

<https://doi.org/10.18778/1733-0319.27.22>

Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

 <https://orcid.org/0000-0002-7541-3147>

EL PARADIGMA DE PIGMALIÓN EN EL POEMA 14 DE PABLO NERUDA

THE PYGMALION PARADIGM IN PABLO NERUDA'S POEM 14

The article discusses the possible influence of Ovid on poem 14 of *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) by Pablo Neruda, specifically through the paradigm of Pygmalion (*Met.* X, 243-297), which the Chilean poet uses to develop themes of love, creation, and transformation. The connection is evident in the characterization of the lyrical subject as lonely and misanthropic, but also in relation to the poetic addressee. The beloved is lavished with gifts and attentions, and the lyrical subject wishes to make her bloom. The comparative analysis, besides confirming the presence of a new classical hypotext in *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, suggests new avenues of interpretation of the collection, especially in the cycle dedicated to Marisombra, whose passivity is akin to Pygmalion's statue. This contribution can contribute to a better understanding of Neruda's work and emphasize the relevance of the classical tradition, never sufficiently highlighted, in his poetry.

Keywords: Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, classical tradition, Pygmalion

Palabras clave: Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, tradición clásica, Pigmalión

Słowa kluczowe: Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, tradycja klasyczna, Pigmalion

Introducción

La presencia de los mitos clásicos en la poesía de Pablo Neruda (1904-1973) no es explícita. Más bien, las referencias clásicas suelen aflorar en forma de evocaciones implícitas, muy probablemente asumidas, eso sí, a partir de

las *Metamorfosis* de Ovidio, de las que se han contabilizado hasta cuatro ejemplares en la primera de las bibliotecas del autor¹. Sabemos, asimismo, que, en contra de la impresión que se obtiene tras una primera lectura, también en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, obra temprana de Neruda, de 1924, documentamos algunas reminiscencias clásicas, tanto mitológicas como topicológicas. Araya (1982: 206) ha detectado en el poema 2 una reminiscencia de Pomona, y en el poema 9 una recreación de Odiseo, figura que, en opinión de Martín Rodríguez (1999: 206) parece manifestarse también en la *canción desesperada*. Los caminos de la intertextualidad, según Genette (1982), suelen ser intrincados: la red de conexiones textuales es compleja y desentrañarlas implica competencias filológicas avanzadas.

En este trabajo planteamos que una referencia similar podría documentarse en el número 14 de los *Veinte poemas*, libro “doloroso y pastoril” (Neruda 1974: 75), asociado a la soledad y a la desesperación de las más atormentadas pasiones adolescentes de Neruda. Nuestro propósito es examinar el paradigma ovidiano de Pígalión (*Met.* X, 243-297) en la configuración del sujeto lírico y su relación con el tú poético. Este mito, como es sabido, trata sobre un escultor chipriota que, por el rechazo que le inspiraban los vicios femeninos, decide refugiarse en su taller, donde esculpe sin descanso innumerables obras. Allí se enamora de una de sus estatuas, que se convierte, al final, en mujer de carne y hueso, por obra y gracia de la diosa Venus.

Según nuestra hipótesis, el poema de Neruda aparece como recreación del mito por varios motivos: la caracterización del sujeto lírico como un ser solitario y misántropo; la dedicación que decide profesar este a una mujer en concreto, manifiesta a través del tópico bucólico de los *munera amoris* (desarrollado también en el mito ovidiano, concretamente en los versos 259-269); y el deseo de insuflar vida, hacer florecer, al ser amado, que, si en este caso no es una estatua, sí presenta, al menos, cierta pasividad. La comparación con otros textos de Neruda que se sirven de imaginaria estatuaria en un contexto erótico sugiere el conocimiento del mito por parte del poema. Por último, el análisis del poeta a la luz del paradigma ovidiano del Pígalión permite arrojar luz sobre la interpretación del ciclo de poemas dedicados a Marisombra.

¹ Se conservan, en realidad, dos bibliotecas constituidas por Neruda. La primera es la que donó en 1953 a la Universidad de Chile. La segunda se formó con los libros de los que el poeta disponía en el momento de su muerte en sus casas de Santiago, Valparaíso y, sobre todo, Isla Negra. Aunque Neruda fue bibliófilo (Oses 2004), sus condiciones materiales en 1923 y comienzos de 1924 difícilmente habrían hecho posible que contara con un ejemplar de las *Metamorfosis* en su biblioteca personal. Las ediciones de esta obra que hay en su biblioteca son de los siglos XVII y XVIII, seguramente raras y costosas, adquiridas en Europa ya en los años 30. Ello no obsta, sin embargo, para que durante su adolescencia pudiera haber tomado prestado algún ejemplar de la obra del sulmonense.

