoción:

Campanas de ayer y mañana, profundas corolas,
del sueño del hombre,
campanas de la tempestad y del fuego, campanas del odio y la guerra,
campanas del trigo y de las reuniones rurales al borde del río,

campanas nupciales, campanas de paz en la tierra,
lloremos campanas, bailemos campanas, cantemos campanas
por la eternidad del amor, por el sol y la luna y el mar y
la tierra y el hombre (p. 83).

El fenómeno poético del «simbolismo panteísta», que refleja el deseo del poeta de fundirse con su universo, es importante, pues recoge y encadena los temas principales de la obra y le otorga una unidad que integra poemas tan variados y heterogéneos. Este «simbolismo panteísta» es comparable, en cierto modo, con el concepto de la «música de la palabra», según ha sido definido por Eliot¹⁸.

Este recurso nos recuerda el «leitmotiv» wagneriano, tan utilizado en los análisis de textos literarios. Pero hay que establecer ciertas diferencias sutiles entre ambos recursos. Mientras que el «leitmotiv» apunta a una asociación constante con un personaje, con un lugar o con un objeto o situación, el «simbolismo panteísta» no expresa una constancia semántica, sino todo lo contrario, una continua variación semántica del símbolo. Aunque el «leitmotiv» varía a veces, ya sea a uno que otro intervalo de su melodía, este cambio es muy flexible y no sustancial. Si fuera así, entonces perdería su rasgo reconocible y no se consideraría como tal. Es decir, mientras que en el «leitmotiv» el significado y el significante se mantienen constantes (acaso alguna leve variación en el significante), en el caso de Neruda el significante se mantiene constante y lo que cambia es el significado. Pero hay un paralelo interesante: tanto los símbolos nerudianos como los «leitmotivs» de Wagner actúan como recursos mnemotécnicos dentro de la misma obra; impresionan al lector u oyente como una serie de recurrencias verbales o musicales que ayudan a crear asociaciones mentales, asociaciones que otorgan unidad a la obra. La obra adquiere, pues, una autonomía temporal, un pasado, un presente y un futuro del cual el lector u oyente puede participar activamente¹⁹.

¹⁸ T. S. Eliot, p. 19: «The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association.» Es importante en el estudio de la poesía nerudiana considerar la obra total del poeta como contexto general para las asociaciones semánticas de los símbolos o imágenes en cada obra individual. En nuestro caso, la asociación de las campanas con el tema sociopolítico se origina en el contexto anterior de *España en el corazón*.

¹⁹ Charles Baudelaire, en su artículo «Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris», que aparece en la colección *Écrits sur l'Art*, ed. Yves Florenne, vol. 2 (Paris:

LA NATURALEZA

Para Debussy, la música se origina en el infinito que, a su vez, se refleja en los movimientos y ritmos de la naturaleza:

Music is a mysterious form of mathematics whose elements are derived from the infinite. Music is the expression of the movement of the waters, the play of curves described by changing breezes. There is nothing more musical than a sunset. He who feels what he sees will find no more beautiful example of development in all that book which, alas, musicians read but too little — the book of Nature²⁰.

Para Debussy, la relación entre la música y la naturaleza no es mimética, sino simbólica. Debussy encontró en el movimiento constante del mar, no tanto un modelo para imitar, sino un símbolo del espíritu humano, constante, homogéneo, continuo, «changing its words but not its matter»²¹. Al igual que el compositor impresionista, Neruda presenta el movimiento del mar como símbolo de esa constancia del espíritu humano, de esa sustancia común del hombre que va más allá del tiempo y del espacio. El poeta menciona el mar en sus escritos como ese elemento eterno: «y siempre el mar con sus silencios y sus truenos, eternidades de que dispongo aquí cerca de mi ventana y alrededor de mi papel...»²². Neruda, como Debussy, siente la música de la naturaleza, encuentra el infinito en ella.

