UCLA
Mester

Title

Simbolismo temático y titular en Las manos del día

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/6p18t8k7

Journal

Mester, 4(2)

Author

Suárez Rivero, Eliana

Publication Date

1974

DOI

10.5070/M342013467

Copyright Information

Copyright 1974 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Simbolismo temático y titular

en

LAS MANOS DEL DIA

En una entrevista con Rita Guibert, Pablo Neruda declaró que en su poesía no había símbolos; que cuando aparecía una paloma o una guitarra, eran eso sencillamente.[1] También dijo, no mucho antes de morir, que su poesía no era complicada ni metafísica, porque él no era hombre metafísico ni complicado, sino un hombre simple; y así como él era su poesía.[2] Pese a los comentarios del poeta, uno de sus últimos libros parece darnos la pauta de su creación simbólica; después de todo, el proceso creador no deja de existir aunque su autor afirme no ser intelectual.[3]

Las manos del día, poemario de 1968, está estructurado y construido a base de una palabra-objeto-símbolo: la mano. La obra contiene cuatro poemas que se nombran "Las manos negativas", "La mano central", "El cuerpo de la mano" y "Las manos de los días"; la palabra *mano* (o su plural *manos*) aparece un total de sesenta veces en las sesenta y ocho composiciones que forman el libro. Pero no siempre aparece el término en el mismo nivel. Intentemos sistematizar este universo "manual" que se nos presenta.

Indiscutiblemente, la mayoría de las instancias en que aparece la *mano* está constituida por una gran serie de frases directas; vemos al poeta elemental refiriéndose a las manos de sus semejantes, a las manos sucias de los obreros, de los ferroviarios, a sus propias manos inútiles para el trabajo básico, o simplemente a unas manos humanas prendiendo el fuego del pedernal – "unas manos / abren el pecho amargo / de la altura / y dos piedras se besan," ("El frío", p. 18). Pero también hay un número de versos en los que se realiza una primera sustitución, un tropo "natural": "quiero comprar manos" ("El sello del arado", p. 63); "mis manos navegaron por la extensión" y "las manos del mar con sus guantes verdes" ("El fondo", p. 57); "sus manos como dos guantes muertos" ("Los soberanos", p. 47); "una mano es un cuerpo" ("El cuerpo de la mano", p. 54); "tus manos, árbol muerto" ("La ceremonia", p. 59); "las manos verdes de la lluvia" ("El olvido", p. 16) – en estas imágenes tradicionales la sustitución o conversión poética del significado primario del objeto se realiza a un nivel básico de símil, de metonimia, de simple dislocación o traspaso de semejanzas físicas, morales o axiológicas (piénsese en el aspecto del árbol, en las funciones oceánicas y pluviales de erosión, de amase, de desgaste y roce "manual"). Mas llegamos todavía a un tercer nivel, donde la imagen ya no es tan objetiva, donde la semejanza entre las entidades comparables es sólo perceptible después de un sutil análisis; el signo-palabra se convierte en *símbolo,* o vehículo transmisor de la contemplación de una realidad anímica. En frases como "El cuerpo de la mano" (p.54), "Las manos negativas", (p. 13), "La mano central" (pp. 30-31), "Las manos de los días" (p. 99), "la eternidad de manos transparentes" (p. 38), "la mujer de siete manos" (p. 20), como veremos oportunamente, aparece la *mano* como símbolo póetico último, como individualización de una percepción-emoción-concepción, que es lo que nos interesa en este estudio. Porque ésta es la verdadera y última imagen, la realización extrema de una interpretación del mundo; la clave poética del libro. Aunque no lo haya querido ver o admitir el poeta, hombre a quien muchas veces –con razón– cansaba la crítica, *Las manos del día* contiene una armazón simbólica que es la estructura esencial de la obra; y hasta algo más especial . . . el poemario es ejemplo vivo de un ejercicio poético poco frecuente: el símbolo continuado, ya no en una sola composición, sino a lo largo de una obra entera.[4]

