



**INSTITUTIONEN FÖR  
SPRÅK OCH LITTERATURER**

# **El cuerpo femenino en metáforas**

Interpretaciones de algunos poemas de Pablo Neruda

**Martina Alnevall**

---

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP1304
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Vt 2021
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Oscar García
Rapport nr:	xx

Título: El cuerpo femenino en metáforas - interpretaciones de algunos poemas de Pablo Neruda.  
Autora: Martina Alnevall

### **Abstract**

Es un método muy utilizado dentro de la ciencia de la literatura leer textos varias veces para encontrar interpretaciones nuevas. En el presente trabajo utilizamos este método en una relectura de tres poemas del poeta chileno Pablo Neruda. El objetivo es analizar las metáforas que se usan para referirse al cuerpo femenino en los poemas 1, 3 y 8 de la obra *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924).

Primero, definimos el término *metáfora* para luego estudiar el corpus. La metáfora es considerada como un proceso cognitivo. Significa que las interpretaciones de un texto dependen de las experiencias en la vida del lector.

Nuestro análisis y discusión los basamos en teorías de varios autores, que explican el término *metáfora* e interpretan los poemas de Neruda. De las interpretaciones de estos autores y las nuestras, llegamos a la conclusión que la voz poética utiliza metáforas que expresan silencio, ausencia y sexualidad para referirse al cuerpo femenino.

Palabras clave: Pablo Neruda, poesía, metáfora, Chile

### **Sammanfattning**

Att flera gånger läsa texter för att hitta nya tolkningar är en väl använd metod inom litteraturvetenskapen. Likaså i detta arbete används den i en omläsning av tre dikter av den chilenske diktaren Pablo Neruda. Syftet är att analysera metaforerna som beskriver kvinnans kropp i dikterna 1, 3 och 8 av Nerudas mästerverk *20 kärleksdikter och en förtvivlad sång* (1924).

Vi definierar begreppet metafor och därefter fördjupar vi oss i vår korpus. Metaforen förstås som en kognitiv process som innebär att varje person tolkar en text på olika sätt utifrån sina egna erfarenheter i livet.

Vi grundar vår analys och diskussion på teorier av ett flertal författare som förklarar termen metafor och tolkar Nerudas dikter. Med stöd av dessa och tillsammans med våra egna tolkningar har vi dragit slutsatsen att den poetiska rösten använder metaforer som uttrycker tystnad, frånvaro och sexualitet för att beskriva den kvinnliga kroppen.

Nyckelord: Pablo Neruda, poesi, metafor, Chile

# Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>1</b>
1.1 Objetivo	2
1.2 Objeto de estudio	2
1.3 Estado de la cuestión	2
1.4 Disposición	3
<b>2. Teoría y método</b>	<b>3</b>
2.1 La metáfora	4
2.2 La voz poética	7
2.3 La musa	7
<b>3. Análisis</b>	<b>9</b>
3.1 Poema 1	9
3.2 Poema 3	12
3.3 Poema 8	14
<b>4. Discusión final y conclusiones</b>	<b>17</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>21</b>

## 1. Introducción

En el año 1904 nació en Parral, Chile, uno de los poetas más conocidos de la lírica contemporánea. Su nombre de nacimiento fue Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, pero es mejor conocido como Pablo Neruda (1904-1973). Ganó el Premio Nobel de literatura 47 años después de la publicación de su obra *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924) sobre la cual este trabajo tratará. Sus poemas amorosos han afectado a millones de corazones, ya que han sido traducidos a innumerables idiomas. Su forma de expresarse en sus poemas, definiendo a la mujer, los sentimientos y las acciones con el uso de metáforas, ha suscitado diversas opiniones y críticas.

En el presente trabajo leeremos diferentes perspectivas críticas y una de estas es la del autor chileno, Hugo Montes (12), que en su libro *Para leer a Pablo Neruda* opina que Neruda fue un poeta muy polifacético que pudo escribir sobre todos los temas. Igual afirma el poeta peruano Camilo Fernández Cozman: “Si hay un poeta que ha producido una obra polifacética y ha transitado por las diversas sendas a través de un verdadero mosaico de temas, ese es Pablo Neruda” (Fernández Cozman 23). Así introduce a Neruda en su libro, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, y continúa titulándole “un hombre profundamente identificado con su tiempo” (23). Sigue revelando ciertos efectos que la obra causó en su tiempo, por ejemplo, fue rechazada por la Editorial Nascimento en el año 1923 por ser considerada demasiado erótica. Pero la misma compañía editorial la publicó el año siguiente después de haber sido editada por el poeta (26).

En su artículo *Re-reading Neruda's Veinte poemas de Amor y Una Canción Desesperada*, Chris Perriam (93), presenta los textos exponiendo la posibilidad de poder ofender al lector. Con esto quiere decir que hoy en día, dada la gran cantidad de estudios de poder y de género, hay posibilidades de que aparezca la pregunta a quién se refieren estos textos.

Cabe señalar que la forma en que la mujer está representada en textos escritos por un autor masculino es un tema siempre presente. Los textos de Neruda no han sido una excepción, por el contrario, este trabajo incluirá varios autores como Alain Sicard, Gustavo V. García y Perriam que han analizado las metáforas de Neruda y su manera de distanciar la voz poética de la mujer retratada para presentarla como un cuerpo que siempre está ausente.

Por eso, el presente trabajo tiene por objeto explicar la definición del término *metáfora* y mostrar cómo es utilizada por la voz poética para referirse al cuerpo femenino según nuestra interpretación y las diferentes interpretaciones de los escritores.

## **1.1 Objetivo**

El propósito de este trabajo es analizar las metáforas que utiliza Pablo Neruda para referirse al cuerpo femenino en tres de los poemas de la obra *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Delimitaremos el trabajo centrándonos en los Poemas 1, 3 y 8 de la obra para poder profundizar el conocimiento de las metáforas aún más.

## **1.2 Objeto del estudio**

El objeto de este estudio será la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. Fue escrita por Neruda a la edad de 20 años y fue publicada por Editorial Nascimento en 1924. La edición utilizada por este trabajo fue publicada en México D.F. en el año 2006 por Editorial Época.

La obra es un libro breve de veinte poemas numerados del 1 al 20, terminando con una canción. La crítica que esta breve obra ha recibido es inmensa, así como el número de idiomas a los cuales ha sido traducida (Fernández Cozman 3).

