



EL PROCESO ESCRITURAL DE «NUEVO SONETO PARA HELENA» DE PABLO NERUDA, LECTOR DE RONSARD: LA PERIFERIA POEMÁTICA COMO PRELUDIO A LA HIPERTEXTUALIDAD EXPLÍCITA

Guy Merlin Nana Tadoun

(Escuela Normal Superior de la Universidad de Yaundé I)

Resumen. Mediante una «semiótica» deudora de los trabajos de Gérard Genette, José Enrique Martínez Fernández, Antonio Mendoza Fillola y Marina Polacco entre otros, y cuyo punto de partida es la configuración del paratexto titológico y del incipit del «Nuevo soneto para Helena», me propongo mostrar que el proceso de codificación de ese espacio discursivo apunta claramente a la reescritura del *carpe diem*, al tiempo que destaco las demás redes significativas, los puntos de convergencia, las marcas de ruptura u originalidad del poema nerudiano respecto de su hipotexto francés.

Abstract. By a semiotic analysis which is inspired by the Works of Gérard Genette, José Enrique Martínez Fernández, Antonio Mendoza Fillola and Marina Polacco just to name a few, in which its main focus is the configuration of the paratextuality in the titles and the onset of Neruda's "Nuevo soneto para Helena", my aim is to demonstrate that the process of encoding of this discourse brings us directly to the *carpe diem* theme, while laying emphasis on other sources of significance, convergence and divergence factors (originality) of Neruda's poem in relation to the hypotext of Ronsard.

Palabras Clave. *Carpe diem*, Reescritura, Transtextualidad, Soneto, Ronsard, Neruda

Keywords. *Carpe diem*, Rewriting, Transtextuality, Sonnet, Ronsard, Neruda

1. Introducción: hacia un anclaje teórico metodológico

Frente a lo que Harold Bloom (1973) ya considerara como *anxiety of influence* o «angustia de la influencia», escritores de renombre y teóricos de la literatura concuerdan en que la historia de la poesía siempre se ha parecido a una metáfora a la que recurre cada autor y desde la que procura, al tiempo, dejar una marca de ruptura y una pizca de originalidad. En *Ficciones*, también reparamos en que «hablar es incurrir en tautologías [...] La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma» (Borges, J.L. 2005: 470). Si «el poeta debe a todo» (Claudio Rodríguez), entonces, se asimila el proceso escritural a la labor de un ser omnívoro, de una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él; un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía (Goytisoló, J. 1995: 27)

Después de que haya cerrado el poeta su poema, las páginas de su poemario que «es, pues, para el especialista en lenguajes —el semiótico— lo que se da a aprehender, el conjunto de fenómenos que se apresta a analizar» (Fontanille J. 2001: 74), al exegeta solo le queda descomponer ese bartiano y enmarañado «Tejido»¹ y proceder, tras la primera operación, a «un trabajo de reconstrucción de ese objeto (una semiosis inferencial) que no tiene por qué llegar necesariamente a reencontrar el mensaje original»².

Por tanto, la existencia de las llamadas «obras hipertextuales» hace posible y pertinente la lectura comparada, la que la reescritura, cada vez más, sustenta y vivifica. La evolución permanente de la teoría nos induce a verificar el aserto de que la literatura constituye, de alguna manera, lo que César Domínguez y Asunción López-Varela (2013) consideran como «el corazón del mundo». Para el autor de *Literatura comparada e intertextualidad*, la importancia didáctica y hermenéutica de ese dinamismo estriba en que

¹ «Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña) (Barthes, R. 1998: 104)

² La cita es de Marty Robert, tomada del texto titulado «Semiótica general» disponible en: <http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/semiotica.htm>

la actividad de *interrelacionar, contrastar e integrar* datos y apreciaciones ayuda a nuestros alumnos a *adoptar criterios flexibles para aceptar y valorar diversas producciones literarias*, en función de la contigüidad de relaciones que mantienen, ya sea en relación al contexto artístico-estilístico paralelo en que se han producido, ya sea en relación a los condicionantes de situación, momento de recepción o perspectiva desde los que son percibidas (Mendoza, A. 1994:34)