Si Neruda ha basado su poesía anterior en términos de la natura-

Éditions Gallimard, 1971), pp. 252-254, describe el *leitmotiv* como recurso mnemotécnico: «Nous avons observé que, dans "Tannhäuser", la récurrence des deux thèmes principaux..., servait à réveiller l'attention du public et à le replacer dans un état analogue à la situation actuelle.» Baudelaire cita a Liszt, en su *Lohengrin et Tannhäuser*, que menciona cómo Wagner exige (en cuanto a esto, Neruda más bien invita) la atención de su público: «Wagner, forçant notre méditation et notre mémoire, à un si constant exercice (...) il demande une singulière attention du public; mais en même temps il prépare de plus parfaites émotions à ceux qui savent les goûter.» Y, el resultado, según Baudelaire, es «une oeuvre poétique» en la cual todo está «bien unie», «réciproquement adapté» y «prudemment concatenée». En Neruda, el recurso mnemotécnico no aparece como un recurso revolucionario estético que fuerza al público burgués a participar de la obra, sino como un recurso poético en un contexto sociopolítico.

²⁰ Joyce Michell, p. 43.

²¹ Joyce Michell, p. 47. Tal concepción simbólica del mar en el compositor Debussy se expresa en su famosa obra *La Mer*.

²² Pablo Neruda, «¿Por qué Joaquín Murieta?», p. 155.

leza, ya sea la lluvia de Temuco, el paisaje agreste y cruel de los Andes, la Patagonia, o la naturaleza americana en su totalidad, en *La barcarola* aparece la naturaleza como modelo de eternidad y de poesía para el poeta. La naturaleza es perfecta y en su perfección nunca desilusiona al hombre, nunca falla:

La naturaleza no puede mentir a sus hijos y espero:
espera, te espero (p. 123).

La perfección reside en su ritmo, en su proceso cíclico. Las estaciones del año siempre vuelven, siempre le responden al hombre. Esa permanencia, ese ritmo perfecto, conducen al poeta a unirse a ella, a leerla.

Como Debussy, Neruda identifica a la naturaleza con la poesía. El viento, siempre «eterno», es el que encuentra esa «mirada total», como la poesía intenta lograr en esta obra:

y parece que el viento de Abril contra nuestra arrogancia
se va sin volver y sin irse jamás: es el mismo: es el
mismo / que abrió la mirada total del cristal de este día, /
derramó en el rectángulo un racimo de abejas
y creó en el zafiro la multiplicación de las rosas (p. 117).

Nótese el uso de la repetición «es el mismo: es el mismo» para lograr ese sentido de constancia eterna en la descripción del viento. Otra entidad de la naturaleza, el bosque, asume asimismo una esencia poética. Es «la estrofa que cae como una gota de agua» (p. 105). El lago tiene su propio lenguaje, un lenguaje al parecer mítico, que logra esa eternidad temporal, ya que se comunica con el otro mundo, con el «otro tiempo»:

Tal vez son de otro tiempo
sus palabras
y nadie entiende ahora
el idioma del agua (p. 109).

Tal lenguaje misterioso y universal sería análogo a la música y, en cierto modo, a la música que la poesía misma trata de lograr mediante la expresión lineal y racional que es el lenguaje verbal. El ritmo de la naturaleza crea una música que el poeta siente y trata de captar en su poesía. No tanto un ritmo sonoro y físico, sino un ritmo espiritual, un perfecto diálogo entre el pasado y el presente, entre lo individual y lo colectivo, entre lo terrenal y lo celestial, entre lo material y lo espiritual.

Neruda encuentra en la naturaleza sus «raíces» (véase el poema «Pucatrihue»), el origen de su poesía. El poeta expresa nostalgia y hasta

arrepentimiento ante el distanciamiento de su poesía de ese mundo del cual surgió:

Oh, desmantelado silencio de aquel continente lluvioso
bajo cuyas campanas de lluvia nació la verdad de mi canto,
aquí en el ombligo del agua recobro el tesoro quemado
y vuelvo a llorar y a cantar como el agua de las piedras silvestres.