Muchos estudios críticos focalizan en el primer poema con la frase "cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos" (Neruda 11), por ejemplo Perriam (100), Fernández Cozman (26-32) y Montes (28-29). Fue por su popularidad que lo elegimos para este trabajo.

Varios escritores han analizado las metáforas en este poema, incluso Fernández Cozman, cuyo análisis del poema aprovechamos en este trabajo. Los Poemas 3 y 8 fueron elegidos por contener una cantidad considerable de metáforas, lo cual los convierte en un objeto de estudio adecuado en el marco de este trabajo.

## **1.3 Estado de la cuestión**

Es necesario precisar que las maneras de interpretar un texto son inmensas y hay muchas perspectivas diferentes. Siempre hay un beneficio en la reinterpretación de un texto para verlo desde otro ángulo y para encontrar lo que otros pueden haber perdido. Asimismo, leyendo interpretaciones de otros se puede entender cómo piensa otra persona pero también cómo piensa uno mismo.

Como base para nuestra discusión y análisis tenemos varios estudios hechos sobre la obra de Pablo Neruda. Aparte de los libros que cuentan la vida de Neruda, por ejemplo el libro *El pensamiento poético de Pablo Neruda* de Sicard, hay varios autores que más

específicamente cubren el tema del cuerpo femenino, el cual estudiaremos en el presente trabajo.

Se ha discutido mucho la imagen del cuerpo femenino en la poesía nerudiana y las afirmaciones de nuestras fuentes no siempre están de acuerdo. Los autores Chris Perriam, Gustavo García y Mario Fernández Rodríguez afirman que los poemas de *20 poemas de amor y una canción desesperada* enfatizan el cuerpo femenino; pero mientras Fernández Rodríguez piensa que hay una relación entre la mujer y un dios, Perriam, por otra parte, sugiere que el cuerpo femenino solo tiene valor sexual. García sigue el hilo de Perriam declarando que el rol de la mujer es pasivo y su cuerpo solo se utiliza para producir ciertas sensaciones. También Sicard afirma esta pasividad en su libro, “‘Ausente’, ‘ajena’, ‘extraña’, ‘lejana’, son epítetos de los que constantemente se sirve el poeta para situar al ser amado en una zona incierta en la que presencia y ausencia son como sinónimos” (Sicard 48).

A continuación, en el próximo capítulo profundizamos nuestros conocimientos de la metáfora y explicamos los procesos cognitivos y las figuras retóricas. Peter Stockwell (108) nos enseña las perspectivas cognitivas usadas por el lector al interpretar un texto de cierta manera. Mientras, Fernández Cozman (23-32) complementa las teorías de Stockwell y al mismo tiempo nos guía al analizar los poemas en este trabajo, con su análisis de las metáforas del Poema 1 de Pablo Neruda.

## **1.4 Disposición**

En el presente capítulo presentamos el fondo del trabajo. En lo que sigue, definimos el término *metáfora* desde un punto de vista pragmático para poder interpretar las metáforas de los poemas. Antes de pasar al capítulo del análisis, en el cual nos concentraremos en las metáforas usadas para referirse a las diferentes partes del cuerpo femenino, introducimos también los términos de *voz poética* y *musa*. Además, presentamos revista de algunas maneras de interpretar los poemas de Neruda ya hechas por otros escritores.

Finalmente, discutimos y resumimos todos los resultados en relación con los capítulos anteriores en la discusión y conclusiones del estudio.

## **2. Teoría y método**

En el presente capítulo vamos a explicar el término *metáfora*. Empezamos por presentar el concepto de la metáfora explicado por Fernández Cozman y Stockwell. Juntos muestran la importancia de la figura retórica y dan ejemplos de cómo están usadas en los poemas.

Asimismo, es necesario precisar los conceptos ‘voz poética’ y ‘musa’ para entender las relaciones entre ellos y los roles que tienen en los poemas. Por ejemplo, cabe destacar que el poeta y ‘la voz poética’ no necesariamente son la misma persona y por eso pueden tener relaciones diferentes con la musa.

A partir de ahí, las herramientas que presentaremos en este capítulo las emplearemos en el análisis de las metáforas utilizadas para representar el cuerpo femenino en la poesía de Neruda.

## 2.1 La metáfora

Según Fernández Cozman “[l]a metáfora no solo es un asunto de estilo sino que compromete los hilos más profundos de nuestro pensamiento” (Fernández Cozman 17). Aunque menciona que la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es una mezcla del modernismo y la vanguardia, también añade que se pueden observar rasgos del romanticismo, cuya estética se caracteriza por un predominio de la metáfora (18).

Stockwell (105) afirma que la metáfora es una figura retórica usada cuando se quiere expresar semejanza pero es importante distinguir la metáfora del símil. La metáfora no es simplemente una frase sino un sintagma, o sea, incluye una cierta cantidad de palabras que juntas expresan semejanzas. Las figuras retóricas constituyen procesos cognitivos. Cada lengua y cada poeta crea sus propias metáforas de acuerdo a sus contextos culturales. Fernández Cozman se refiere a la metodología del autor francés Jacques Fontanille, quien “sostiene que la dimensión retórica tiene una profunda relación con los actos cognitivos y perceptivos del sujeto” (Fernández Cozman 28). En otras palabras, sostiene que las figuras retóricas son formas de interpretación del mundo. Asimismo, Fontanille explica que las figuras retóricas están en un conflicto conceptual y llegan a una resolución. A continuación afirma que se debe ver el sintagma retórico como un sintagma polémico y para entender el conflicto, propone el siguiente esquema:

- 1) La confrontación: es el momento cuando dos isotopías semánticas entran en el texto, una que es la fuente y otra la meta,
- 2) La dominación: es el momento cuando una de las isotopías predomina,
- 3) La resolución: es el resultado de la confrontación cuando las dos isotopías conviven (Fontanille 188).

Darío Villanueva (6) señala en su libro, *El comentario de textos narrativos: la novela*, que el término *isotopía* se puede explicar como una repetición de elementos semánticos establecidos en un texto. Las palabras que se repiten crean una armonía en el texto.