De esta manera, el método comparado, en alguno de sus sentidos, se entronca con la intertextualidad y la independencia del lector, este que «se otorga una considerable autonomía, puesto que se realiza en un proceso individual e íntimo» (Mendoza, A. 1994: 27) cuya meta es, en palabras de Pichois y Rousseau, traducidas y citadas por José Domínguez Caparrós (2009: 128), llevar al comparatista a examinar o describir metódicamente «los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal de que pertenezcan a varias lenguas o culturas, aunque formen parte de una misma tradición». Se tratará, pues,

to stage a series of attempts to map the unmappable, that is, to capture processes of simultaneous multidimensional change, across space –by exploring recurring aspect in different cultures and across times –by searching for historical parallels and differences inquiring into themes, topics, semiotics processes, stylistics, and so on (Domínguez, C.-López Varela, A. 2013:83)

Pero si ese objeto semiótico por cotejar constituye, ya de por sí, un *hipertexto* según lo acuñado por Genette (1999), si apriorística y titulógicamente señala (en su triple configuración sintáctica, semántica y pragmática) una clara deuda con Pierre de Ronsard, si al límite de la misma periferia textual, más acá del título, recupera, cita o transforma un fragmento del texto anterior, por supuesto que estaremos ante un contemporáneo proceso de reescritura consciente del hipotexto francés; proceso cuya decodificación nos obliga a recurrir, al menos, a uno de los cinco mecanismos de la teoría transtextual.

En *Figures IV*, en buen teórico que sabe desandar los ya trillados caminos personales, Genette recuerda la génesis de la transtextualidad³, definida como

³ «C'est cette transcendance du texte que je baptisai alors « transtextualité » : l'hypertextualité explicite et massive est une des façons, la citation ponctuelle et l'allusion, généralement implicite, qualifiée à cette époque d'intertextualité, en font une autre, le commentaire, [...] rebaptisé métatexte, en est une troisième, les relations « architextuelles » entre les textes et les genres auxquels on les assigne plus ou moins légitimement, en sont une quatrième, et je venais d'en rencontrer une cinquième [...]. Les œuvres hypertextuelles ne manquent presque

las múltiples maneras en que un texto puede entrar en relación con otro u otras estructuras. En la cita original que, ahora, conviene glosar, habla respectivamente de:

- 1) la «hipertextualidad explícita y masiva», que hace del hipertexto una composición u obra (B), cuya existencia implica la preexistencia e imitación de otra (A) que le es anterior.
- 2) La intertextualidad, cuyas manifestaciones concretas son la «cita puntual» y la alusión generalmente implícita.
- 3) El metatexto, que es la nueva denominación de lo que ya se acunó bajo el término de «comentario».
- 4) La arquitectualidad o «relaciones» que unen a los textos sus respectivos géneros.
- 5) Las «prácticas paratextuales» que hacen que las obras hipertextuales no carezcan de «auto-comentario», cuya manifestación más breve y a veces más eficiente es el título, en torno al cual pueden girar otros componentes no de mínima relevancia como son, entre otros, el prefacio, la dedicatoria, el epígrafe.

Partiendo del supuesto de que el «Nuevo soneto para Helena» del poeta chileno es un caso idóneo de hipertextualidad explícita respecto del «Sonnet pour Hélène» de Pierre de Ronsard, considerado, desde luego, como segmento hipotextual, en este ensayo me propongo, mediante una lectura comparada iniciada desde la periferia textual (constituída de los dos títulos y del primer verso de cada soneto), demostrar que:

- 1) La idea del *carpe diem* atraviesa sendos sonetos
- 2) El proceso de reescritura se inicia desde el paratexto titulógico del «Soneto para Elena»
- 3) El examen morfológico de los componentes titulógicos revela su pertinencia genérica e intertextual, al tiempo que realza el simbolismo del sustrato antroponímico que opta Neruda

jamais de se proclamer tels par le moyen d'un auto-commentaire plus ou moins développé, dont le titre est la forme la plus brève et souvent la plus efficace, sans préjudice de ce que peuvent encore indiquer une préface, une dédicace, une épigraphe, une note, un prière d'insérer, une lettre, une déclaration à la presse, etc. [...] ensemble de pratiques dites «paratextuelles» (Genette, G. 1999: 21-22)

- 4) La configuración morfosintáctica del incipit nerudiano es intertextualmente pertinente y prefigura una abierta deuda con Pedro de Ronsard
- 5) Entre las marcas de ruptura y originalidad destacan, sin embargo, el uso del alejandrino en lugar del endecasílabo clásico o del dodecasílabo, metro por excelencia del soneto francés; la poco petulante autocontemplación nerudiana; la evocación de la faceta procreadora de la mujer y el éxplicit que no se formula bajo forma imperativa, deconstruyendo así la terminante y ronsardiana invitación al *carpe diem*.