Oh, lluvia del lago Rupanco, por qué me desdije en el mundo,
por qué abandoné mi linaje de tablas podridas por el aguacero
(p. 107).

En este fragmento se asocian las campanas con la naturaleza, aludiendo, pues, a la música y ritmo de la lluvia de Temuco, fenómeno natural del cual nace gran parte de la poesía nerudiana. Pero nótese que tanto la poesía como la lluvia existen también en ese «desmantelado silencio». La música de la naturaleza es el canal por el cual se retorna al origen, a ese «ombligo de agua» que proyecta la imagen maternal del vientre, o el mar, o el paraíso perdido; o sea, la vida antes de nacer, lo eterno. En este poema en particular, «Pájaros», Neruda se acerca a la tradición de la poesía moderna en su búsqueda por el origen perdido, por el paraíso terrenal, tema filosófico tan presente en la poesía de Octavio Paz. En Neruda esta búsqueda es muy personal: la alusión al agua se origina en esa realidad tan física y geográfica que es el área de Temuco, área lluviosa y muy húmeda. Debido a estas equivalencias entre el símbolo del agua y la esencia de la poesía, de la música, y debido al significado del agua como esencia eterna del hombre y del poeta, «la barca» de Neruda difiere de la barca medieval «de la muerte». Aunque sí hay ecos de este *topos* medieval, tal presencia es de signo inverso: la muerte se torna en vida debido a la importancia simbólica del mar y a la presencia de «La barcarola» como canción folklórica y de amor²³.

²³ Véase el comentario de Fernando Alegría, en su artículo «La barcarola: barca de la vida», *Revista Iberoamericana*, 82-83 (enero-junio, 1973), p. 76, sobre la presencia de este tema literario en esta obra de Neruda: «... pienso que Neruda, acaso intuitivamente, entra aquí de lleno a una tradición literaria cuya premisa esencial es la simple y gráfica imagen de la humanidad viajando en una barca hacia la eternidad. Para Neruda, la humanidad vive y trasciende en la persona de los dos amantes (...) La barcarola de Neruda navega, pues, por aguas conocidas. Pero un rumbo no es el de Brant ni el de Gil Vicente (*Trilogía de las barcas*); sus amantes van en busca de la vida». Sería útil, además, comparar tal tradición literaria según aparece en «El barco de los adioses», poema en prosa que originalmente se publicó en la revista *Claridad* de Santiago de Chile en 1922, y que aparece en la colección póstuma *Para nacer he nacido*, pp. 23-24. En este texto poético se presenta la tradición literaria de «la barca de la muerte» de una manera mucho más directa que en *La barcarola*.

LOS VIAJES

Si el viaje, en «la barca de la muerte», es en dirección hacia la Muerte y el Infierno, los viajes en *La barcarola* son viajes personales en la vida del poeta, que aspiran, en su poetización, a ese sentimiento de infinito. La patria de Neruda, Chile, parece ser el eje alrededor del cual el poeta se mueve en el espacio. Neruda está en Europa cuando se enteró del terremoto de Chile. En el segundo episodio lo encontramos en París, meca de poetas y artistas. Luego aparece en Santos, en Brasil, Valparaíso, Chile, Pucatrihue, la Patagonia, Vietnam... El nomadismo del poeta, creemos, se personifica y poetiza en el décimo episodio «Habla un transeúnte de las Américas llamado Chivilcoy». Aunque esta sección contiene un tono de humor y de sarcasmo, Chivilcoy no se presenta sólo como un antihéroe, sino también como un ejemplo del deseo del poeta de unirse a todos los hombres de América, de no tener identidad y poder ser todos, de cambiar constantemente de destino y de país ²⁴:

Yo cambio de rumbo, de empleo, de bar y de barco, de pelo
de tienda y mujer, lancinante, exprofeso no existo,
tal vez soy mexibiano, argentinuayo, bolivio,
caribian, panamante, colombovenechilenomalteco: (p. 127).