En el presente apartado definimos el esquema de la siguiente forma: en primer lugar se encuentran dos isotopías, o sea dos conjuntos diferentes de palabras semejantes, en una confrontación en la cual una de las isotopías se muestra más dominante que la otra, mientras que la otra funciona como el destino del sintagma. En este escenario un tipo de palabras semejantes, en nuestro caso metáforas, aparece con más frecuencia que el otro. En segundo lugar, llegamos a la dominación y en este momento una de las dos isotopías ha llegado a ser la preferida y la dominante del sintagma. Al final, en la resolución, podemos ver la consecuencia de la confrontación, la cual será que las dos isotopías conviven. En otras palabras, en el fin del sintagma aparecen las dos isotopías en la misma cantidad.

A continuación mostramos un ejemplo donde Fernández Cozman aplica la metodología de Fontanille al análisis de la tercera estrofa del Poema 1 de *20 poemas de amor y una canción desesperada* y descubre que las metáforas de la naturaleza y del cuerpo son las que sobresalen:

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.  
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.  
¡Ah, los vasos del pecho! ¡Ah, los ojos de ausencia!  
¡Ah, las rosas del pubis! ¡Ah, tu voz lenta y triste!

Con este ejemplo, Fernández Cozman (29) destaca una confrontación, una lucha entre el cuerpo de piel y de musgo y la leche de la naturaleza. La lucha sigue en la predominación del cuerpo con el pecho y los ojos, y finaliza en una convivencia entre las dos en la cual las rosas vienen del pubis.

No obstante, Fernández Cozman indica que esta descripción no es suficiente para señalar la propia significación del término *metáfora*. Añade también que podemos encontrar metáforas en cualquier texto, tanto los científicos como los literarios, además existe siempre la presencia de la opinión personal de cualquier individuo.

Asimismo, afirma Stockwell (106) que metáforas sólo son metáforas si el lector así las percibe. Añade que hay dos diferentes metáforas; las expresivas y las explicativas. Las metáforas expresivas se encuentran frecuentemente en los textos poéticos, así que son el objeto de este trabajo. Estas metáforas no son muy claras pero tienen un lenguaje rico. Por el contrario, las metáforas explicativas son muy claras pero no tienen un lenguaje rico. Estas metáforas se encuentran muchas veces en textos científicos y varias son expresiones



establecidas en la vida cotidiana, por ejemplo ‘la cabeza de la familia’ y ‘la cabeza de la oficina’ (108). Como antes mencionado por Fernández Cozman, las metáforas constituyen procesos cognitivos. Igualmente, se enfoca Stockwell (1-2) en la relación entre el lector y el texto desde una perspectiva cognitiva. Quiere decir que generalmente se lee un texto sin discutir o reflexionar sobre el contenido, pero también opina que sin reflexión no es una lectura científica. Enfatiza la importancia del contexto y da ejemplos de preguntas que deben formularse en una lectura científica;

¿De qué trata el texto?

¿Qué significa el texto para el lector?

¿Qué se entiende del texto?

¿Uno ha leído el texto antes?

¿Uno conoce al escritor y/o la historia detrás el texto?

El contexto depende de la situación; un mismo tema puede ser una conversación diferente con un amigo que en un seminario.

En la cognición lingüística se analizan las palabras tal y como aparecen en el contexto donde se toman en cuenta los elementos sociales e individuales. En general, el hablante y el oyente saben el tema discutido y por eso no es necesario mencionar los detalles. En la misma manera el ojo humano busca patrones de las experiencias anteriores del lector en el texto. Por lo tanto, en una situación familiar no es necesario explicar todo. Un ejemplo de una perspectiva sociocultural es cuando uno va a la biblioteca se anticipa que tiene libros, computadoras y un bibliotecario. También se sabe que se necesita una tarjeta de biblioteca y hablar con voz baja. Con esta información no se nace sino se aprende y estos conocimientos aumentan con experiencia, continuamos el ejemplo y en vez de la biblioteca general se visita una biblioteca de universidad, allí se necesita una tarjeta de la universidad y eso puede ser información nueva que se debe añadir a los conocimientos anteriores. Un ejemplo de una perspectiva personal puede ser cómo se actúa al encontrar una persona nueva o cómo se hace una queja.

La perspectiva cognitiva pone el fundamento de cómo el lector imagina e interpreta los roles del texto. Cuando una costumbre no sigue los patrones pueden aparecer choques culturales y confusiones para el lector. En tal caso, quedarían dos alternativas; por un lado se podría añadir más información a los conocimientos anteriores, y por otro lado se vería obligado a modificar la manera de pensar (Stockwell 77-78). La teoría de Stockwell, sobre los

procesos cognitivos que incluyen la perspectiva social y la individual, da una explicación a las diferentes interpretaciones de las metáforas que discutiremos en el capítulo Análisis.

Si resumimos, en el análisis aplicaremos lo que hemos aprendido de Fontanille, sobre la confrontación, la dominación y la resolución, al analizar nuestro objeto. El ejemplo, arriba mencionado, donde Fernández Cozman analiza la tercera estrofa del Poema 1, nos ayudará a analizar y entender los otros dos poemas en el uso del método de Fontanille. También presentaremos nuestro método inspirado por el de Fontanille. Este método lo aplicaremos a los tres poemas completos. Lo que usamos de la metodología de Fontanille son las figuras retóricas en conflicto, para categorizar las metáforas en cuatro elementos contradictorios: blandura-dureza y claridad-oscuridad. Según nuestra interpretación la blandura y la claridad representan amabilidad y lo positivo mientras que la dureza y la oscuridad van juntas ya que son palabras que a menudo simbolizan violencia y lo negativo.

## **2.2 La voz poética**

Debemos mencionar que al analizar los poemas tomaremos en cuenta que lo que expresa el rol masculino de los poemas sobre la musa no es la opinión propia de Neruda, sino un yo lírico. Según Montes es evidente que “Neruda pone el yo lírico en el centro de cada poema, [...]” (Montes 138). En nuestro trabajo nombramos el yo lírico ‘La voz poética’ y es el yo ficticio del texto, o sea, no es necesariamente la voz del autor.

Aun así, sin ser una persona existente la voz poética posee características propias, como un narrador que al contar una historia parece tener sus propias experiencias, un ‘alma’ y sus propias afecciones.

Según Vicente Cervera Salinas (85-86), la voz poética presenta la composición lírica. Por eso no queda de manifiesto que la voz del autor es expresada en sus escritos y tampoco sabemos si sus verdaderas experiencias con mujeres concretas están incluidas en los poemas.