Fundar su obra en la *imitatio* y no quedarse fiel al objeto o fragmento recuperado supone optar una actitud poco pasiva no propia de la crítica de las fuentes. Pues, más allá de «las citas, préstamos y alusiones concretas» (Martínez Fernández, J. 2001: 63), hay un segundo grado de la realidad que hace que el proceso de reescritura implique una dinamización del material imitado:

Il concetto stesso di *studio delle fonti*, per quanto indubbiamente affine, è molto diverso da quello di *intertestualità*. La fonte implica un'idea di derivazione passiva: punta sul dato oggettivo, sulla quantità di materiale che passa da un testo all'altro —sia essa rappresentata da uno stilema, da una rima, da un intreccio, da un tema; l'intertestualità pone in primo piano il *processo di trasformazione*, non tanto la consistenza effettiva del materiale trasportato (Polacco, M. 1998: 27)

2. El paralelismo paratextual o la nerudiana reescritura del título ronsardiano

El «Nuevo soneto para Helena» solo procura, desde su estructura mimética, segundar o repetir el conocido rótulo francés. El poema de Ronsard, en su dinamismo hipertextual, resucita y revitaliza aquel mediante el cual se relee nostálgicamente a Ronsard, desde la lírica contemporaneidad de Pablo Neruda. Al hacerlo bajo el prisma de la «novedad», para Chile, España, América Latina y el mundo hispánico en general, Ronsard deviene, en su permanente universalidad, un clásico del siglo XX y de nuestro tiempo.

Al apuntar a un tópico que recuerda el horaciano *carpe diem*, el «Nuevo soneto» lleva en sí, en cuanto objeto revisitado, los gérmenes de la transtextualidad, las claves de la reescritura poética. En efecto, interpretando, diré que el adjetivo calificativo «nuevo» nos obliga a remontarnos a un

microcosmos anterior hecho de signos conocidos por el avezado lector. Al sema de la novedad corresponde la filiación arquitekstual. Esta sienta, a su vez, las bases de la poesía, al tiempo que confiesa, desde la misma periferia paratextual, que el poema que uno se apresta a leer por simetría pertenece a la subcategoría «soneto».

Además, al mencionado sustrato subgenérico se injerta otro de índole onomástica, precedido de la partícula «para». Esta preposición es un indicio de la dimensión pragmática del título ya que indica —antes que a cualquier lector(a) implícito/a— a la persona quien está dedicado directamente el poema. Es, pues, semióticamente funcional el que aparezca tanto en Pedro de Ronsard como en Pablo Neruda el mismo nombre, la misma Helena textual en cuanto destinataria interna y primera de los enunciados poéticos.

Si la preposición «para» o «pour» es augur de posesión o pertenencia, si remite a la primera receptora de ese determinado tipo de poema cuya recuperación se hace imprescindible, me pregunto si no es oportuno cuestionar tal «invariación», tal invariabilidad antroponímica. A la luz del extratexto biográfico que, en este contexto, constituye, con el historial del *carpe diem*, dos «presencias funcionales»⁴, no sobra especificar que la Helena de Ronsard (Hélène de Surgères) existió verdaderamente en su vida, contrariamente a la Helena nerudiana que, lejos de haber desempeñado la misma función en las vivencias del poeta chileno, debe considerarse menos como compañera o amada que como símbolo de la «elefantésca» memoria lectora del poeta. A no ser que sea el fruto de una milagrosa coincidencia, el que la Helena nerudiana no suponga como en Ronsard un conocimiento *de visu* tal vez corrobore mejor el supuesto de que a lo largo del tiempo, los poetas se suceden y se repiten los unos a los otros, los segundos a los primeros, leyéndose, «entreglosándose» (Montaigne).