El poema 14 de Neruda

El libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicado originariamente en 1924, representa no solo un hito en la carrera del poeta chileno, sino también un antes y un después en la poesía de amor y desamor en lengua española. Este poemario, que se inscribe en la etapa de juventud de Neruda, revela una intensidad emotiva y una originalidad estilística que presagiaban la trascendencia futura del autor². La obra, estructurada en veinte poemas de rememoración de la relación amorosa, seguidos de una canción de lamento por la pérdida del amor, aborda el tema de la pasión con una franqueza y sensualidad que rompen con el idealismo de la poesía romántica tradicional. Neruda se despoja de los ornamentos y busca una expresión más directa, más carnal, que se aproxima a la vivencia amorosa desde su vertiente más terrenal y, a veces, dolorosa. La influencia de los simbolistas franceses y de los modernistas hispanoamericanos es palpable, pero Neruda logra una voz propia, que dialoga con la naturaleza, con el cuerpo del ser amado y con su propia alma en un tono íntimo y universal a la vez. La innovación de Neruda no reside únicamente en el tratamiento del tema amoroso, sino también en su apuesta por una poesía más accesible, alejada del hermetismo y la complejidad que caracterizaban a ciertas corrientes poéticas de la época. A través de imágenes potentes, Neruda, traspasa las fronteras elitistas de la poesía y consigue llegar a un público amplio. Este poemario es, no en vano, uno de los más leídos en el mundo hispánico durante el siglo XX. Consideremos los datos, por ejemplo, de que en 1975 se habían vendido más de un millón y medio copias del original en español (Pring Mill en Neruda 1975) y de que cuando Morelli redacta su comentario la obra había conocido ya 23 ediciones, contando una de sus tiradas con la cifra de un millón de ejemplares (Morelli 1997: 10). Es importante notar el detalle de que, pese a esta aceptación entre un público popular, no existen tantos estudios dedicados a este poemario³, sobre el que se han vertido algunas afirmaciones descalificadoras. Perriam (1988), por ejemplo, señalaba que la mayoría de quienes leían y releían a Neruda en su país, Estados Unidos, eran estudiantes de grado. González Cangas (2010: 100), por su parte, ha destacado la pronta conversión del poemario en “bien simbólico pop” entre las clases populares de Hispanoamérica.

² “A una aparente incapacidad de pensamiento y de narración, provocada por un exceso de tensión y de exasperación, vemos que corresponde en el plano formal una construcción rigurosa” (Morelli 1997: 10).

³ Véanse, con todo, el comentario de Alonso (1966), en el marco de un análisis general de la poesía de Neruda; Cardona Peña, que reconoce una “escritura inédita” en el poemario (1955: 19); y Morelli (1986), que valora la síntesis de tradición y modelos contemporáneos, singularmente creacionistas o ultraístas, en los *Veinte poemas*. También se refiere a la dialéctica entre tradición y vanguardia en el conjunto de la obra de Neruda Sáinz de Medrano (1996: 9-50, 105-130). Estudios más recientes son los de Ellis (1985), Detwiler (1998), Perriam (1998), Konstantinova (2005), Quintana Tejera (2005, 2014) y García (2008a, 2008b).

Los *Veinte poemas...* surgen de un entorno biográfico y emocional muy específico. Neruda mismo evocó en *Confieso que he vivido*, su libro de memorias, el escenario, el entorno natural y las mujeres que le suministraron inspiración (Neruda, 1974: 75-76):

Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los '*Veinte poemas*', pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en casi todas las páginas, rodeada por las aguas del puerto y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreSelva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe.

La crítica, siguiendo las declaraciones de Neruda en esta obra, así como en una serie de conferencias pronunciadas en 1954, suele distinguir dos ciclos en el poemario, en función de las mujeres que los inspiraron. El ciclo de Marisol, inspirado por Teresa Vázquez León, abarca los poemas 3, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 16, 19, 20 y "La canción desesperada"; y el ciclo de Marisombra, inspirado por Albertina Rosa Azócar, los poemas 1, 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17 y 18 (Rodríguez Monegal 1966: 49; Araya 1982: 169; Martín Rodríguez 1999: 201)⁴. El poema 14, objeto de estudio en este trabajo, cuyo texto reproducimos a continuación, pertenece, pues al ciclo de Marisombra (Neruda, 2006: 40-42):

Juegas todos los días con la luz del universo.
Sutil visitadora, llegas en la flor y en el agua.
Eres más que esta blanca cabecita que aprieto
como un racimo entre mis manos cada día.

A nadie te pareces desde que yo te amo. 5
Déjame tenderte entre guirnaldas amarillas.
¿Quién escribe tu nombre con letras de humo entre las estrellas del sur?
Ah déjame recordarte cómo eras entonces, cuando aún no existías.

De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana cerrada.
El cielo es una red cuajada de peces sombríos. 10
Aquí vienen a dar todos los vientos, todos.
Se desviste la lluvia.

Pasan huyendo los pájaros.
El viento. El viento.
Yo sólo puedo luchar contra la fuerza de los hombres. 15
El temporal arremolina hojas oscuras
y suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo.

⁴ Para algunos críticos, como Ellis (1985: 13), sería indiferente conocer el dato de qué amada concreta inspiró cada poema.

Tú estás aquí. Ah tú no huyes. Tú me responderás hasta el último grito. Ovillate a mi lado como si tuvieras miedo. Sin embargo, alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos.	20
Ahora, ahora también, pequeña, me traes madre selvas, y tienes hasta los senos perfumados. Mientras el viento triste galopa matando mariposas yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela.	25
Cuanto te habrá dolido acostumbrarte a mí, a mi alma sola y salvaje, a mi nombre que todos ahuyentan. Hemos visto arder tantas veces el lucero besándonos los ojos y sobre nuestras cabezas destorcerse los crepúsculos en abanicos girantes.	
Mis palabras llovieron sobre ti acariciándote. Amé desde hace tiempo tu cuerpo de nácar soleado. Hasta te creo dueña del universo. Te traeré de las montañas flores alegres, copihues, avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos.	30
Quiero hacer contigo lo que la primavera hace con los cerezos ⁵ .	35

El poema 14 constituye testimonio vibrante de la intensidad emocional y la riqueza simbólica que caracterizan toda la obra. En este poema destaca, en particular, la habilidad del autor al fusionar la realidad del mundo exterior con las emociones más íntimas. En él podemos distinguir tres partes:

I (1–8) Presentación de la amada, que viene a visitar al sujeto.

II (9–25). Encuentro de los amantes (sujeto lírico y amada) en el hogar del sujeto, mientras la tormenta de viento y lluvia arrecia en el exterior.

III (26–36). Reflexión sobre la relación amorosa y sobre la amada como constructo del sujeto lírico.