## **2.3 La musa**

*Veinte poemas de amor y una canción desesperada* sólo tiene un tema, según Montes. Este tema sería el amor a la mujer y “El yo poético busca un tú preciso, de carne y hueso, delimitado física y espiritualmente” (Montes 27). Como veremos al abordar el análisis de los poemas, las metáforas que Neruda utiliza están influenciadas por la naturaleza y el mar. Aunque los veinte poemas tratan del amor a la mujer, Neruda ha afirmado que se trata de dos o tres diferentes mujeres. García (191-192) explica que son los amores en la adolescencia del

poeta y los diferentes atributos femeninos que la musa posee son el resultado de una mezcla de ellas. En los poemas estas mujeres se llaman Marisol y Marisombra, una es blanca y otra morena. Debido a esto, a continuación al referirnos a la mujer en los poemas lo haremos con el término *musa*, al igual que lo hace la voz poética. La definición del término se encuentra en la RAE que aclara que una musa es un “Ingenio poético propio y peculiar de cada poeta” (Diccionario de la Lengua Española).

Tal y como puede observarse en las interpretaciones de Montes y García se destaca la idea general de que la imagen de la musa es subordinada a la voz poética. En varios poemas se representa como silenciosa y muda. También añade Perriam (100) que mucho del lenguaje metafórico asocia a la musa a un mundo no humano. García, que se refiere a la musa como ‘la amada’, dice que: “[...] la pasividad de la amada equiparada a un objeto sin vida que sólo representa lo exterior [...]” (García 194). O sea, la única capacidad de la musa es producir experiencias sensoriales. García añade: “la amada es utilizada para producir tristeza, alegría, (in)satisfacción, autocompasión, alineación y poesía” (García 197).

A pesar de que las metáforas contribuyen a la representación de la musa, lo hacen de manera parcial ya que la voz poética la presenta en partes, como muslos, pecho, pubis, ojos, cintura, etc. Del mismo modo, estas partes no son suficientes para completar a una persona y por lo tanto resulta una persona desconocida.

Al capítulo siguiente llevaremos la información sobre los términos *metáfora*, *voz poética* y *musa* que aprendimos de Fontanille, Montes, Salinas, Stockwell y Villanueva. En lo que sigue, aplicaremos el método de Fontanille sobre las isotopías del cuerpo y la naturaleza y nuestro método sobre las contradicciones blandura-dureza y claridad-oscuridad en los tres poemas que constituyen nuestro objeto de estudio. Junto a los aspectos señalados por los escritores Fernández Cozman, García, Fernández Rodríguez y Perriam, intentaremos buscar nuevas interpretaciones de las metáforas.

Tal y como se puede observar el presente capítulo contiene explicaciones, métodos, teorías e interpretaciones. Para aclarar la lectura mostramos con una lista los nombres de quienes son el marco teórico de este trabajo.

<i>Explicación</i>	Montes, Salinas, Villanueva
<i>Interpretación</i>	Fernández Cozman, García, Perriam, Fernández Rodríguez, Sicard
<i>Método</i>	Fontanille
<i>Teoría</i>	Stockwell

### 3. Análisis

Una vez presentados el concepto de metáfora y las representaciones de la musa que la crítica ha resaltado en la obra de Neruda, pasamos a analizar las metáforas utilizadas para referirse a las diferentes partes del cuerpo femenino en Poema 1, Poema 3 y Poema 8 de *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda. Comenzamos con el primer poema.

#### 3.1 Poema 1

Como ya mencionamos antes, el Poema 1 es un poema muy discutido de los 20 poemas incluidos en la obra e introduce varias metáforas que luego se repetirán en los demás.

Poema 1:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,  
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.  
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava  
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros,  
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.  
Para sobrevivirme te forjé como un arma,  
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi  
honda.

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.  
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.  
Ah, los vasos del pecho! Ah, los ojos de ausencia!  
Ah, las rosas del pubis! Ah, tu voz lenta y triste!

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.  
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!  
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,  
y la fatiga sigue, y el dolor infinito. (Neruda 11-12)

Se observa que la primera estrofa enseguida nos muestra la relación entre las isotopías; la naturaleza y el cuerpo. Como explica Fernández Cozman (27-28), la musa es la naturaleza y las colinas forman parte del cuerpo femenino. Asimismo, Fernández Cozman compara la relación entre la musa y el labriego con la relación entre la naturaleza y el ser humano.

En la segunda estrofa, “para sobrevivirme te forjé como un arma, como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda”, Fernández Cozman descubre un punto de vista en el cual una lucha y una necesidad de defensa forma la propia existencia de la vida humana. Aquí, la musa representa la flecha y la piedra mientras el labriego representa el arco y la honda. Estos elementos contrarios juntos forman un desarrollo de las civilizaciones que, para Neruda, era una indicación erótica. Fernández Rodríguez, por el contrario, opina que Neruda considera a la musa como el universo de la voz poética.

Esta idea de la mujer como un arma forjada para afirmar la vida frente a la soledad y al dolor, constituye una nota fundamental de las potencias divinas que asume la amada, y es un rasgo importante de la original concepción nerudiana de lo femenino. (Fernández Rodríguez 4)

Menciona también que, a pesar de que la musa es un ser carnal, también “asume poderes divinos: el dios-mujer” y se pregunta por qué Neruda tiene la necesidad de “forjarse un dios de este tipo” (Fernández Rodríguez 1-2). Al analizar otro poema de Neruda Fernández Rodríguez (5) utiliza el término *panteísmo* que significa un “sistema filosófico de quienes creen que la totalidad del universo es el único Dios” (Diccionario de la Lengua Española). Queremos hacer presente que las interpretaciones de los dos críticos se contradicen. Mientras que el concepto de Fernández Cozman se basa en la metodología de Fontanille e incluye una lucha y una defensa entre las isotopías, Fernández Rodríguez subraya la importancia de la musa, que en su interpretación, representa la vida que supera a la soledad y al dolor. Basándonos en el poema completo, queremos manifestar que la interpretación de Fernández Rodríguez no se aplica al resto del poema. Sin embargo, Fernández Rodríguez da ejemplos similares en otros poemas de Neruda en su artículo, en el Poema 14 en la obra del presente estudio se encuentra: “Hasta te creo dueña del Universo” (Fernández Rodríguez 5). De todos modos, podemos ver que los dos críticos interpretan el poema de maneras diferentes. Esto confirma la teoría de Stockwell sobre la influencia de las experiencias del lector en la interpretación. A nuestro entender, las interpretaciones diferentes, en este caso al mencionar a Dios, podrían tener origen en religiones diferentes de Fernández Cozman y Fernández Rodríguez.