Dicho de otra manera, en el título del hipertexto, Helena es *alter ego* de la Hélène hipotextual y no una de las compañeras reales por la que, en vano, pudo haber ardido de deseo el poeta. Aunque las numerosas estancias y cargas de Neruda en el extranjero no falten de pertinencia autobiográfica, la simetría antroponímica debe verse menos en el plano autoral que en el de la relación existente entre el yo y el tú líricos, es decir respecto de los textos vistos como meras ficciones. Es sin duda por esa razón que durante el proceso «reescritural» (si se me permite el neologismo) Neruda no escribe la palabra “Helena” como lo habría hecho cualquier español de pura cepa.

Entre dos posibilidades no genéricamente opuestas pero fonéticamente pertinente (Elena/Helena), el autor de *Crepusculario* optó por conservar la *h*

⁴ La expresión es de Marcelo Pagnini (1991: 126).

aspirada, perceptible en la dicción de *Hélène*. Al decantarse por los iniciales de la palabra gala cuya acentuación se queda nula o átona en castellano por ser su equivalente oxítone, el poeta contemporáneo muestra que la Helena por descubrir compartirá con su «gemela» determinados rasgos físicos y psíquicos, como si quisiera que las dos imágenes femeninas dialogaran entre sí y ante nosotros, en un intento (no exento de ruptura) de revelarnos que estaba en busca de algún soplo nuevo, de alguna nota original que pudiera ser, simultánea y conscientemente, armoniosa variación del texto fuente, fehaciente prueba de que son solidarias las plumas, de que la literatura es unificadora de culturas distantes tanto en el espacio como en el tiempo.

3. Del incipit nerudiano como prefiguración de la deuda con Ronsard a las claves significativas de «Nuevo soneto para Helena»

Si definimos el *incipit* —antónimo del *éxplot*— como el comienzo de la diégesis o el «término con el que se indica el comienzo de un texto» (Marchese, A.- Forradellas, J. 2000: 157), la honrada y pragmática actitud de Neruda ante la «World literature» trasciende el espacio paratextual para ir ahondando y justificando más y más la deuda con Francia, no sin revelar, desde la primera palabra del primer verso del poema, la identidad real del autor a cuyos versos y pensamientos recurre. De ahí la necesidad, tras el previo asedio titulógico, de describir ahora el poema de Neruda a partir del verso inicial. Este verso funciona como un «voltaje» (Ezra Pound), como el quid que dará fuerza, arranque y «sentido primero» (Antonio Colinas) a los trece versos restantes. En torno a ese núcleo inaugural gravitan cual electrones todas las demás claves significativas del poema. Entre muchas, citemos por ejemplo:

a) La amarga toma de conciencia y los remordimientos tardíos:

Cuando esté vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo)
te acordarás de aquellos versos que yo decía. (Vv.1-2)

b) La inminente descripción disfórica del cuerpo femenino, no a lo Ronsard, sino en un intento —conseguido— de romper la espiral de lugares comunes. El *ekfrasis* que de la primera estrofa resulta nos depara, con un realismo muy evocador, lo que va a ser de la vieja mujer procreadora:

Tendrás los senos tristes de amamantar tus hijos,
los últimos retoños de tu vida vacía... (Vv.3-4)

En cuanto punto de discrepancia, tal detallismo descriptivo, que favorece en Neruda la evocación de los hijos, no aparece en el hipotexto francés, cuya perspectiva, por supuesto distinta, parece dar más importancia a la presumida inmortalidad del vate, frente a una Helena que ha llegado al crepúsculo de su vida.

c) El llanto y la soledad futura expresada con el imperfecto de indicativo visible en el ya citado «Te acordarás de los versos que yo decía» (Neruda), clara alusión a las anticipadas palabras de Hélène, citadas por Ronsard para quien ésta exclamará: «Ronsard me célèbre du temps que j'étais belle»

d) Los vanos intentos de ir en busca del tiempo perdido, de una adolescencia que se ha ido para nunca volver” (Rubén Darío):

Y será tarde porque se fue mi adolescencia,
tarde porque las flores una vez dan esencia
y porque aunque me llames yo estaré tan lejano... (Vv.12-14)