¿Qué puede simbolizar la *mano?* Al nivel básico, es la extensión de la extremidad superior, el instrumento o herramienta útil que distingue a los primates. Prensil, hecha al aprendizaje coordinado, llega a convertirse en guía de pincel, buril, pluma y cuerda. La mano apresa, construye, alimenta, da, regala, acaricia, pide, ataca, defiende y –sobre todo– crea. Utilidad material y capacidad creadora se encuentran en la mano; y para Neruda, tal parece que la habilidad manual de fabricar es más importante que la de sostener la pluma. La connotación social y humanitaria del "destino" de las manos nos guía a un motivo constante del libro – el remordimiento del *no hacer:*

Me declaro culpable de no haber
hecho, con estas manos que me dieron,
una escoba.
Por qué no hice una escoba?
Por qué me dieron manos?
Para qué me sirvieron
si sólo vi el rumor del cereal,
si sólo tuve oídos para el viento

("El culpable", p. 7)

¿Y qué hacen las manos de un poeta, realmente? En un sentido superior, dar testimonio de belleza, manejando la palabra; en un sentido medio, son instrumentos de mero uso diario en el vestir, en el comer, en el cuidar del cuerpo, en el amor físico. Pero en un sentido *proletario* no hacen nada; no laboran diariamente en una fábrica, por el bienestar utópico de la sociedad, al unísono con las necesidades primarias del planeta. Y tenemos aquí un buen ejemplo del materialismo *esencial* de Neruda; al fin y al cabo no es la ideología de la supremacía laboral lo que le hace añorar el trabajo rudo, sino una cósmica visión de manos que ahondan en la entraña terrestre, manos colectivas que crean algo y se unen en lo íntimo del cosmos en apretón fraternal. Por eso quisiera el poeta compartir la suerte del hombre universal, que en la agricultura y en la artesanía fabrica la vida y traza el camino del futuro.

De tu destino dame una bandera,
un terrón, una espátula de fierro,
algo que vuele o pase, la cintura
de una vasija, el sol de una cebolla:
te lo pido por cuanto no hice nada.
Y antes de despedirme, quiero estar
preparado y llegar con tus trabajos
como si fueran míos, a la muerte.
Allí en la aduana me preguntarán
cuántas cosas labré, corté, compuse,
remendé, completé, dejé moviendo
entre manos hambrientas y mortales
y yo responderé:
esto es lo que hice, es esto lo que hicimos.

("Destinos", p. 22)

Pero ni aún el hombre "manual" provoca la admiración y envidia que causan en el poeta los pequeños trabajadores del mar y de la tierra. La poesía es labor secundaria en el universo, porque ejerce la función personalísima del testigo que contempla, del cantor que habla consigo mismo y repite su mensaje al hombre interior. Es labor íntima y muchas veces solitaria, como la *vox clamantis* del profeta; es labor, a lo sumo, social, y no esencialmente terrestre. En cambio —nos dice el poeta— el ser ínfimo, gusano o insecto, refleja en su humilde obra, en su propio cuerpo, el hacer útil que cumple la misión telúrica de las criaturas. La creación, en este caso, es suma grandiosa de un impulso primitivo que nos acerca al seno de la tierra, y tiene lugar de honor en la escala primordial de los sucesos.

Sí, soy culpable
de lo que no hice,
de lo que no sembré, corté, medí.
de no haberme incitado a poblar tierras,
de haberme mantenido en los desiertos
y de mi voz hablando con la arena.
. . . . . .
La caracola no la puede hacer
sino la propia bestia
íntima, en su silencio,
y es propiedad de los escarabajos
la errante y enigmática estructura
de los siete relámpagos que ostentan.

Pero el hombre que sale con sus manos

como con guantes muertos
moviendo el aire hasta que se deshacen
no me merece
la ternura
que doy al diminuto oceanida
o al mínimo coloso coleóptero:
ellos sacaron de su propia esencia
su construcción y su soberanía.