El panteísmo que el poeta trata de lograr mediante su poesía se proyecta en la nacionalidad plurivalente de Chivilcoy.

Pero para poder lograr ese panteísmo cósmico, el poeta viaja también en el tiempo. Si en su visita a París el poeta implícitamente viaja en el tiempo, recordando una tarde con Vallejo, la noticia de la muerte de Crevel, etc., la obra ofrece también una simultaneidad de tiempos que despliegan y desdobl原因 al poeta en un presente eterno. En el episodio «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta», el héroe, ya muerto, anticipa el poema mismo cien años antes de que se escriba: «De aquí a cien años, pido, compañeros, / que cante para mí Pablo Neruda» (p. 71). El poeta se sitúa, mediante la anticipación del héroe, en la conciencia de éste, en el pasado mítico y personal de Joaquín Murieta. Neruda asu-

²⁴ Fernando Alegría, en su artículo ya citado, p. 94, califica a Chivilcoy como «un sujeto bastante torvo, compadecible o despreciable, que aprendió el arte de vivir no viviendo, escamoteador de poco rango» y «antihéroe del Décimo Episodio». Sin embargo, hay una función irónica o, mejor dicho, paradójica en esta figura: para poder ser todos, Neruda se encuentra con que tiene que ser nadie, con que tiene que perder su identidad individual. Nuestro poeta, pues, se proyecta en una figura como Chivilcoy, quien, en su insignificancia social, es todo y todos.

me el mito colectivo de Chile y también su historia al «resucitar» poéticamente a este héroe, al hacerlo historia. El mismo poeta es consciente de su función y su presencia en la obra: «y los asesinos en su cabalgata mataron a la bella esposa / de mi compatriota Joaquín y la canta por eso el poeta» (p. 67). Neruda sobrepasa esa distancia temporal entre la vida del héroe y la suya, creando un sentimiento de amistad íntima entre ambos.

En la introducción a la sección de Murieta, Neruda explica su intención poética:

Es tiempo de abrir el reposo, el sepulcro del claro bandido y romper el olvido oxidado que ahora lo entierra (p. 61).

Luego añade que Murieta «regresa en mi canto al metal y a las minas de Chile» (p. 73). Estas líneas revelan la conciencia del poeta de funcionar como «resucitador» de estos héroes, de ir más allá del tiempo y del olvido para ayudar a construir y mantener un mito nacional y colectivo, un mito infinito que le recuerde al pueblo sobre un pasado que también es presente²⁵. La poesía actúa, pues, como repetición, como recuerdo, como recurso mnemotécnico tanto para el poeta como para el lector. La necesidad de resucitar a Artigas, a Lord Cochrane, a Murieta, figuras oscuras pero reales, se reafirma en la necesidad del editor de incluir al final de esta obra un catálogo de referencias que aclaren al lector la realidad histórica de estos personajes.

Si los viajes en el tiempo ayudan a definir la función poética de Neruda en esta obra, también crea un presente eterno en la figura de