En su incipiente dinamismo, el proceso escritural de «Nuevo soneto para Helena delata la voluntad de su autor de no disimular el referente fuente, de no enmarañar las referencias, por lo que Neruda no procede por *brouillage de repères* según la expresión de Laurent Jenny (1976). Es más, la evocación de Ronsard en el segundo hemistiquio del primer verso ratifica el inevitable magisterio del poeta francés del que no se niega la influencia. Por tanto, el hipertexto repite, casi literalmente, el primer sintagma hipotextual que funcional como intertexto. En el capítulo tercero de *Neruda y los escritores de la Edad de Oro*, María Isabel López Martínez (2009:130) señala que «El primer alejandrino reproduce palabras de Ronsard, en concreto del verso «Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle», que pertenece al soneto XLIII de *Le second livre des sonnets pour Hélène* y cuyo eje es el acercamiento a la amada-musa». Esquemmatizando, tenemos:

«Nuevo Soneto para Helena» (Neruda)	«Sonnet pour Hélène» (Ronsard)
Cuando estés vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo)	Quand vous serez bien vieille... au soir à la chandelle

La lectura de Neruda nos lleva a constatar que, además del título de resonancia ronsardiana, persiste el verso inaugural en la misma vía intertextual, pero desde una perspectiva algo distinta que convoca, onomásticamente, al genitor del poema original. Genitor que existe tanto en la memoria de la receptora interna como en la del lector universal. La existencia de tal marcador antroponímico y la insistencia del poeta chileno en ponerlo de realce a través de los paréntesis corroboran el supuesto de que es obvia la deuda literaria y explícitamente confesada en el espacio poemático. No se limita ni al título ni al primer verso esta angustia de la influencia que hace del poema hispanoamericano un hipertexto del otro, esto es, en palabras de Adam (2001: 422), la «trasposición o subversión de un texto por otro con fines lúdicos, satíricos o serios».

Sobre la advertencia de Claudio Guillén acerca de la concepción muy positivista que analizaba el concepto de influencia en su sentido primitivo, aunque la reescritura del poema de Ronsard por Neruda no presuponga la predisposición de este a hacer que esté el poema A en el poema B, a modo de intertexto, de cita sin comillas (voluntariamente sustituidas por la explícita e inmediata mención de su autor), al menos se halla traducida al español, de entrada, el ronsardiano «quand vous serez vieille». William Yeats emplea el mismo fragmento como título e incipit de su poema «When you are old»⁵.

Contrariamente a la lengua inglesa en la que el pronombre personal *you* puede remitir tanto al «usted» español como a las segundas personas del singular y del plural, de haber (Neruda) entrecomillado el giro ronsardiano, siempre estaríamos ante un caso de recuperación parcial, de nostalgia-ruptura de un poema fundado en el *carpe diem*. Pues, si hubiera procedido de esta manera, se habría establecido otra subversión en el seno del intertexto ya que significaría, por traducción inversa, «quand tu seras vieille», que no es del todo «quand vous serez vieille» [Cuando esté usted vieja]. A veces, las lenguas

⁵ La primera estrofa del soneto de Yeats, basado en el *carpe diem* y también deudor del texto metapoético de Ronsard dice así:

*When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep; (...)*

vehiculan, en sus distintos matices, la identidad o la mentalidad de los pueblos en determinados momentos de su historia.

Del uso de «Usted» o *vous* francés al tuteo español interactúan varias fuerzas susceptibles de revelar algunos aspectos de la cultura francesa. Aunque el tratamiento de usted iniciado por el destinatario del hipotexto realza la condición social de la destinataria y la distancia que la separa de él, esta forma de comunicación también exalta el carácter caballeresco de este emisor. Este hablante toma una cierta distancia respecto de su receptora directa, a diferencia del emisor del hipertexto. Puede explicarse esta técnica comunicativa por el hecho de que en castellano, se utiliza más el tuteo en contextos informales, en las relaciones interpersonales corrientes y casi siempre en situaciones de vida en las que el hablante se dirige a una persona de su generación y no a un director o directora de empresa a quien enviaría una solicitud de beca o de trabajo.

Al reescribir el hipotexto francés, Neruda acaso quiera, de entrada, llevar al lector a entender que su poema es un intento de renovar, a su manera, un tópico que se remonta al *fugit irreparabili tempus* de Virgilio y a las *Odas* horacianas en las que el vate latino inaugura un discurso que pone en escena a Leuconoé, un personaje lírico a quien da recomendaciones mediante una retórica en la que se dan cita el imperativo negativo y positivo, un léxico propio de la astrología y la mitología. En realidad, estas prohibiciones, desembocan en un fragmento teóricamente pertinente. Este fragmento constituye el punto climático del poema horaciano, siendo éste, a su vez, hipotexto del soneto de Ronsard, que lo relee y transforma:

Ne cherche pas, Leuconoé...