La amada aparece en la primera sección (vv. 1-8) como una entidad cósmica, que trasciende la realidad tangible (“juegas todos los días con la luz del universo” 1), idea reforzada por la imagen de la “visitadora” (2) sutil y omnipresente (“llegas en la flor y en el agua” 2). La transformación perceptiva que el amor opera en el amante queda patente en el verso “A nadie te pareces desde que yo te amo” (5), denotativo de cómo la amada adquiere singularidad absoluta ante los ojos de quien ama. Es interesante la manera en que Neruda emplea la imagen de las guirnaldas, connotativas de celebración y felicidad. El interrogante sobre la escritura del nombre de la amada sobre las estrellas (7) evoca el carácter mágico y misterioso de la experiencia amorosa.

⁵ Véanse las notas críticas debidas a Loyola (Neruda 2006: 75-76). En este poema se trata, sobre todo, de variantes menores de puntuación, disposición de los versos y cambio de preposiciones.

En la siguiente sección (9-25) se presenta un contraste, en la línea del elegíaco latino Tibulo (I 1, 45-48), entre la calidez del recinto donde los amantes se unen íntimamente y la tormenta exterior, caracterizada por el “temporal” (16), la lluvia (12) y el viento (9, 11, 14, 24), palabra que constituye el *leitmotiv* de la sección, con reduplicación o anadiplosis incluso en v. 14⁶. Los pájaros (13), según ha argumentado Carvalho (1988) simbolizarían la angustia existencial del sujeto. La presencia constante y decidida del ser amado (“Tú estás aquí. Ah tú no huyes”¹⁸) queda reforzada por la descripción de sus encantos físicos, a manera de blasón sensual que procede de abajo arriba: “madreselvas” (22), “senos perfumados” (23) y “boca de ciruela” (25)⁷. La cercanía de la amada y la intimidad del abrazo erótico se destacan también (18-21): “Ovíllate a mi lado” (20). Junto al gozo del abrazo íntimo (25 “mi alegría”), el poeta no obvia, sin embargo, las complejidades del sentimiento amoroso, en tanto que reconoce la presencia desasosegante del miedo, la sombra y el dolor: “Sin embargo, alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos” (21).

En la última parte admite el sujeto lírico la dificultad de acostumbrarse a su “alma sola y salvaje” (27), esto es, a su misantropía, que no le impide, con todo obsequiar a su amada con presentes de amor traídos de las montañas⁸, en la mejor tradición bucólica clásica, pero con una nota de color local: “flores alegres, copihues, / avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos” (33-34)⁹. En el verso final manifiesta el deseo de hacer con ella “lo que la primavera hace con los cerezos” (36). Con esta voluntad de crecimiento y florecimiento compartidos, signo de amor genuino, concluye el texto.

El poema 14 ofrece, en el conjunto del ciclo de poemas dedicados a Mari-sombra, una exploración de la esencia del amor en toda su complejidad, profundidad y belleza, mediante el diálogo constante entre el yo lírico y la naturaleza, entre el mundo interior y el exterior. En lo que sigue presentaremos uno de los paradigmas míticos que, a nuestro entender, confieren unidad a este texto: el de Pigmalión.

⁶ *Viento* es palabra clave no solo de este poema, sino de todo el poemario. Cf. Konstantinova (2005: 42-43).

⁷ García ha señalado la presencia del blasón petrarquista en los *Veinte poemas*...: “La mujer de *Veinte poemas* es un rompecabezas incompleto: muslos, pechos, manos, ojos, y “cintura de niebla” pero no alma [...] La “receta” de celebrar la belleza femenina, al igual que Petrarca, es la mutilación de la dama para (des)conocerla mejor” (2008: 119). Sobre la tradición del blasón sensual, véase Taccini, Laguna Mariscal y Martínez Sariego (2024).

⁸ A este respecto, Araya ha anotado: “*Veinte poemas* es el canto de este adolescente que se siente encerrado y solitario, agredido por el mundo. Es el canto de este adolescente signado por la soledad que de pronto descubre a la mujer en un contacto muy íntimo con la naturaleza” (1982: 150).

⁹ Los copihues son flores acampanadas pertenecientes a la especie *Lapageria rosea*, planta trepadora nativa de los bosques templados de Chile, habitualmente de color rojo intenso. Es la flor nacional de este país. Se la valora tanto por su belleza como por su simbolismo cultural.

El mito ovidiano de Pigmalión (*Met. X, 243-297*)

El mito de Pigmalión, narrado por Ovidio en sus *Metamorfosis* (X, 243-297), demuestra, como señala Bauer (1962: 10), la deliberada simetría con que dispone Ovidio sus historias mitológicas¹⁰. Se ha discutido mucho el género literario a que pertenecerían las *Metamorfosis*: aun aceptando que su género marco es el épico, la obra constituye una suerte de galería de diferentes géneros literarios¹¹. Este episodio, que tiene un desenlace feliz –algo infrecuente en las *Metamorfosis*¹²– podría relacionarse, desde esta perspectiva, con el cuento de hadas. Empieza el sulmonense describiendo la triste situación del artista, que, desilusionado ante los defectos morales de las mujeres, tras haber sido testigo del comportamiento licencioso de las Propétides, se recluye en su estudio. Allí esculpe la figura de una mujer de perfección tal que se enamora de ella. Los versos que nos interesan en relación con el poema 14 de Neruda son los primeros 27, pues contienen los mitemas que el chileno, según argumentamos, reproduce (243-269; texto latino de Ovidio, 2005: 1230; traducción española de A. Ramírez de Verger en Ovidio, 2005: 1231):

Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis viderat, offensus vitiis, quae plurima menti femineae natura dedit, sine coniuge caelebs	245
vivebat thalamique diu consorte carebat. Interea niveum mira feliciter arte sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci nulla potest, operisque sui concepit amorem.	
Virginis est verae facies, quam vivere credas,	250
et, si non obstat reverentia, velle moveri: ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes.	
Saepe manus operi temptantes admovet, an sit corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.	255
Oscula dat reddique putat loquiturque tenetque et credit tactis digitos insidere membris et metuit, pressos veniat ne livor in artus, et modo blanditias adhibet, modo grata puellis	
munera fert illi conchas teretesque lapillos	260
et parvas volucres et flores mille colorum liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus: dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,	

¹⁰ Sobre la historia de Pigmalión en la arquitectura de las *Metamorfosis*, cf. Rueda (1998: 66-70).