("Los soberanos", pp. 46-47)

En los ejemplos anteriores, se puede ir notando la realidad anímico-cósmica contemplada por el poeta cuando crea el símbolo central de libro; la conceptualización utilitaria de la palabra *mano*, las funciones de unas "manos" naturales (el sistema de insectos y moluscos), la localización del concepto (antes signo-palabra) dentro de un marco telúrico, materialista esencial, humanitario. Para ampliar nuestra comprensión del ambiente creador que permite la combustión de imágenes, extendamos estas apreciaciones a la idea de la muerte como "manual". En el poema "El olvido", al hablar de los antepasados, del hombre histórico que construyó, habla Neruda de "dedos muertos", de manos que trabajaron

hasta que sólo fueron
manos de sombra, redes
sin peces, en el aire: (p. 15)

O sea: la mano cesa, deja de ser, cuando ya no funciona como útil y no "atrapa peces", como las redes rotas.[5] En la composición "Ausentes", al hablar de los muertos, nos dice el poeta:

Aquí estuvieron sin parar las manos
sacudiendo en el aire la blancura
las lavanderas, pero ya se fueron. (p. 24)

La actividad y el dinamismo se admiten "en el aire" como *vida* al asociarlos con un oficio humilde y útil, el de la lavandería. Así podremos comprender mejor el verdadero símbolo en el poema "El campanero", que también habla de los que se fueron, de los ausentes que cayeron "hacia la oscuridad / y el cementerio". En estos sencillos versos, nos asalta de pronto una imagen difícil; dentro de la sencillez, salta un símbolo que solamente se entiende a base de un paciente recuento de situaciones simbólicas anteriores o coetáneas:

aun el domador
que volvió del caballo
en un cajón, quebrado
y fallecido
o la mujer de siete manos
que en el telar
perdió de pronto el hilo
y regresó al ovario,
a no ser más que harapo, (p. 20)

Entre los oficios proletarios, se cita el de la tejedora; el tejer se asocia enseguida con la araña (insecto artrópodo), que va soltando un hilo interior (vital) al tejer su tela. Pero la mujer trabajadora, de agobiadora tarea semanal (siete días y manos que no cesan), se muere al perder el hilo (orden y vida, como el clásico hilo de las Parcas cortado por Atropos) y regresa al ovario (ovillo), al origen de la vida y del hilo; ya no tejerá ni fabricará en el telar, llegando a ser harapo (tela raída), atributo de la muerte. El concepto utilitario de la *mano* está aquí ligado íntimamente a los días de la semana (siete), y la visión afectiva del animal laborioso complementa la imagen simbólica de la mujer obrera, que en el telar nos da su vida material por medio de su trabajo vital y continuado.[6]

En el poema "Las manos negativas", el signo central, la palabra clave, está también asociada al concepto de lo vacío. Las manos que no trabajan, que no laboran duramente, están vacías de mérito y de vida, son inútiles en el oficio primordial de la materia; por eso se nombran "negativas", pues restan valor al hombre a quien pertenecen, niegan su parentesco con la tierra y constituyen un saldo contrario en sus haberes finales.

Yo no, no tuve tiempo
ni enseñanza:
guardé las manos limpias
del cadáver urbano,
me despreció la grasa de las ruedas,
el barro inseparable de las costumbres claras
se fue a habitar sin mí las provincias silvestres: (p. 13)

Hasta ahora, excepto en la "mujer de siete manos", la *mano* ha representado simplemente algo que hace, obra, que pertenece al cuerpo; pero estos son los primeros peldaños en la escala de la creación simbólica. Desde este punto irá pasando Neruda gradualmente, en su conceptualización del símbolo, al plano abstracto (asociación subjetiva): la mano como objeto *fuera* del cuerpo, sin relación con éste. Esta será la inversión completa, el tropo cumplido, el ejemplo último de traslación poética: de la mano como *parte* a la mano como *todo*, del concepto partitivo del objeto y sus funciones al concepto global de una entidad que se asociará con el tiempo cósmico. Veamos los ejemplos del tercer nivel simbólico, antes mencionados.