Con respecto a la tercera estrofa señala Fernández Cozman que las isotopías del poema son la naturaleza y el cuerpo y Montes afirma que “[l]a expresión más evidente de esta dimensión es la identidad entre el yo y la tierra, que ocurre desde el primero hasta el último de los numerosos libros de Neruda” (Montes 143). Cabe destacar que nos sirve más la interpretación de Fernández Cozman sobre la lucha y defensa entre las isotopías. En nuestra opinión, las metáforas el túnel, la noche y la invasión poderosa, implican todas la soledad y el dolor. Por eso queremos proponer que hay un rasgo de oscuridad en la segunda estrofa que forma parte de nuestra interpretación que sigue abajo.

Continuamos con nuestra propuesta de interpretación, donde encontramos inspiración en las contradicciones del método de Fontanille para categorizar el poema en los cuatro elementos contradictorios; blandura-dureza y claridad-oscuridad. Inicialmente podemos notar que las metáforas de la naturaleza se categorizan bajo la blandura: colinas, musgo, rosas y tierra. Junto con la blandura va la claridad con el color blanco y la leche. De acuerdo con Montes (28) la claridad caracteriza al cuerpo de la musa, podemos afirmar que las dos categorías presentan las palabras utilizadas para referirse a ella. Perriam (100) añade que el color blanco tiene origen en la idealización de la mujer, desde una perspectiva masculina, siglos atrás. Seguidamente encontramos la dureza que va junto con la oscuridad y expresan los sentimientos de la voz poética. La voz poética se siente “solo como un túnel”, y hecho comprobado es que los túneles son oscuros. Además expresa que los pájaros huían de él, huir también refleja un escape de la oscuridad. Pero también se puede interpretar el acto de los pájaros como que están huyendo de él, porque él mismo es la oscuridad. “En mí la noche entraba su invasión poderosa” sigue el poema, una noche con todo su poder oscuro entra en él y para protegerse necesita la dureza; un arma y la piedra. La oscuridad continúa en sus sentimientos de ansia e indecisión sin límites y el dolor que experimenta es infinito.

Podemos suponer un aumento de la oscuridad a lo largo del poema, primero en la segunda estrofa cuando la voz poética se siente como un túnel, o sea se siente como la oscuridad. A continuación, los pájaros huyen de la oscuridad y también aquí la voz poética parece ser la oscuridad, y al fin la noche que simboliza la oscuridad que entra en él, o sea la oscuridad invade la voz poética. De modo similar, aumenta el deseo de la voz poética. En la cuarta estrofa se muestra en los ejemplos la sed, su ansia sin límite, su camino indeciso, y después continua a la fatiga y acaba en el dolor infinito. Metáforas de deseo son la leche, los vasos y la sed, las cuales se relacionan en las estrofas tres y cuatro del poema. Todas expresan

una voluntad y juntas muestran la necesidad que la voz poética tiene de absorber el cuerpo femenino, el deseo de su leche y los vasos de su pecho.

Si resumimos la relación entre la musa y la voz poética y los sentimientos oscuros, en la primera estrofa del poema la voz poética parece ponerse en una posición superior con respecto a ella “Mi cuerpo de labriego salvaje te socava”. Pero, ya en la segunda revela miedo y la musa es necesitada para proteger a la voz poética: “para sobrevivirme te forjé como un arma” y luego confiesa que la ama “pero cae la hora de la venganza, y te amo.” Sin embargo, según nuestra opinión es importante entender que la misma voz poética que expresa la necesidad y el amor en esta parte del poema también es la base de los sentimientos oscuros. Como mencionamos antes, la oscuridad crece en los sentimientos y el deseo de la voz poética, por eso en tanto que él siga constantemente en la presencia de la musa provoca su dolor y sentimiento de oscuridad a sí mismo.

A nuestro entender, la teoría de Stockwell se presenta en las diferentes interpretaciones de Fernández Cozman y Fernández Rodríguez, queremos decir que las diferencias dependen de religión. No obstante, nuestra propuesta de comprensión del poema sigue el hilo de Fernández Cozman. En la lucha que descubre Fernández Cozman encontramos las contracciones; blandura-dureza y claridad-oscuridad, de las cuales queremos decir que la oscuridad domina en este poema.

### 3.2 Poema 3

En el Poema 3 encontramos, también, las isotopías de la naturaleza y el cuerpo humano, pero además notamos un lenguaje marítimo. En la primera estrofa podemos leer sobre la tierra que canta en ella, el crepúsculo que cae en los ojos de la musa y el rumor de olas quebrándose.

Poema 3:

Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose,  
lento juego de luces, campana solitaria,  
crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,  
caracola terrestre, en ti la tierra canta!

En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye  
como tú lo desees y hacia donde tú quieras.  
Márcame mi camino en tu arco de esperanza  
y soltaré en delirio mi bandada de flechas.

En torno a mí estoy viendo tu cintura de niebla  
y tu silencio acosa mis horas perseguidas,  
y eres tú con tus brazos de piedra transparente

donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida.

Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla  
en el atardecer resonante y muriendo!  
Así en horas profundas sobre los campos he visto  
doblarse las espigas en la boca del viento. (Neruda 19-20)

Aplicamos la metodología de Fontanille y continuamos con su lucha entre las dos isotopías: la naturaleza y el cuerpo. En capítulo 2.1. muestra Fernández Cozman un ejemplo donde destaca una lucha entre las isotopías y acaban en una convivencia. Sin embargo, en este caso, podemos confirmar que las metáforas de la naturaleza predominan en la primera estrofa. Aquí se hacen referencias a la naturaleza por los sintagmas "el crepúsculo cayendo en tus ojos" y "en ti canta la tierra." Pero en la segunda estrofa dominan las metáforas del cuerpo y las necesidades corporales, se muestran en los ejemplos el alma, los deseos, el querer, el arco de esperanza y el delirio, y en tal manera observamos la lucha entre las dos isotopías en la primera y la segunda estrofa. En las últimas estrofas, tres y cuatro, se puede ver que forman una combinación, una convivencia de las dos isotopías, por ejemplo la cintura junto a la niebla, los brazos y la piedra, los besos de él anclan y la voz misteriosa de ella. Y por ende, las dos isotopías se armonizan tal como puede observarse en la frase final "en la boca del viento".