¹¹ Las *Metamorfosis* aparecen como “[a] sort of art gallery of the various literary genres” (Conte 1994: 346). Cf. también Otis (1970: 1-3), Ramírez de Verger y Navarro Antolín en Ovidio (1998: 20-21) y Laguna Mariscal (2014: 34-35, n. 20).

¹² En el libro inmediatamente anterior figuraba, con todo, otro ejemplo: el de Ifis y Yante (*Met. IX, 669-797*). Cf. Nicaise (1980) y Martínez Sariego (2024).

aure leves bacae, redimicula pectore pendent: 265
 cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur.
 Collocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
 adpellatque tori sociam adclinataque colla
 mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.

Pigmalión, por haberlas visto llevar una vida de crímenes,
 ofendido por los muchos vicios que la naturaleza dio
 al alma femenina, vivía soltero sin esposa, 245
 careciendo hacia tiempo de una compañera de lecho.
 Entre tanto esculpió con arte felizmente admirable una estatua
 de níveo marfil, dándole una belleza, con la que ninguna
 mujer puede nacer, y llegó a enamorarse de su propia obra.
 El rostro es de una auténtica doncella, pensarías que vive y, si no lo 250
 impidiera el pudor, que quiere moverse: hasta tal punto
 el arte se oculta en su propio arte. Pigmalión la admira
 y hunde en su pecho un fuego por un cuerpo fingido.
 Muchas veces acerca sus manos para palpar la obra, si aquello
 es cuerpo o marfil, sin reconocer todavía que es marfil. 255
 Le da besos creyendo que se los devuelve, le habla, la sujeta,
 y cree que sus dedos se agarran en los miembros que tocan,
 y teme que se amoraten las carnes apretadas;
 unas veces le da carantoñas, otras le lleva regalos que gustan
 a las jóvenes: conchas, piedras redondeadas, 260
 pequeñas aves, flores de mil colores,
 lirios, pelotas pintadas y lágrimas caídas del árbol de las Heliades;
 también adorna sus miembros con vestidos.
 Pone gemas en sus dedos, pone largos collares en su cuello;
 de su oreja cuelgan ligeras perlas, de su pecho cadenas: 265
 todo le sienta bien; y desnuda no le parece menos hermosa.
 La coloca en un lecho teñido de conchas de Sidón, la llama
 compañera de lecho y reclinándola sobre su cuello
 la vuelve a colocar entre blandas plumas como si las fuera a sentir.

Destaca el hecho, pues, de que, pese a haberse mantenido alejado de las mujeres por su misoginia, Pigmalión desempeña el rol del amante elegíaco. Ofrece a la estatua regalos (*munera amoris*)¹³, besa sus labios y acaricia sus piernas, la recuesta y la cubre de joyas y otros ornamentos. Aunque la viste y la desviste y llega a llamarla *tori sociam* (267), en lo que constituye un ejemplo de agalmatofilia, su comportamiento es siempre respetuoso: “sus ilusiones eróticas permanecen dentro de los márgenes de un amor respetuoso y se limita a pedir una mujer *como* la estatua. Su actitud general es *timide* (274) o *non ausus* (275), de modo que cuando hace su petición a Venus tiene la precaución mental de no solicitar lo imposible” (Rueda 1998: 74). Es interesante considerar el detalle de que en la mitología clásica

¹³ Este tópico consiste en el ofrecimiento a la persona amada de regalos como un medio de atraerse su atención y su amor, como luego expondremos. Cf. Traver Vera (2011), Laguna Mariscal (2014).

sica la petrificación suele constituir el castigo por haber desdeñado el amor, pero en el mito de Pigmalión ocurre lo contrario, ya que la estatua que Pigmalión crea, y de la que se enamora, se ablanda ante sus caricias y acaba convirtiéndose al final del mito, por mediación de Venus, en mujer de carne y hueso (*Met.* X 270-297). Situado en un contexto narrativo que se extiende desde la prostitución practicada por las Propétides (*Met.* X 220-242) hasta el incesto que posteriormente cometerá Mirra, descendiente de los protagonistas (*Met.* X 298-518), el amor de Pigmalión por su estatua emerge, por tanto, como un episodio singular y atípico. En contraste con los actos transgresores de sus predecesores y sucesores, el amor del escultor chipriota y su estatua supone un interludio de amor idealizado. El amor, nacido de la apreciación artística y espiritual más que de la pasión carnal, subraya, de un lado, la pureza del sentimiento y, denota, de otro, un cierto narcisismo, ya que su obra – una estatua inerte, un objeto– sería, al fin y al cabo, extensión de su propia esencia. En palabras de Rueda, “su error, semejante al de Narciso, es que toma una representación por una imagen real: toma a una estatua por una mujer” (1998: 53)¹⁴.