"La mano central" es un poema elemental en su más prístino sentido. En él, el poeta canta a las sustancias originales —fuego, bronce, madera, harina, carbón— y expresa su deseo último de unión con el cosmos primario que ellas representan. La energía que brota de esta materia es la chispa primitiva de la vida, el impulso orgánico del movimiento material, el *momentum* original con que salió a rodar el mundo; y la esencia íntima, el corazón interno, el núcleo vital de la sustancia primigenia —origen de las especies, misterio y profundidad— es una mano. La almendra pura de la vida material, el centro y razón de nuestro universo, la dádiva de luz y fuerza que recibe el hombre es la "mano central", el principio sin principio que algunos insistirán en llamar con términos religiosos; la continuación encadenada de esta fuerza, la transmisión y circulación ígnea y vital que permite que seamos está expresada asimismo en terminología "manual". El hombre "toca" (verbo manual) y "vive" (verbo temporal); si antes las manos, vacías o llenas, representaban la vida, ahora la vida está representada por la abstracción *mano* y *manos;* la ecuación de traslación poética invierte los términos.

Tocar la acción, vivir la transparencia
del cristal en el fuego,
circular en el bronce
hasta cantar por boca de campana
. . . . . .
acción,
acción de sangre:
circulación del fuego:
circuito de las manos:
rosa de la energía. (pp. 30-31)

"El cuerpo de la mano" representa, dentro del proceso de conversión simbólica, un grado medio: la explicación del tropo, sin llegar aún a su máxima realización de entidad propia. Por eso conviene analizarlo en este punto, pues en él se ve clara la transición.

Una mano es un cuerpo,
un cuerpo es una mano,
qué hacemos
con la mano del cuerpo
o el cuerpo
de la mano?
Recogimos
de tierra y mar:
sabemos
hasta el fondo,
vivimos
cuerpo a cuerpo,
y mano a mano fue la vida,
alcanzar, poseer,
tocar, entrelazar
y despedir. (p. 54)

Habíamos dicho anteriormente que la imagen "el cuerpo de la mano" era una asociación tradicional de semejanza física: porción central (palma), extremidades (dedos), esqueleto (huesos), músculos y piel. La "mano del cuerpo" es nuestro punto de partida para el tropo; lo axiomático. Pero el poeta parece dudar al invertir los términos y jugar con ellos; el experimento lingüístico de inversión resulta en una nueva posibilidad conceptual; el juego de palabras revela la oscilación entre los signos básicos *cuerpo* y *mano*. Los movimientos manuales son representativos de la vida; los movimientos corporales lo son del amor físico. ¿Qué se entrega, la mano o el cuerpo? (recuérdese la antigua fórmula social de "petición de mano" ante el padre de la novia). ¿Qué se recibe, otro cuerpo u otra mano? Los verbos usados se refieren todos al uso manual . . . o corporal. Tal parece que Neruda estuviera tratando de decidir, y decidirse, en el uso simbólico; y por esto creemos que el poema indica el grado medio de la conversión. Si el simbolismo, clave del estilo interno poético, depende de la visión de la realidad y si, a la vez, aquél es medido por la coherencia verbal de una interpretación sistemática del mundo, entonces el vacilar incoherente de la relación lingüístico-poética indica un estado intermedio de realización del símbolo.[7]

Y por fin, en "Las manos de los días", llegamos al simbolismo titular, a la clave poética del libro. La *mano* no es aquí un instrumento corporal, sino más bien un objeto relacionado con el concepto unitario-temporal del *día*. Cada nueva jornada, nos dice el poeta, trae al azar la historia y el destino; un día llega lleno de odio y violencia, y otro es dulce y feliz como una boda. El tiempo, circular y luminoso, está dividido en fragmentos; y cada una de estas unidades nos trae, nos da, algo diferente e inesperado. Si resultaba fácil explicar la relación utilitaria-afectiva-temporal entre *manos* y *días* en la "mujer de siete manos", también podremos realizar aquí la reducción de la imagen poética y pensar en un día lleno de sucesos y eventos, de horas que nos traen lo que no esperamos; si antes asociamos los días de la semana (siete) con las manos de la tejedora (comparación), ahora podemos hacer la asociación de las horas del día (veinticuatro) con las manos del propio día (conversión por identificación). Pero notemos bien la diferencia: antes la *mano* era del ser humano, del obrero que la utilizaba en los días; ahora el día personificado *tiene manos*, con las que da, quema, acaricia y otorga ternura. La mano, de instrumento *en el* tiempo (uso manual), ha pasado a ser instrumento *del* tiempo (uso temporal).[8]