²⁵ La importancia de la poesía como continuadora del mito, como resucitadora de héroes ya olvidados se expresa a través de la obra: «Así son las cosas amigo y es bueno aprender y que sepa y / conozca / los versos que he escrito y repita cantando y contando el / recuerdo de un libro chileno proscrito / que andando y andando y muriendo fue un mito infinito» (p. 63). En el poema de «Artigas», la importancia de la repetición como método de continuar los hechos heroicos del líder Artigas es esencia para mantener la identidad de un país como el Uruguay. Nótese la repetición en este fragmento siguiente tanto como recurso estilístico (al nivel del signifiante) y como tema (al nivel del significado): «Uruguay, Uruguay, uruguayan los cantos del río uruguayo, / las aves turpiales, la tórtola de voz malherida, la torre del / trueno uruguayo / proclaman el grito celeste que dice Uruguay en el viento / y si la cascada redobla y repite el galope de los caballeros / amargos / que hacia la frontera recogen los últimos granos de su / victoriosa derrota / se extiende el unísono nombre de pájaro puro / la luz de violín que bautiza la patria violenta» (p. 113). Ya Jaime Alazraki, en su artículo «Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda», *Revista Iberoamericana*, 82-83 (enero-junio 1973), p. 291, ha notado la «fe invencible» de Neruda en la poesía, fe que se expresa en el verso final del poema «Estoy lejos» mediante la reiteración: «Yo canto. Yo canto. Yo canto. Yo canto» (p. 39).

Neruda, el hombre. Cuando visita Santos, en Brasil (en «Santos revisitado»), Pablo experimenta un viaje en el tiempo, del presente al pasado, mediante el estímulo del olor:

Aquel Santos de un día de Junio, de cuarenta años menos,
vuelve a mí con un triste olor de tiempo y plátano,
con un olor a banana podrida, estiércol de oro,
y una rabiosa lluvia caliente sobre el sol (p. 121).

La presencia proustiana del olor en esta obra, como ya hemos mencionado, sirve de vehículo que transporta a Neruda de un presente a un pasado. Este recuerdo conduce al poeta a describir las diferencias en la realidad de una ciudad como Santos cuarenta años atrás y hoy en día (1927-1967). Tal recuerdo actúa como base diferencial que posibilita la crítica de la industrialización en algunas ciudades latinoamericanas. El Santos de antes, el «selvático», y el de ahora, el de los «frigoríficos», establecen un contraste con implicaciones políticas y sociales. Esa experiencia tan lírica, tan psicológica y personal del transporte proustiano en el tiempo, adquiere en este episodio implicaciones socio-políticas.

Si es verdad que hay instantes en que Neruda regresa a su infancia personal mediante la experiencia sensorial del olfato («y un olor de frío se extiende como si el color de la tierra cambiara y mi infancia / tomara su poncho mojado para recorrer los caminos de Agosto», p. 27), ese mismo olor a su vez lo une a los hombres, a sus camaradas en la miseria humana:

recibí de repente el olor de la costa marina
y cuanto dolor iracundo abrumó a mis pequeños hermanos,
miserias que matan con manos más duras que los terremotos (p. 40).

Tal fusión poética entre lo individual y social, entre la poesía lírica de un Neruda ya maduro, meditando sobre su vida, y su preocupación social como poeta que se inició en la experiencia vivida de la Guerra Civil en España, es la virtud y el mérito principal de *La barcarola*. Los viajes de Neruda no representan un simple dato biográfico, sino un medio poético de alcanzar un tiempo sincrético, un presente eterno que, a su vez, exprese esa unión del poeta con su universo. Es a través de esa «oceanía terrestre» (p. 38), que es la vida, que el hombre viaja en búsqueda de sí mismo y en la búsqueda y conocimiento de otros²⁶.

²⁶ Nótese en este oxímoron «oceanía terrestre» que los contrarios obedecen a esa síntesis temática y no a una visión fragmentaria propia de la primera poesía nerudiana. En *La barcarola* abundan tales oxímora sincréticos.

MATILDE Y EL AMOR

Uno de esos «otros» que conducen al poeta a esa unión es su amada, Matilde Urrutia. En la introducción, como ya se ha visto, se presenta el tema del amor como la tónica de la obra. Efectivamente, es el amor y la figura de Matilde el eje, el centro universal en el cual el poeta encuentra la totalidad de su universo. Neruda invierte el tratamiento del tema del amor en la canción folklórica para adaptarlo a su voluntad poética. Mientras que en «La barcarola» se expresa el amor y la angustia ante la ausencia y distancia de los enamorados, en la obra poética tenemos todo lo contrario: el amor como presencia, la cercanía y unidad de los amantes que siempre viajan juntos. La pareja, «los invulnerables», juntos, desafían al tiempo y los conflictos «terrestres». Son capaces de luchar por y con el mundo. Sus «armas» son «aquéllas que el agua dispuso / en la serenata que baja rompiendo la roca...» (p. 29). El agua, el mar, la música y la pareja logran fundirse en el tiempo, en la eternidad del poder creativo: «Es ahora la hora y ayer es la hora y mañana es la hora» (p. 30).