Análisis comparativo

A pesar de que la conexión entre Pablo Neruda y Ovidio no resulte aparente de manera inmediata, un análisis detallado desvela diversas similitudes significativas entre ambos textos. En primer lugar, se observa la caracterización de Pigmalión como un personaje misógino, tal y como lo describe Ovidio: *offensus vitiiis, quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamique diu consorte carebat* (*Met.* X 244-246). Esta actitud misógina va de la mano con una tendencia hacia la misantropía, evidenciada en el aislamiento de Pigmalión en su taller para dedicarse a su trabajo. Por su parte, en el poema de Neruda el yo lírico no se presenta como misógino, pero sí muestra rasgos misantropicos: “Cuanto te habrá dolido acostumbrarte a mí, / a mi alma sola y salvaje, a mi nombre que todos ahuyentan” (26-27). Es posible inferir un componente narcisista en el comportamiento de ambos, Pigmalión y el sujeto lírico de Neruda, especialmente considerando que la mujer que despierta su amor es, en ambos casos, una creación propia. En el caso de Pigmalión se trata de una estatua de especial perfección esculpida por él mismo. En el caso de Neruda se trata también, simbólicamente, de una creación suya. El sujeto lírico afirma: “A nadie te pareces

¹⁴ En sus *Essays*, de hecho, Montaigne se sirve del mito para ilustrar la idea de que el excesivo amor del artista por su obra revela pulsiones narcisistas e incluso incestuosas (Jordan 1978; Henry 1994; Rueda 1998: 77). Es interesante destacar que en el trastorno narcisista de la personalidad suele apreciarse una inclinación hacia la misoginia. El denominado “narcisista cerebral” (Vaknin 2015), horrorizado también por los vicios que considera que la naturaleza ha otorgado a la mujer, suele vivir en celibato y dedica su vida, de hecho, a un propósito intelectual o artístico. Pigmalión podría ser el prototipo de ficción de esta variante del trastorno.

desde que yo te amo” (5), “Déjame recordarte cómo eras entonces cuando aún no existías” (8). En este punto, para el sujeto lírico, la amada –pese a estar inspirada, según declaraciones del propio poeta, por una mujer real–, constituye una proyección o creación de su psique¹⁵. No en vano, a propósito de la amada de los *Veinte poemas...* se ha dicho que es “inmaterial” (Sicard 1981), “abstracta y nebulosa” (Ellis 1985: 13). El ser humano al que supuestamente se ama “es un pedazo de carne que en muchos casos se vuelve “todo” sin ser lo que es: un sujeto con identidad propia” (García 2008a: 107). O, más claramente aún, la amada, antes que persona, sería una “muñeca” cuyos miembros deben ser articulados para tener sentido, un “modelo para armar”, un “monstruo hermoso compuesto de partes” (2008: 119)¹⁶.

En última instancia, si bien en el mito la estatua finalmente cobra vida humana gracias a Venus, en la poesía de Neruda el autor expresa el deseo de hacer con su amada lo que la primavera hace con los cerezos: hacerlos florecer. Esto se interpreta como una metáfora poética que alude a llenar de vida, a llevar a la máxima potencialidad del ser por medio del amor. La crítica ha subrayado que en los *Veinte poemas...* “no existe el amor, un sentimiento que conjuga dos voluntades libres para elegir; lo que hay es una exaltación sexual y un erotismo de la nostalgia que, por la distancia contemplativa (evocación), excluye lo femenino, por lo menos en su rol activo” (García 2008a: 116). A entender de García, el único atisbo de verdadero amor aparece, justamente, en el poema 14, concretamente en el verso “a nadie te pareces desde que yo te amo” (5). Este verso, en efecto, sería el único en todo el libro que revelaría amor auténtico, que abarca el erotismo, pero lo trasciende: “Cualquier mujer atractiva puede suscitar erotismo. El amor, en cambio, como culminación de la sexualidad y el erotismo, requiere la elección de una persona “única”, poseedora de un cuerpo y de un alma” (García 2008a: 117)¹⁷.

¹⁵ El tópico aparece en el poema 12 de Neruda: “Desde mi boca llegará hasta el cielo / lo que estaba dormido sobre tu alma” (Neruda 2006: 37). Se trata, ciertamente, de un tópico de la poesía amorosa, que también encontramos, por ejemplo, en el Pedro Salinas de *La voz a ti debida*: “Y lentamente vas / formándote tú misma / naciéndote (...) Y agoniza la antigua / criatura dudosa / que tú dejas atrás [...] para que surja al fin / la irrefutable tú, / desnuda Venus cierta, / entre auroras seguras, / que se gana a sí misma / su nuevo ser, queriéndome” (Salinas 1997: 187) o “Perdóname por ir así buscándote / tan torpemente, dentro / de ti. / Perdóname el dolor, alguna vez. / Es que quiero sacar / de ti tu mejor tú. / [...] Y que a mi amor entonces le conteste / la nueva criatura que tú eras” (Salinas 1997: 188-189). Escartín espiga pasajes semejantes en Shelley (“Amar es querer al mejor yo”), Unamuno (“Contigo nada es todo, mi adorada, / que creándome estás, / y al crearme eres todo de la nada / creándote además”) y Juan Ramón Jiménez (“¡No estás en ti, belleza innúmera [...] / Estás en mí, que te penetro / hasta el fondo, anhelando cada instante, / traspasar los nadires más ocultos”) (*apud* Salinas 1997: 188, n. 1453-1454).

¹⁶ El distorsionado y contradictorio retrato de la mujer trazado en este poemario lo explica García (2008b) en otro trabajo en virtud del desconocimiento de la realidad femenina por parte del joven Neruda.