Ne cherche pas, Leuconoé, c'est sacrilège,
Quelle fin les dieux nous ont donnée; les horoscopes,
Ne les consulte pas: mieux vaut subir les choses!
Que Jupiter nous accorde ou non d'autres hivers
Après cette tempête qui brise la mer tyrrhénienne
Sur les écueils rongés, sois sage, filtre ton vin,
Et mesure tes longues espérances. Nous parlons, le temps fuit,
Jaloux de nous. **Cueille le jour sans croire à demain**⁶.

En vez de evitar autodescripciones de connotación despectiva e invitar imperiosamente a la mujer a sacar provecho de los placeres terrenales —a lo Horacio, Ronsard o José de Espronceda («Goza, Balbino mío»)—, Neruda se

⁶ El fragmento en negrita consueña con el ya citado desenlace de «Sonnet pour Hélène», en el que la voz poética invita a la amada a aprovechar el instante: «cueille aujourd'hui les roses de la vie»

decanta por una suerte de autocontemplación poco narcisista. Tal introspección matiza el dinamismo de la mirada. Ninguna etopeya nos hace caer en la cuenta de que es tan desdeñosa su Helena como la de Ronsard. Desde luego, el porvenir de la mujer deja de depender de su obvia destrucción física, sino que se entristece por el progresivo silencio del amador. Al ir evaporándose el amador no amado, se lleva todo el amor no «bajo la tierra» (Ronsard), sino a un enigmático y solitario lugar, cuya reduplicación a lo largo de los versos consueña con el tardío momento del remordimiento. «Y será tarde» cuando, junto a sus hijos y no «auprès du feu» o de la ronsardiana hoguera, Helena tome conciencia de la metamorfosis de los seres y de las cosas, cuando repare en que fue toda fugitiva su frescura.

*4. Conclusiones: hacia el *éxplicit nerudiano* como invitación poco explícita al *carpe diem**

La lectura llevada a cabo en los párrafos anteriores y algunos detalles quedados en el borrador propician un cotejo de todo cuanto ha sido considerado quintaesencia de la misma. Si hasta aquí me he empeñado en mostrar, a partir del íncipit poemático y la configuración paratextual que el «Nuevo soneto para Helena» es una de las múltiples reescrituras del mencionado poema francés, destacan las siguientes conclusiones:

1) Por un lado, diré que siendo la reescritura una manifestación de la teoría transtextual, no resulta incongruente asentir que estamos, como presupusimos, ante un caso de hipertextualidad explícita, debida a la existencia de un hipotexto no contestado ni contestable, de un poema de tópico reconocido por la tradición literaria universal.

2) El primer sintagma del poema de Neruda constituye el primer marcador intertextual, aunque no respeta la normativa relativa a las citas textuales.

3) Este rasgo intertextual no es del todo revelador de un calco irreverente ya que, además del guiño que le hace al lector al titular su poema «Nuevo soneto para Helena», Neruda menciona, en el segundo hemistiquio del primer verso, al poeta de la Pléyade, como si quisiera prolongar y completar el sentido el título.

4) Mediante varias prolepsis⁷ ancladas en el futuro simple, ambos poetas presentan a la mujer como vano o frágil rescoldo de una hermosura en continua corrosión.

⁷ En retórica, «figura lógica que consiste en anticipar las objeciones que se podrían hacer al enunciado que se quiere exponer: Ejem.: *Preguntaréis por qué su poesía/ no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes*

5) Durante estas prolepsis, el recurso constante a la prosopografía deja entrever, aquí y ahí, la disfórica imagen de una Helena de «vida vacía» (Neruda), «muy vieja» y acurrucada cerca de la hoguera, arrepintiéndose de su remoto orgullo, de su frustrante falta de atención (Ronsard). También he procurado señalar algunas marcas de ruptura susceptibles de confirmar o matizar nuestra hipótesis principal.