Al azar de la rosa
nace la hora iracunda
o amarilla.
Lámina de volcán, pétalo de odio,
garganta carnicera,
así es un día, y otro
es tiernamente,
sí, decididamente, epitalamio. (p. 99)

En el poema "El regalo", penúltimo del libro, se hace un resumen de los usos concretos y abstractos de la mano. Hay "duras manos" que manejan herramientas, manos de artista y artesano que modelan "la copa de la forma", manos unidas en el trabajo universal y en la confraternidad, y al final, el presente que se da a la vida es el gran amor de todos los hombres, entregado al llenar con sus existencias útiles las horas de su tiempo.

De cuántas duras manos
desciende la herramienta,
la copa,
y hasta la curva insigne
de la cadera que persigue luego
a toda la mujer con su dibujo!
Es la mano que forma
la copa de la forma,
conduce el embarazo del tonel
y la línea lunar de la campana.

Pido unas manos grandes
que me ayuden
a cambiar el perfil de los planetas:
. . . . . .

Quiero todas las manos de los hombres
para amasar montañas
de pan y recoger
del mar todos los peces,
todas las aceitunas
del olivo,
todo el amor que no despierta aún
y dejar un regalo
en cada una de las manos
del día. (pp. 115-116)

Nótese, dentro de la composición, el ascenso cumplido de la imagen: de signo-palabra material (la mano concreta del hombre, primer nivel) a objeto figurado (la mano utópica de la humanidad, segundo nivel) a *símbolo* –síntesis de un contenido anímico (la mano abstracta del tiempo, tercer nivel). Este último paso constituye el verdadero motivo poético de la obra, su génesis: *Las manos del día* representa así el símbolo continuado, la visión global de un contenido psíquico, el conocimiento intuitivo de ese todo conceptual-sensorial-afectivo a cuya comunicación llamamos poesía – lo que significa para Neruda, a través de todo un libro, el concepto poético de la *mano.*

Aún, como colofón, añade el poeta una suprema visión del objeto poetizado; la mano es últimamente la negación del tiempo finito, la permanencia del hombre en la tierra, la representación máxima del fuego creador que lo hace inmortal, el poder grandioso del verbo creado. En el poema "Regresando", el ser humano mora en un imperioso espacio donde lo desconoce y acaricia "la eternidad de manos transparentes" (p. 38); y en la composición "El canto", declaración de credo poético, nos habla Neruda del verdadero realizarse del hombre-creador.

La mano en la palabra,
la mano en medio
de lo que llamaban Dios,
la mano en la medida,
en la cintura del alma. (p. 104)

En otras palabras: el llegar al fondo, a la raíz, a la verdad universal (reflejada en el microcosmos interior) se da también bajo la cubierta simbólica de la mano. La esencia eterna, la materia, seguirá animando y formando el ciclo de las vidas; el orden y propósito del universo están dados por lo que el poeta, en términos muy apropiados para su concepción del mundo, llama "la mano central": imagen única, material, abstracta, poética por excelencia.

Resumiendo, podemos anotar que la armazón simbólica de *Las manos del día* constituye un significativo ejemplo de simbolismo total. Del objecto *mano* en el tiempo, al motivo utópico y abstracto del tiempo, al concepto poético-cósmico fuera del tiempo: he aquí la escala progresiva de la creación nerudiana. Probablemente hubiera dicho el poeta que las manos en su poesía eran manos, y nada más; los lectores de su obra quizá comprendan que a Neruda, artista y hombre elemental, los símbolos le molestaban, como los restos que quedan después que el crítico desmenuza y devora la carne dulce de los versos. Pero ahí están, en su obra, omnipresentes en toda su fuerza y constancia poética.