¹⁷ Es, en realidad, la misma idea que postula Ortega y Gasset en sus *Ensayos sobre el amor* (1939): “Entre otros muchos rasgos que los diferencian [amor y sexualidad], hay éste, fundamental, de que el instinto tiende a ampliar indefinidamente el número de objetos que lo satisfacen, al paso

Otro paralelo distintivo lo hallaríamos en la forma en que el sujeto poético corteja a su amada en el poema, en todo semejante al comportamiento exhibido por Pigmalión con su estatua en el mito ovidiano. Las resonancias léxicas con el poema de Neruda son claras. El “Déjame tenderte entre guiraldas amarillas” (v. 6) podría vincularse con la serie de versos en que Ovidio describe a Pigmalión tumbando a su estatua sobre un colchón, reclinando su cuello sobre almohadones de pluma (*Met.* X 267-269). Por otro lado, Pigmalión corteja a su estatua en la forma propia del amante elegíaco. La adorna con vestidos y le pone joyas –anillos, collar, pendientes, colgantes...– y, significativamente, le ofrece regalos rústicos de amor (*Met.* X 260-263). El tópico de los *munera amoris*, propio de la bucólica (Traver Vera 2011; Laguna Mariscal 2014: 34-35) resultó especialmente grato a Ovidio. El sulmonense dedicó dos elegías enteras de *Amores* al tema de las exigencias de las mujeres y la necesidad de ofrecerles regalos amorosos (*Am.* I 10, *Am* III 8). También discute por extenso en *Ars amatoria* la cuestión de los regalos amorosos (II 261-280). En este último pasaje Ovidio reconoce que el motivo de los regalos rústicos es un tópico propio del género bucólico; y el contrato de intertextualidad con esa tradición lo constituye la evocación de la pastora Amarílida (267) como receptora de tales regalos¹⁸. El pasaje que se evoca corresponde, concretamente, a la *Égloga* II de Virgilio (vv. 51-52; texto latino en Virgilio 1996: 98 y traducción española de V. Cristóbal López en Virgilio 1996: 99):

Ipse ego cana legam tenera lanugine mala
castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;

Voy a coger en persona los canos membrillos de suave
vello, y castañas, que mucho a mi cara Amarilis gustaban.

Hay también otro mito, el de Polifemo (*Met.* XIII 738-898), en que desarrolla Ovidio el tópico de los *munera amoris*¹⁹. La naturaleza rústica de los regalos es, de hecho, muy semejante a la que encontramos en el poeta chileno: “Te traeré de las montañas flores alegres, copihues, / avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos” (33-34). Ahora bien, en el caso del Polifemo ovidiano el amante no trae a la amada los regalos, sino que le ofrece matrimonio como paso previo para acceder a ellos. Esto alejaría al sujeto lírico del poema del paradigma de Polifemo y lo acercaría al de Pigmalión.

que el amor tiende al exclusivismo” (Ortega y Gasset 1981: 74). Sin embargo, no todos los críticos concuerdan en este punto. Para Carvalho, el poemario constituye “a cyclic poem with one central message – Neruda’s ultimately unsuccessful attempt to use love and woman as a barrier against existential anguish” (1998: 152). Cf. también Locks (2006).

¹⁸ Esta Amarílida figura en las *Églogas* de Virgilio. Figura en *Ecl.* I 5, 30, 36; II 14, 52; III 81; VIII 78, 79, 102; IX 22. Cf. Laguna Mariscal (2014: 34, n. 19).

¹⁹ Ovidio se basa tanto en Teócrito (los protagonistas son los mismos: Polifemo y Galatea) como en Virgilio, aplicando dos procedimientos literarios de imitación: *contaminatio*, y *amplificatio*. Cf. Laguna Mariscal (2014: 35-37).

Para acabar, y como dato que abonaría la hipótesis de que Neruda tenía en mente el mito ovidiano de Pigmalión, podemos considerar otros textos del autor, ya que, como ha puesto de relieve Leal (2019), la violación de mujeres asimiladas a estatuas es un tema recurrente en la obra de Neruda. En *Confieso que he vivido*, su ya mencionado libro de memorias, incluye un pasaje donde relata el siguiente episodio (1975: 134-135):

Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las *milenarias esculturas* del sur de la India. *El encuentro fue el de un hombre con una estatua*²⁰.

Y afirmaciones semejantes, aunque algo menos explícitas, pueden hallarse en textos como “La noche del soldado”, de *Residencia en la tierra* (1933) (Neruda 2005: 148):

Yo peso con mis brazos cada nueva estatua, y bebo su remedio vivo con sed masculina y en silencio. *Tendido*, mirando desde abajo la fugitiva criatura, trepando por su ser desnudo hasta su sonrisa [...] Yo me encomiendo a su estrella morena, a su calidez de piel, e *inmóvil bajo mi pecho como un adversario* desgraciado, de *miembros demasiado espesos y débiles, de ondulación indefensa*: o bien girando sobre sí misma como una rueda pálida, dividida de espas y dedos, rápida, profunda, circular, como una estrella en desorden²¹.

El cuerpo transformado en exótica estatua de “La noche del soldado”, como el de la sirvienta a la que Neruda violará en la vida real tiempo después –según él mismo relata en el pasaje mencionado de *Confieso que he vivido*–, es un cuerpo “inmóvil” “como un adversario desgraciado” bajo el “pecho”. Apreciamos entre ambos textos ciertas “continuidades discursivas” (Leal 2019: 182) en relación con la violencia sexual, de la que –sostenemos– algunos de los poemas de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* podrían contener el germen, que aflora mediante el uso de un mismo paradigma mitológico. A la luz de la lectura de textos posteriores, parece, en efecto, que el interés del poeta por el mito de Pigmalión era más acendrado de lo que la lectura aislada del poema 14 permitía, en un principio, suponer.