6) El ansia de visitar textos anteriores presupuso una cierta conciencia de la repetición, un deseo de querer oscilar entre nostalgia y ruptura de viejos patrones estilísticos, entre recuperación y superación de los llamados lugares comunes. De ahí que frente al soneto tradicional —hecho a lo italiano, a lo Garcilaso— Neruda aporte matizaciones métricas cuando realza el soneto modernista, hecho con alejandrinos a lo Rubén Darío.

7) Contrariamente a Ronsard cuya regularidad métrica estriba en estructuras bimembres de tipo 6+6=12, la armonía estructural en Neruda no se pierde nada, sino que se salva y se sitúa más bien a nivel de la paridad silábica (de 12 a 14). En casi todo el poema, el anhelo de pureza estética genera en «Nuevo soneto» bimebraciones hemistiquiales, consecuencia de la elección de un sistema rítmico milimetrado y apurado. Esta rítmica la lleva a la perfección⁸ desde el íncipit, con poquísimas pausas internas, con encabalgamientos suaves y sinalefas en los versos 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10 (3 ocurrencias), 12 y 14 (2 ocurrencias). La versificación nerudiana tal vez se fundamente más en la «novedad» anunciada en el título que en la filiación a la métrica castellana del Siglo de Oro.

8) Si el poema de Neruda no se enmarca en la nomenclatura del soneto clásico español, tampoco se cierra sobre imperativos categóricos⁹ a lo Ronsard. No se cierra sobre el trivial cortar la rosa mientras sigue bella o el disfrutar de todo cuanto encanta los sentidos. Al reforzar la tesis de la ruptura, la ausencia del muy gastado consejo final da originalidad al «Nuevo soneto», igual que el ansia de subvertir aquella arrogancia propia de los re-escribidores del *carpe diem*. Al romperla, Neruda consigue presentar, en palabras de Melis —citadas

volcanes de su país natal? Venid a ver la sangre por las calles, / ¡Venid a ver/ la sangre/ por las calles! (Neruda)» (Marchese, A.-Forradellas, J. 2000:328-329)

⁸ Cuando estés vieja, niña// (Ronsard ya te lo dijo), (7+7= 14 sílabas métricas)
te acordarás de aquellos// versos que yo decía. (7+7= 14 sílabas métricas)
Tendrás los senos tristes //de amamantar tus hijos, (7+7= 14 sílabas métricas)
los últimos retoños// de tu vida vacía... (7+7= 14 sílabas métricas)

El cómputo silábico completo revela la isometría de todo el poema de Neruda. La armonía de los versos la refuerzan las rimas y el acento estrófico que recae en la penúltima sílaba de cada estructura, pues todos al final llevan sendas palabras llanas.

⁹ Como el ronsardiano *explicit*: «Viva, no espere a mañana, corte en adelante las rosas de la vida».

por López Martínez (2009: 139)—, una «imagen realista que rebaja la pedantería juvenil de la reminiscencia ronsardiana».

9) Esta discrepancia final no es prueba de la apriorística fragilidad de la mujer, de ese cuerpo cansado cuya hermosura rescataría el poeta con «louange immortelle» o «eterna alabanza» (Ronsard), sino que es símbolo de la vulnerabilidad de ser humano en su genérica dualidad.

10) Al no incurrir en el vocativo y en prohibiciones como hizo Horacio, al apartarse de los mandamientos que lo hubieran acercado más al poeta resucitado, el hipertexto se cierra sobre el silencio del sujeto poemático, con una estructura circular que se abrió, desde el segundo cuarteto, por la anáfora « Yo estaré tan lejano ». Dada su consecutiva y armónica distribución en la periferia de tres versos repartidos en las tres postreras estrofas de Neruda, este hemistiquio heptasilábico constituye, como vamos a comprobar, la piedra angular del «Nuevo soneto para Helena»:

Yo estaré tan lejano que tus manos de cera
ararán el recuerdo de mis ruinas desnudas.
Comprenderás que puede nevar en primavera
y que en la primavera las nieves son más crudas.
Yo estaré tan lejano que el amor y la pena
que antes vacié en tu vida como un ánfora plena
estarán condenados a morir en mis manos...
Y será tarde porque se fue mi adolescencia,
tarde porque las flores una vez dan esencia
y porque aunque me llames **yo estaré tan lejano...**

«Tan lejano» porque, como ya dijera a su manera, y con perfectos endecasílabos Jorge Luis Borges¹⁰: «Te espera el mármol / que no leerás. En él ya están escritos / la fecha, la ciudad y el epitafio».