Eliana Suárez Rivero

University of Arizona, Tucson

Notas

[1] Rita Guibert, *Seven Voices.* New York: Alfred A. Knopf, 1972, pp. 42-43: "I don't believe in symbols. Those are material things. The sea, fish and birds have material existence for me. I depend on them just as I depend on daylight. The word symbol doesn't express my thought exactly. Some things persist in my poetry, are constantly reappearing, but they are material entities . . . A dove means a dove and a guitar is a musical instrument called a guitar . . . and when I see a dove I call it a dove, whether it's present to me or not at that moment. It has a form for me, it may be subjective or objective, but it is nothing else beyond being a dove."

[2] En la película *Pablo Neruda: poeta,* filmada en Isla Negra, Chile, en 1972.

[3] "yo no soy un intelectual, ni un hombre de abstracciones" (en la misma película, citada arriba).

[4] Cfr. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética.* 4a. ed. Madrid: Gredos, 1966, p. 138.

[5] La imagen de vacío lograda por la expresión "en el aire" se repite en el poema ya citado, "Los soberanos", donde la vemos claramente asociada con el adjetivo *muertos.* (Pablo Neruda, *Las manos del día.* Buenos Aires: Losada, 1968. Todas las citas de este estudio se refieren a la misma edición.)

[6] Véase ya aquí la asociación de *manos y días*, punto importante para el simbolismo titular discutido más adelante.

[7] Véase este mismo punto confirmado por tres líneas del poema "Es así el destino":

> Pero la mano busca cumplir y en vano vuela
> buscando asir: quiere tomar, tocar,
> quiere ser cuerpo y morir cuerpo a cuerpo. (p.67)

El objeto natural (mano) quiere convertirse en entidad propia (cuerpo); la vida (amor) es la muerte "cuerpo a cuerpo", en vez de "mano a mano". La indecisión e incoherencia linguístico-simbólica que perfila el estado intermedio de realización se observa clarísima en el último verso del mismo poema: "la vida, es decir, la muerte: es decir, la vida." (p.67).

[8] Curioso resulta pensar que, precisamente, el más conocido instrumento de tiempo que tiene el hombre (el reloj) mide las horas por medio de dos *manos*, o manecillas.

El Presidente Allende atraviesa un espejo

Ahora llegan dijo El crujir de ratas gigantes
Con sus cascos de acero corriendo por el tejado del palacio
Por las ventanas rotas entran nubes de humo
Nadie me enseñó a morir Tengo que aprender ahora
Se acercan las ratas Oigo crujir sus botas
Y aquí está el espejo Masa lisa y oscura a mi espalda
Lo vio sin duda Custer recortado sobre un cielo pálido
Che Guevara lo divisó enmarcado en un muro blanco
Tengo que aprender aprisa Alicia ven ayúdame
Ayúdame a atravesar ese espejo negro

El ala este se desploma Los cañones no cesan
Difícil morir sonriendo Queda tanto por hacer
Difícil morir traicionado por las ratas
Más todavía morir traicionado por amigos
Que nunca entendieron del todo
Podría aprender a ser paciente
Tratar de aprender a ser inmortal
Pero se acaba el tiempo Tengo que aprender a morir
Alicia ayúdame
Sé que del otro lado del espejo me esperan
Viejos amigos Guevara me repetirá
"No se puede hacer la revolución sin amor"
Siempre didáctico siempre sonriente
Ojalá pueda morir sonriendo
Abrazado a la metralleta

Difícil sonreir cuando queda tanto por hacer
Del otro lado del espejo me esperan mis amigos
Peter Pan dijo que la muerte es una gran aventura
Tú Alicia con tus senos diminutos
Tus cabellos lacios tus grandes ojos
Abiertos al infinito
Ahora llegan las ratas
Custer y Guevara están al otro lado
Y los miles de niños que murieron desnutridos
Los viejos rotos que arrojaron la esponja
Ahogados en alcohol algunos murieron sonriendo
Ahora aprendo Alicia dame la mano
Ayúdame a cruzar el espejo de la muerte
Alicia ayúdame ahora Ayúdame

Manuel Durán