Desde la teoría de la intertextualidad podemos, además, considerar cómo esta red de conexiones permite arrojar también luz sobre las claves de interpretación del ciclo de poemas dedicado a Marisombra. El paradigma de Pigmalión, que asigna un papel pasivo a la amada, se corresponde bien con la dinámica relacional

²⁰ La cursiva es nuestra.

²¹ La cursiva es nuestra. Ambos textos son “gemelos en la fragmentación y exotización de los cuerpos femeninos. Si “La noche del soldado” tematiza o no exactamente una violación me parece menos relevante que las continuidades discursivas que comparte con la confesada violación del poeta” (Leal 2019: 182), pues ambos revelan a un Neruda alejado de la imagen romántica prevalente en su recepción.

descrita en el ciclo dedicado a Marisombra, que, como antes apuntamos, además del poema 14, incluye los poemas 1, 2, 5, 7, 11, 13, 15, 17 y 18. Esta amada, frente a la más vivaz Marisol, presenta cierto sosiego sombrío, una pasividad dócil que encaja bien con la asignada en el mito a la estatua amada por Pigmalión.

Conclusiones

En estas páginas hemos tratado de demostrar el vínculo intertextual que, según entendemos, une el poema 14 de Neruda con el mito ovidiano de Pigmalión. El empleo de este paradigma revelaría la habilidad de Neruda para insertar sutilmente alusiones clásicas en sus poemas, ya previamente señalada por algunos críticos. Este mito, en efecto, relacionado con el deseo de dar vida a lo inanimado por medio del arte y el amor, resuena a lo largo del poema. La pasión del escultor chipriota por su creación encuentra reflejo en la intensa devoción del sujeto lírico de Neruda por su amada. En ambos casos, el amor se presenta como una fuerza transformadora capaz de conferir vida, no solo en el sentido literal, como en el mito, sino también desde una perspectiva emocional y espiritual, por la metamorfosis que el amor provoca en el amante y en el ser amado. El sujeto lírico, en definitiva, crea en su imaginación a su amada y se dispone a extraer de ella su mejor tú, a hacerla florecer, como los cerezos en primavera. Esto supone, al fin y al cabo, conferirle vida, auténtica vida, como en el mito de Pigmalión hace Venus –por súplica de Pigmalión– con la estatua.

El análisis del vínculo intertextual entre Neruda y Ovidio enriquece, de hecho, nuestra comprensión del poema. En otras cuestiones de detalle podemos trazar también paralelos. Así, en el poema 14 de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* el sujeto lírico se nos muestra como un ser solitario y misántropo, muy semejante al Pigmalión de Ovidio, que decide recluirse en su taller a trabajar. Si el poema 14 parece desarrollar el paradigma de Pigmalión –junto con otros elementos tomados de la elegía y la bucólica grecolatinas– es también por el modo en que el sujeto lírico corteja a su amada, tendiéndola entre guirnaldas, como Pigmalión tumbaba a su estatua sobre un colchón, y ofreciéndole regalos rústicos: flores alegres, copihues, avellanas y cestas silvestres de besos traídas de las montañas.

Por otro lado, la amalgatofilia o pasión erótica hacia figuras que, por su pasividad y perfección escultórica, se asemejan a estatuas, representa un tema recurrente en la obra posterior de Neruda. Este dato puede ser tenido en cuenta para apuntalar la hipótesis que sostenemos: que existe un vínculo intertextual entre este poema de Neruda y el mito de Pigmalión tal y como es narrado por Ovidio. La fascinación, un tanto inquietante, por la perfección inerte, y el deseo de animarla a través del amor erótico, se alinea con el paradigma del escultor chipriota, en lo que supone un comentario sobre la naturaleza, a veces perversa, del deseo y la creatividad artística.

En conclusión, el análisis detallado del poema 14 a la luz del mito de Pigmalión no solo confirmaría la presencia de un nuevo intertexto clásico en los *Veinte poemas y una canción desesperada* de Neruda, sino que también abriría nuevas vías de interpretación del ciclo dedicado a Marisombra: un tú poético que, frente a Marisol, aparece definido por su mayor pasividad. La lectura del poema 14 de Neruda a la luz del mito de Pigmalión revela el poder del arte y del amor para dar forma a nuestra realidad, para transformar lo inanimado en viviente, lo ordinario en sublime. Asimismo, nos permite apreciar con mayor justeza la profundidad poética del pensamiento de Neruda sobre el amor, la creación y la transformación, al mismo tiempo que para recordar la importancia de la tradición clásica como base de la literatura hispánica.

Bibliografía

- Alonso, A. (1962). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 3ª ed.
- Araya, G. (1982). Veinte poemas de amor y una canción desesperada. *Bulletin Hispanique* 84. 1-2, 145-188. <https://doi.org/10.3406/hispa.1982.4464>
- Bauer, D. F. (1962). *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*. En: D. W. Prakken (ed.). *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. XCIII. 1-21. <https://doi.org/10.2307/283747>
- Cardona Peña, A. (1955). *Pablo Neruda y otros ensayos*. México: Ed. de Andrea.
- Carvalho, S. (1988). Bird Symbolism in *Veinte poemas de amor*. *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos* 6.1. 151-160.
- Conte, G. (1994). *Latin Literature. A History*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press Baltimore.
- Detwiler, L. (1998). Deconstructing the Role of Love in Two of Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Hispanófila* 122. 85-103.
- Ellis, K. (1985). Explorando el amor: la búsqueda infructuosa en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21-22. 11-19. <https://doi.org/10.2307/4530199>
- García, G. V. (2008a). ¿Modelo para armar? La fragmentación de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Cuadernos de Literatura* 13.24. 107-121.
- García, G. V. (2008b). De "carne" y "naturaleza": (Des)conocimiento de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Romance Quarterly* 55.3. 191-204. <https://doi.org/10.3200/RQTR.55.3.191-204>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- González Cangas, Y. (2010). "Escrupulario" y resiliencia en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. *Revista Chilena de Literatura* 76. 93-104. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952010000100005>
- Henry, P. (1994). Pygmalion in the *Essais: De l'affection des pères aux enfants*. *The French Review* 68.2. 229-238.
- Jordan, C. (1978). Montaigne's Pygmalion: The Living Work of Art in *De l'affection des pères aux enfants*. *Sixteenth Century Journal* 9.4. 5-12. <https://doi.org/10.2307/2540039>
- Konstantinova, I. (2005). The Ambiguity of the Beloved in Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Letras Hispanas* 2.1. 38-47.
- Laguna Mariscal, G. (2014). *Regalos para enamorar (munera amoris): un tópico literario de ayer y de hoy*. En: R. Moreno Soldevila y J. Martos (eds.). *Amor y sexo en la literatura latina*. Huelva: Universidad de Huelva. 25-55.