Continuamos con otra interpretación del poema, donde en la segunda estrofa la voz poética expresa: "márcame el camino en tu arco de esperanza / y soltaré en delirio mi bandada de flechas." Según Perriam (100) este camino sería una dirección para la voz poética donde encontrará un cuerpo dispuesto a recibir su semen. Fernández Rodríguez (4), a su vez, presenta una interpretación diferente e indica que la misma estrofa es una imagen para mostrar la función, como guía, que la musa tiene en el universo de la voz poética.

Hay, sin embargo, una cuarta interpretación que los dos escritores no exploran. En el presente poema queremos desarrollar la voluntad de la musa. En la segunda estrofa expresa la voz poética que el deseo pertenece a la musa. Mientras Perriam ve a la musa como subordinada y Fernández Rodríguez quiere darle un rol más importante en la vida de la voz poética, nosotros queremos argumentar que la musa tiene un rol autoritario ya que lo que tiene importancia en la segunda estrofa es el deseo de la musa. Su deseo de mostrarle el camino se muestra en la frase "[...] como tú lo desees, y hacia donde tú quieras. Márcame mi camino en tu arco de esperanza." Según nuestra opinión, aquí deja la voz poética el control a la musa.



Antes de pasar a otro tema de nuestro análisis, podemos añadir que las interpretaciones muy diferentes de los tres lectores, basándonos en la teoría de Stockwell, tiene su origen en las diferentes experiencias, culturas y sexos.

En lo que sigue aplicamos nuestra interpretación de los cuatro elementos: blandura-dureza y claridad-oscuridad. En primer lugar, cabe señalar que las palabras que simbolizan blandura y claridad en este caso son la esperanza y el delirio. A nuestro entender estas metáforas podrían parecer más sobresalientes en la interpretación del lector, ya que son sentimientos y por eso más cercanos a la mente humana. Contrario a esto, podemos ver que el poema abarca una mayor cantidad de metáforas de dureza y oscuridad que el poema anterior. Las metáforas oscuras son los elementos físicos del poema, como la campana solitaria y los ríos a los que huye el alma. Sin embargo, como en cada interpretación surgen dificultades para poner cada elemento en su categoría adecuada. Un ejemplo es la boca del viento que por un lado puede mostrarse blanda con palabras y besos que acarician suavemente como el viento, pero por otro lado puede significar que las palabras y los besos son volátiles como el viento, en otras palabras puede pertenecer tanto a la blandura como a la dureza.

A nuestro modo de ver se puede aplicar el mismo análisis basándose en las isotopías de la naturaleza y el cuerpo de Fernández Cozman. La blandura la encontramos en la cintura de niebla y la dureza en sus brazos de piedra. Su voz misteriosa es oscura mientras el crepúsculo en sus ojos muestra claridad.

### 3.3 Poema 8

Por último, continuamos con el Poema 8 que contiene la mayor cantidad de la mayoría de metáforas de los tres.

Poema 8:

Abeja blanca zumbas, ebria de miel, en mi alma  
Y te tuerces en lentas espirales de humo.

Soy el desesperado, la palabra sin ecos,  
El que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo.

Última amarra, cruje en ti mi ansiedad última.  
En mi tierra desierta eres la última rosa.

Ah silenciosa!

Cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.  
Ah desnuda tu cuerpo de estatua temerosa.

Tienes ojos profundos donde la noche alea.  
Frescos brazos de flor y regazo de rosa.

Se parecen tus senos a los caracoles blancos.  
Ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa  
De sombra.

Ah silenciosa!

En agua anda descalza por las calles mojadas.  
De aquel árbol se quejan, como enfermos, las hojas.

Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma.  
Revives en el tiempo, delgada y silenciosa.

Ah silenciosa! (Neruda 41-43)

Al aplicar la metodología de Fontanille buscamos primeramente las dos isotopías que hemos mencionado antes, el cuerpo y la naturaleza. Después, las ponemos en el esquema de la confrontación, la dominación y la resolución. En el Poema 8 hay más dificultades de encontrar la intención precisa de la metodología de Fontanille dado que la estructura es diferente a la de los otros dos poemas. En la primera y tercera estrofa podemos notar que la isotopía dominante es la naturaleza, con ejemplos como la abeja, la miel, la tierra y el humo mientras que en la segunda no encontramos ninguna de las dos. La isotopía del cuerpo se resiste con palabras como los ojos, el cuerpo y la estatua en la cuarta estrofa y en la quinta y la sexta podemos notar una convivencia entre las dos isotopías. Aquí conviven las isotopías en las metáforas “brazos de flor”, “regazo de rosa”, ”se parecen tus senos a los caracoles blancos” y ”ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa”. Continuamos a la séptima estrofa, otra vez predomina la isotopía de la naturaleza con el agua, el árbol y las hojas, y al fin, en la octava estrofa conviven las dos isotopías en la abeja y el alma. Para resumir, la isotopía de la naturaleza completamente predomina en el poema con sus metáforas en las estrofas 1, 3 y 7 mientras el cuerpo solo predomina en la cuarta, sin embargo conviven en las estrofas 5, 6 y 8.

Continuamos con la interpretación de blandura-dureza y claridad-oscuridad. En el Poema 1 afirmamos que la claridad caracteriza al cuerpo de la musa mientras la oscuridad expresa los sentimientos de la voz poética. En cambio, en el Poema 3, la claridad expresa los sentimientos y la oscuridad elementos físicos. Seguimos al Poema 8 y podemos ver que, al igual que el Poema 1, las metáforas de naturaleza expresan el cuerpo de la musa y se

caracterizan bajo la claridad por las frases: abeja blanca, senos blancos, y bajo la blandura: espirales de humo, brazos de flor y regazo de rosa. Asimismo, la oscuridad simboliza los sentimientos de la voz poética en: “soy el desesperado”, “el que lo perdió todo” y “mi ansiedad”. Pero al contrario del Poema 1, la voz poética tiene miedo de la oscuridad. Mientras que podemos leer en el Poema 3, “crepúsculo cayendo en tus ojos”, en el Poema 8 está la oscuridad en los ojos de la musa “cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.”