La figura de la amada es la que contiene esa totalidad del universo en su ser. Matilde es la salvadora del poeta, su «figura de proa» que lo guía, a la vez que es su «Oceana». Matilde es la música que consuela al poeta, que lo sosiega, su «guitarra de primavera». Es la «salud victoriosa» que le ofrece cierta unidad a la «grieta» que es el poeta. Todas estas imágenes, recopiladas en el poema «Estoy lejos», son una muestra mínima de la identificación múltiple que ocurre en la obra entre la figura de la amada y el universo. Es la amada, como la música, la que tiene el poder de reconciliar, de armonizar en el poeta sus divisiones, sus conflictos, esas «grietas» que se multiplican en «cuchillos».

El poema «Sonata» alaba ese poder de síntesis de la amada. Aquí Neruda utiliza un género o forma musical como punto de partida para un poema individual que no obedece necesariamente a la fórmula de una estructura musical establecida. El título del poema «Sonata» se explica en su primer verso, «Oh, clara de luna», eco de la sonata tan conocida de Beethoven «Claire de lune». Esta imagen inicial continúa y se desarrolla a través de todo el poema, estableciendo una concatenación de símbo-

²⁷ En «Estoy lejos», p. 37, la anáfora en «O» construye una enumeración de realidades que giran alrededor del centro que es Matilde. En «Los ofrecimientos», p. 137, el poeta le ofrece a la amada la totalidad del universo, totalidad que igualmente se expresa mediante la anáfora «O», que desemboca en un «y» reconciliatorio.

los elementales que describen la totalidad de Matilde. Si ella es «clara de luna», también es «oscura»; si es «sal», también es «cuchara»; es «negra» y es «blanca»; es «canción» y es «silencio». El método sincrético obedece a esa visión de la amada como fuente de reconciliación de opuestos para el poeta. Nótese también el uso de la anáfora «Oh», recurso frecuentemente utilizado en esta obra alrededor de la figura de la amada.

Otra equivalencia esencial es la de la amada como poesía. Neruda leyó el «alfabeto» que sus «pies menudos dejaban andando en la arena» (p. 14). También es la carne de Matilde la que «*forma* la nave y *encierra* la ola» (p. 18). Ella le da al poeta «la sombra y la música del barro terrestre» (p. 12). La amada es, pues, poesía, música, mar, naturaleza, tierra; todas estas esencias que se funden en la obra mediante ese «ritmo de símbolos», ese continuo movimiento y vaivén semántico que le otorga una autonomía poética a la obra. *La barcarola* se convierte, pues, en un «microcosmos panteísta» de ese universo mayor al que el poeta se refiere. Es a través de la repetición y variación semántica de los símbolos poéticos como se logra esa intención unificadora. Es mediante la poesía en su función musical como el poeta logra su finalidad.

La poesía es, pues, lo que consecuentemente otorgará eternidad al poeta. Si la poesía y la música «resucitan» a los héroes olvidados como Artigas y Lord Cochrane, asimismo «resucitan» al propio poeta. El texto de *La barcarola* funciona, después de la muerte del poeta, como un eco, un recuerdo más de la realidad individual de Neruda, de su universo interior tan íntimamente ligado al mundo exterior. No podemos dejar de pensar que al oír la canción popular chilena «La barcarola» también resucitará la presencia del poeta entre nosotros.