¹⁰ Eres invulnerable. ¿No te han dado los números que rigen tu destino certidumbre de polvo? ¿No es acaso tu irreversible tiempo el de aquel río

en cuyo espejo Heráclito vio el símbolo de su fugacidad? Te espera el mármol que no leerás. En él ya están escritos la fecha, la ciudad y el epitafio.

Sueños del tiempo son también los otros,
no firme bronce ni acendrado oro;
el universo es, como tú, Proteo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam Jean-Michel, «Textualité Et Transtextualité D'un Conte d'Anderson» («La Princesse Sur Le Petit Pois»), en *Poétique*, N. 128, 2001, pp.421-445.
- Angenot Marc, «L'intertextualité: Enquête Sur L'émergence D'un Champ Notionnel», en *Revue Des Sciences Humaines*, Vol. 1, N. 189, 1983, pp. 121-135.
- Bakhtine Mikhaïl, *Le Principe Dialogique Suivi De Ecrits Du Cercle De Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- Barthes Roland, *El Placer Del Texto Y Lectura Inaugural*. Trad. De N. Durán Y O. Terán, 10a Ed. Madrid, S.XXI, 1998.
- Bloom Harold, *The Anxiety Of Influence (A Theory Of Poetry)*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Borges José Luis, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA, 2005.
- Chevrel Yves, «De L'influence A La Réception Critique», en *La Recherche En Littérature Générale Et Comparée En France. Aspects Et Problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, pp. 89-107.
- Domínguez Caparrós José, *Introducción A La Teoría Literaria*, Madrid, Ramón Areces, 2009.
- Domínguez César, «World Literature And The Ethical Turn: Desire For Community», En *Forum For World Literature Studies*, Vol.6, N. 2, Shanghai Wuhan, West Lafayette, 2014, pp.176-191.
- Domínguez César, «Literatura Mundial En/Desde El Castellano», en *Ínsula* (Revista De Letras Y Ciencias Humanas) 787-788, 2012, Pp.2-6.
- Domínguez César y López-Varela Azcárate Asunción, «Discloses: A Report On The World Literature Association And The Institute For World Literature», en *Recherche Littéraires (Literary Research)*, Vol.29, 2013, p.57-58.
- Eliot Thomas Stearns, *Notas Para Una Definición De Cultura*. Barcelona, Bruquera, 1984.
- Fernández Mosquera Santiago, *Quevedo: Reescritura E Intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Genette Gérard, *Palimpsestes (L'écriture Au Second Degré)*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.

Sombra, irás a la sombra que te aguarda
fatal en el confín de tu jornada;
piensa que de algún modo ya estás muerto.

- Gignoux Anne-Claire, «De l'intertextualité à l'écriture», 2006, <http://narratologie.revue.org/329> (20/09/2015)
- Guillén Claudio, *Entre Lo Uno y Lo Diverso (Introducción A La Literatura Comparada)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Jenny Laurent, «La Stratégie de la forme», *Poétique* N. 27, 1976, Pp. 257-281.
- López Martínez, María Isabel, *Neruda y Los Escritores De La Edad De Oro*, Universidad De Sevilla, CSIC (Escuela De Estudios Hispanoamericanos), 2009.
- Marchese Angelo y Forradellas Joaquín, *Diccionario De Retórica, Crítica Y Terminología Literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Marty Robert, «Semiótica general», <http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/semiotica.htm> (20/09/2015)
- Martínez Fernández José Enrique, *La Intertextualidad Literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Mendoza Fillola Antonio, *Literatura Comparada E Intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994.
- Neruda Pablo, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA, 2005.
- Ovide, *L'art D'aimer*, Paris, Gallimard, 1974.
- Pagnini Marcelo, *Estructura de La obra literaria y Método Crítico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Paz Octavio, *Piedra y Sol (Poemas elegidos)*, Ed. de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2007.
- Polacco Marina, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Ripert Pierre, *Dictionnaire Anthologique de la poésie française*, S L., Références, 1998.
- Sabourdy Philippe, *Anthologie de la poésie française du Moyen-âge à nos Jours*, Studyrama, 2005.