Seguimos a otra interpretación añadida por Fernández Rodríguez (5). Argumenta que la tercera estrofa contiene dos imágenes de la musa, una como la última amarra que sostiene la embarcación del poeta, y la otra como una rosa que puede significar la flor eterna. Fernández Rodríguez (2) propone que los elementos que expresan sensualidad telúrica o marítima son típicos cuando uno ve a la musa y añade que no se trata de cualquier mujer que podría obtener la potencia divina que la musa asume. Por eso, otra vez, podemos ver la imagen del Dios-mujer mencionada en capítulo 1.3.. Analizamos la posibilidad de que, desde un punto de vista religioso, se puede considerar que lo terrestre viene de Dios, el creador de la Tierra y ya que la musa está descrita en metáforas de la naturaleza podemos suponer la conexión que Fernández Rodríguez hace entre la musa y Dios.

En la quinta estrofa expresa la voz poética “Ah desnuda tu cuerpo de estatua temerosa” y García (194) enseña, por su interpretación, que un cuerpo desnudo es una forma misógina de revelar el misterio femenino y subraya la pasividad de la musa, quedando esta representada solo por lo exterior. Pero también es posible ver la estatua como una representación, de por sí, un ejemplo de cómo una musa esconde lo que de verdad representa, añade García. Por lo tanto, a nuestro modo de ver, la imagen de la musa puede ser ambigua.

Para finalizar este capítulo añadimos otra interpretación completamente diferente, en la cual se presentan los sentimientos oscuros siempre actuales en la voz poética. Estos sentimientos podrían ser un efecto de una interpretación de las metáforas, si las metáforas simbolizan la muerte de la musa. Si elaboramos este punto de vista podemos ver que el poema empieza con una musa zumbando, un sonido que podría simbolizar un sonido lejano. Después la musa se transforma en espirales de humo y nos preguntamos si la musa está yendo al cielo, y si cuando la voz poética habla sin ecos es porque habla sin respuestas. La voz poética dice que es “el que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo”, en otras palabras, una vez la tuvo pero ella desapareció. Al continuar, la voz poética repite la palabra *última*, “la última amarra”, “mi ansiedad última” y la musa queda como “la última rosa”. Esto lo interpretamos como que la musa desapareció para siempre y todo lo que la voz poética tenía con ella fue por la última

vez. Por lo tanto, la mariposa durmiendo en el vientre de la musa, la que vino de la sombra o en otras palabras de la oscuridad, podría representar a la musa muriendo. De la interpretación de Fernández Rodríguez que la musa es una rosa y por eso una flor eterna, surge la pregunta que si la musa en forma de una rosa es eterna y por eso siempre se queda en la mente de la voz poética. Del mismo modo, en la última estrofa, la voz poética expresa que la musa “aún” zumba en su alma y que revive en el tiempo, “silenciosa”.

Podemos constatar que el presente poema ha producido varias interpretaciones. Primero, aplicamos la metodología de Fontanille pero no sin dificultades. En este poema se mezclan la confrontación, dominación y resolución, pero al final termina en una convivencia de las isotopías en las estrofas 7 y 8. Continuamos con el método de la blandura-dureza y claridad-oscuridad. Igual que en el Poema 1, aquí domina la oscuridad que se muestra en los sentimientos de la voz poética. En las interpretaciones de Fernández Rodríguez y García vemos que Fernández Rodríguez otra vez hace la comparación entre la musa y Dios mientras García discute la representación de la musa. Al fin, presentamos nuestra interpretación donde la musa muere. Por ende, podemos ver que trata de interpretaciones de tres lectores diferentes, la nuestra, la de Fernández Rodríguez y la de García. Con base en la teoría de Stockwell, queremos razonar que el origen de las interpretaciones diferentes de este poema podrían depender de la religión como en el caso de Fernández Rodríguez, de una ideología feminista como en el de García o de una visión romántica de la vida como en el nuestro.

#### **4. Discusión final y conclusiones**

El propósito de este estudio ha sido analizar y discutir las metáforas utilizadas para referirse al cuerpo femenino en los Poemas 1, 3 y 8 de la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) escrito por el poeta chileno Pablo Neruda. El análisis se basó en dos métodos, el de Fontanille sobre la confrontación, la dominación y la resolución y el nuestro sobre las oposiciones blandura-dureza y claridad-oscuridad.

Los estudios de Fernández Cozman y Stockwell nos indican que las metáforas son frases construidas para expresar semejanzas. Los críticos presentan dos maneras de interpretar un texto, primero Fernández Cozman hace referencia a Fontanille. En el caso mencionado en el libro de Fernández Cozman, identifica las dos isotopías, la naturaleza y el cuerpo, como el fundamento del poema de Neruda. Stockwell, por su parte, habla de los procesos cognitivos que son construidos por nuestras experiencias en la vida y que estas influyen en cómo el lector interpreta las metáforas.

Después de haber analizado los tres poemas hace falta discutir las diferentes interpretaciones que presentamos en el análisis. La imagen general de los críticos ha sido que la musa está representada como un cuerpo carnal, silenciosa y sin deseos propios. Y la mayoría de las metáforas muestran esto, por ejemplo “como una flecha en mi arco”, “los ojos de ausencia” y “cuerpo de mujer mía”. Podemos constatar que en la mayoría de los casos la musa es solamente un cuerpo. Sin embargo, en nuestra interpretación del Poema 3 también hay una discusión sobre si aparece el deseo de la musa o si solo es una musa soñada, y en tal caso sería el deseo de la voz poética. A nuestro modo de ver aparece el deseo de la musa en los versos “[e]n ti ríos cantan y mi alma en ellos huye / como tú lo desees y hacia donde tú quieras.” De la misma manera la voz poética sigue pidiendo a la musa hacer ciertos actos por él, como por ejemplo “márcame mi camino”. Pero si pudiéramos demostrar que la musa es una persona simplemente soñada por la voz poética, como puede parecer en las siguientes metáforas que expresan caracterizaciones de una persona no existente: “cintura de niebla”, “silenciosa”, “brazos piedra transparente” y “boca de viento”, entonces sería él deseando los deseos de la musa y también haciendo los actos de la misma.