- Leal, F. (2019). Inmóvil bajo su pecho como una adversaria desgraciada. Pablo Neruda, violador, y la violación de mujeres estatuas como tema recurrente en su poesía amorosa. *Taller de Letras* 65. 173-186. <https://doi.org/10.7764/tl65173-186>
- Locks, S. (2006). El poeta y su búsqueda en *Veinte poemas de amor y La noche marina*. *Gaceta Hispánica de Madrid*, primavera 2006. <http://gacetahispanica.com/?p=444>
- Martín Rodríguez, A. M. (1999). *Vino viejo en odres nuevos: motivos de la renuntiatio amoris en el poema 20 de Neruda*. En: M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel (eds.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1-5 diciembre de 1998)*. Murcia: Universidad de Murcia. 199-206.
- Martínez Sariego, M. M. (2024). *Estudio literario y filológico del episodio de Ifis y Yante en Ovidio (Metamorfosis IX, 666-797)*. Madrid: Dykinson.
- Morelli, G. (1986). Tradizione e novità nei *Veinte poemas de amor*.... *Studi di letteratura ispano-americana* 18. 19-30.
- Morelli, G. (1997). *Cómo leer Veinte poemas de amor... de Neruda*. Madrid: Júcar.
- Neruda, P. (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix-Barral.
- Neruda, P. (1975). *A Basic Anthology*. R. Pring Mill (ed.). Oxford: Dolphin Books.
- Neruda, P. (1977). *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix-Barral.
- Neruda, P. (2006). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ed. H. Loyola. Barcelona: Random House. 5ª ed.
- Nicaise, S. (1980). Un conte de fées dans les *Métamorphoses* d'Ovide, IX, 669-797. L'étrange histoire d'Iphis. *Les Études Classiques* 48. 67-71.
- Ortega y Gasset, José (1981). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza Editorial. 2ª ed.
- Oses, D. (2004). Pablo Neruda: bibliófilo y lector: el amor por la vida y el amor por los libros. *Aetna* 489. 51-62. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622004048900005>
- Otis, B. (1970). *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ovidio. (2005). *Obras completas*. Introducción, edición y notas críticas de A. Ramírez de Verger. Madrid: Espasa.
- Perriam, C. (1988). Metaphorical Machismo: Neruda's Love Poet". *Forum for Modern Language Studies* 24.1. 58-77. <https://doi.org/10.1093/fmls/XXIV.1.58>.
- Perriam, C. (1998). Re-Reading Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 75.1. 93-108. <https://doi.org/10.3828/bhs.75.1.93>
- Quintana Tejera, L. (2005). *El infinito olvido en la poética nerudiana del amor (Análisis de Veinte poemas de amor y una canción desesperada)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Quintana Tejera, L. (2014). *El infinito olvido en la poética nerudiana del amor (Análisis de Veinte poemas de amor y una canción desesperada)*. México D.F.: Ediciones Eón-Universidad Autónoma del Estado de México.
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *El viajero inmóvil (Introducción a Pablo Neruda)*. Buenos Aires: Losada.
- Rueda, A. (1998). *Pigmalión y Galatea. Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos.
- Sáinz de Medrano, L. (1996). *Pablo Neruda. Cinco ensayos*. Roma: Bulzoni.
- Salinas, P. (1997). *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*. Ed. M. Escartín. Madrid: Cátedra.
- Sicard, A. (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.
- Taccini, L., Laguna Mariscal G. y Martínez Sariego, M. (2024). "Comme t'ha fatto mamma": Il topos classico della *descriptio puellae* in una canzone classica napoletana. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 44.1. En prensa.
- Traver Vera, A. J. (2011). *Regalos*. En: R. Moreno Soldevilla (ed.). *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina (siglos III A.C.-II D.C.)*. Huelva: Universidad de Huelva. 358-361.
- Vaknin, S. (2015). *Malignant Self-Love: Narcissism Revisited*. Skopje: Narcissus Publications. 10ª ed.
- Virgilio (1996). *Bucólicas*. Ed. bilingüe de V. Cristóbal. Madrid: Cátedra.

Dr Mónica María Martínez Sariego – is Associate Professor of Hispanic Literature at the University of Las Palmas de Gran Canaria. She has carried out teaching and research work at the University of Córdoba and the University of Las Palmas de Gran Canaria, and has completed long-term stays, both abroad (Paris IV-Sorbonne, Paris III-Sorbonne Nouvelle, Universität zu Köln, University of California, University of Geneva, University of Roma-La Sapienza) and in Spain (CSIC, University Pompeu Fabra, University of Barcelona). She has authored over a hundred specialized publications about Spanish and Comparative Literature, and Classical Tradition.

e-mail: monica.martinezsariego@ulpgc.es