En una comparación entre los poemas encontramos ciertas similitudes en el uso de las metáforas. Las isotopías la naturaleza y el cuerpo, que aparecen en la metodología de Fontanille, son constantes en los tres poemas. Al lado del lenguaje usado en los poemas que es influido por la naturaleza y el mar, también hay ciertas palabras frecuentemente utilizadas a lo largo de los poemas para expresar metáforas, por ejemplo: la tierra “[...] del fondo de la tierra”, “en ti la tierra canta” y “en mi tierra desierta [...]” y los ojos “¡Ah, los ojos de ausencia!”, “crepúsculo cayendo en tus ojos” y “Cierra tus ojos profundos”. A excepción de estas también aparecen las siguientes palabras con frecuencia: la rosa, la voz, los caracoles y la piedra. Asimismo podemos encontrar algunas de estas palabras como parte de metáforas que conectan los poemas. Un ejemplo de esto son las metáforas “mi camino indeciso”, en el Poema 1, y “márcame mi camino”, en el Poema 3, que al leerlas nos podemos dar cuenta de cómo la voz poética en el principio no conoce su destino pero en el tercer poema parece que el camino señala a la dirección hacia la musa, al fin y al cabo parece ser el mismo camino en los dos casos.

En cada uno de los tres poemas encontramos consecuentemente interpretaciones de la metodología de Fontanille que discute Fernández Cozman y la interpretación sobre la mujer y Dios de Fernández Rodríguez. Aparte de estas también propusimos la posibilidad de interpretar las metáforas de los cuatro elementos: blandura-dureza y claridad-oscuridad. A

través del análisis pudimos mostrar que la mayoría de las metáforas blandas y claras refieren al cuerpo de la musa mientras la dureza y la oscuridad refieren a los sentimientos de la voz poética.

Finalmente, para cerrar la discusión de interpretaciones terminamos con nuestra interpretación del Poema 8. A diferencia de los otros poemas aquí encontramos un tema general a lo largo del poema. A nuestro modo de ver cuenta una historia de la muerte de la musa y la voz poética habla del camino de ella al cielo y cómo ella continuará viviendo dentro de él.

Es fácil advertir que las diferentes interpretaciones que hemos encontrado a lo largo del análisis llegan de los procesos cognitivos de los que habla Stockwell. Como mencionamos en la introducción interpretamos las metáforas de maneras diferentes dependiendo de experiencias, nivel de educación, bagaje cultural, opiniones políticas, etcétera. Ya que los poemas de Neruda tienen fama mundial no fue difícil encontrar un gran número de profesores que habían estudiado la obra de Neruda. A pesar de que la literatura es un factor común entre los profesores son de diferentes edades, orígenes y universidades. Como resultado, pudimos aprovechar interpretaciones de diferentes partes del mundo con diferentes experiencias y combinar las nuestras con ellas.

El objetivo de este trabajo fue estudiar los poemas del poeta Pablo Neruda y entender las diferentes maneras de interpretar un texto. Por la magnitud de estudios sobre el poeta y sus obras nos decidimos a limitar el estudio a tres poemas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. A nuestro modo de ver los tres poemas elegidos fueron suficientes para este tamaño de trabajo. Además, los poemas contenían una gran cantidad de metáforas para analizar y pudimos mostrar similitudes y diferencias entre los poemas, las metáforas y las interpretaciones que hemos presentado a lo largo del trabajo.

Según nuestra opinión el método utilizado para llegar a las conclusiones ha sido concluyente. En varios estudios hechos por críticos literarios pudimos sacar la información de base para aclarar los términos utilizados en nuestro estudio. Además nos enseñan los profesores de literatura sobre la vida de Neruda, métodos para analizar sus poemas y en sus obras presentan un número de interpretaciones de los poemas elegidos. Simultáneamente, fue posible hacer comparaciones entre los poemas y las interpretaciones y, al fin, llegar a conclusiones sobre el uso de las metáforas y la imagen de la mujer. Aunque nos parece haber logrado el objetivo de este trabajo hay que tener en cuenta un problema en nuestro método. Como explica Fernández Cozman y Stockwell, cada persona hace sus propias interpretaciones

al leer un texto, y puede ser cualquier texto, por lo que conviene recordar que esto significa que a pesar de que hayamos tratado de enfatizar las interpretaciones de los críticos tal y como ellos las presentan todavía son nuestras interpretaciones de las suyas las que están presentadas en el presente trabajo.

Quisiéramos finalizar este capítulo y nuestro trabajo con unas propuestas de estudios futuros:

- 1) Una propuesta nace de nuestra delimitación, ya que sería posible hacer una continuación de este estudio analizando otros poemas de la obra o de otras obras de Neruda.
- 2) Asimismo, sería importante leer estudios sobre otros poetas, podrían ser chilenos, del mismo género y/o de la misma época, y después compararlos con los estudios sobre Neruda.
- 3) También sería interesante, desde la perspectiva de Stockwell, hacer un estudio donde se investiguen las reacciones e interpretaciones de lectores de los poemas y las metáforas de Neruda. En este estudio se podría preguntar a personas de ambos sexos y de diferentes orígenes, creencias, niveles de educación, ocupaciones, opiniones políticas, etcétera, para observar qué impacto los diferentes factores tienen en las interpretaciones.

## Bibliografía

Cervera Salinas, Vicente. *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Secretariado de publicaciones, 1992.

Fernández Cozman, Camilo. *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

Fontanille, Jacques. *Semiótica y literatura: Ensayos de método*. Traducción de Desiderio Blanco. 1ª ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2012.

Montes, Hugo. *Para leer a Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1997.

Neruda, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. [1924] Editorial Época, S.A., México D.F., 2006.

Perriam, Chris. *Re-reading Neruda's Veinte poemas de Amor y Una Canción Desesperada*. Newcastle: University of Newcastle upon Tyne, 1998.

Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Traducido por Pilar Ruiz Va, Madrid: Editorial Gredos, 1981.

Stockwell, Peter. *Cognitive poetics an introduction*. London: Routledge, 2002.

Fuentes de Internet:

Diccionario de la Lengua Española, 23ª edición, 2014.

<http://dle.rae.es/?id=Q8CVxNy>

Diccionario de la Lengua Española, 23ª edición, 2014.

<https://dle.rae.es/pante%C3%ADsmo>

Fernández Rodríguez, Mario. *Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda*. Santiago: Universidad de Chile, 1964.

<http://www.neruda.uchile.cl/critica/rodriguez.html>

García, Gustavo V. *De "carne" y "naturaleza", (Des)conocimiento de la mujer en Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Romance Quarterly, 2008.

<http://www.tandfonline.com.ezproxy.ub.gu.se/doi/pdf/10.3200/RQTR.55.3.191-204>

Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, 1990, 181-201. <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>