

## LA FIGURA DE JOSIE BLISS EN LA OBRA DE NERUDA

Los paradigmas que rigen nuestros códigos simbólicos atribuyen a cada sexo características supuestamente naturales y esenciales que los definen. Según dichos paradigmas, lo masculino es asociado con lo racional, lo cultural y lo activo, y lo femenino con lo emocional, lo natural y lo pasivo. Estos códigos duales implican una jerarquía que privilegia lo primero y degrada lo segundo.<sup>1</sup>

La literatura, patrimonio predominantemente masculino hasta hace poco tiempo, manifiesta estas dualidades que con frecuencia constituyen a la mujer como otredad en la cual se deposita lo deseado y lo temido.<sup>2</sup> Esta otredad se expresa en términos de representaciones de la mujer, cuyos estereotipos más comunes la definen como un ser angelical o diabólico; una diosa de la fertilidad, maternal, tierna y complaciente que está asociada a los elementos naturales benéficos y cósmicos; una musa que se constituye en fuente de inspiración del creador masculino; o un ser emocional e irracional que no tiene control de sus acciones.

Siendo el objeto de la interpretación crítica los textos mismos y no la reputación o la personalidad del autor, la crítica feminista contemporánea destaca la importancia de la (re)lectura de obras nuevas y canónicas que expliciten los códigos sexuales patriarcales, falocéntricos y misógenos, que con frecuencia y de manera implícita, refuerzan los estereotipos presentes en la cultura.<sup>3</sup> Por eso, adquiere relevancia el preguntarse cómo se inscribe el género sexual en el texto y qué interacción se produce con las determinaciones de género del lector o la lectora.<sup>4</sup> Esta problemática

1. Ver el ya clásico artículo de Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?," donde se explica la universalidad de la percepción respecto a la mujer como ser subordinado y asociado a la naturaleza. Luce Irigaray analiza y refuta las concepciones de la feminidad en la filosofía occidental, desde la antigüedad hasta el psicoanálisis, en *Speculum of the Other Woman*.
2. Sobre esta problemática, consultar el artículo de Lucía Guerra-Cunningham, "El personaje literario femenino y otras motivaciones," y la Bibliografía referida en sus notas al pie de página.
3. Ver el ya mencionado artículo de Lucía Guerra-Cunningham y también los de Lillian Robinson, "Treason Our Text," Nancy Miller, "Rereading as a Woman: The Body in Practice" y Elaine Showalter "Towards a Feminist Poetics".
4. Jonathan Culler, por ejemplo, titula la segunda parte del primer capítulo de su libro *On Deconstruction*, "Reading as a Woman," y se plantea las posibles diferencias en la lectura de un texto que puede determinar que quien lee sea una lectora y no un lector. Patrocinio Schweickart ("Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading") critica la llamada "teoría de la recepción" por considerar que ignora los conflictos de raza, clase y sexo presentes en la lectura de un texto.
5. Tanto Annette Kolodny ("A Map of Rereading") como Judith Fetterley (*The Resisting Reader*) refutan la existencia de una práctica de la crítica literaria sexualmente neutral y exhortan a las lectoras que resistan identificarse con personajes masculinos, y no acepten como normal un sistema de valores misóginos. En consecuencia, destacan la importancia de la revisión de textos con una nueva dirección crítica.

conduce a relecturas de textos canónicos desde nuevas perspectivas.<sup>5</sup> En los últimos años se han acumulado estudios sobre la representación literaria de la mujer en la literatura hispanoamericana masculina, especialmente en lo referente a la narrativa novelística, que contribuyen al estudio de estos códigos culturales y a una mayor concientización respecto a los mismos.<sup>6</sup> Sin embargo, hay obras como la de Pablo Neruda que han sido estudiadas desde una perspectiva casi exclusivamente estilística, política o biográfica, pero cuyas inscripciones en términos de códigos sexuales han sido ignoradas.

En la obra poética de Pablo Neruda son numerosos los versos inspirados en diferentes mujeres, por lo general anónimas. Hay, sin embargo, seis poemas sobre Josie Bliss, la amante birmana de fines de la década del veinte, que fueron escritos a lo largo de cuarenta años y que se destacan por su intensidad y ambivalencia emocional. La perseverancia de la presencia de Josie Bliss en la poética nerudiana es notable ya que se extiende a lo largo de tanto tiempo.

Los dos primeros poemas inspirados en Josie Bliss, "Tango del viudo" y "Josie Bliss," forman parte de *Residencia en la tierra* (1933) y son contemporáneos a los acontecimientos biográficos de la relación amorosa. Los dos subsiguientes, "Regreso a una ciudad" y "La desdichada," se encuentran en *Extravagario* (1958) y están relacionados con una visita de Neruda al Oriente en 1957. Los dos últimos poemas escritos sobre Josie Bliss están incluidos en *Memorial de Isla Negra* (1964): "Amores: Josie Bliss (I)" y "Amores: Josie Bliss (II)".

El objetivo de este estudio consiste en explorar la construcción de este personaje femenino específico en la obra nerudiana, de manera diacrónica y sincrónica ya que la relación del hablante con Josie Bliss es un presente en los dos poemas de *Residencia en la tierra* y un pasado lejano en los cuatro restantes. Se trata de examinar la figura de Josie Bliss y las emociones expresadas por parte del hablante poético hacia ella, así como también las transformaciones que sufren dichas emociones a través del tiempo. Se tendrán en cuenta las memorias de Pablo Neruda narradas en *Confieso que he vivido*, ya que iluminan, expanden o confirman elementos presentes en los poemas.

La primera parte de este trabajo se ocupa de los dos poemas mencionados de *Residencia en la tierra*, la segunda sección de los de *Extravagario*, la tercera, de los correspondientes a *Memorial de Isla Negra* y la cuarta evalúa el objetivo planteado en esta introducción.

## I

Neruda había conocido a Josie Bliss en Rangoon (Birmania) en 1927, donde él ejercía funciones consulares. Esa etapa de su vida, durante la cual escribió gran

6. Ver, por ejemplo, Sharon Magnarelli, *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish American Novel* o Virgilio y Lindstrom, editores, *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*.

parte de *Residencia en la tierra*, es conocida como un ciclo de soledad y depresión. Como afirmó el mismo Neruda en *Confieso que he vivido*: “No creo ... que mi poesía de entonces haya reflejado otra cosa que la soledad de un forastero trasplantado a un mundo violento y extraño” (109). Su situación financiera y las circunstancias profesionales no ayudaban a su estado emocional: “Mi vida oficial funcionaba una sola vez cada tres meses ... Luego vendrían tres meses de inacción, de contemplación ermitaña de mercados y templos. Esta es la época más dolorosa de mi poesía” (110).

El joven Neruda que vivía en Oriente y conoció a Josie Bliss parece marcado por una intensa angustia que se proyecta en los poemas de *Residencia en la tierra*, donde, según sostiene Amado Alonso, los ojos del poeta “ven la lenta descomposición de todo lo existente” (“Angustia y desintegración” 122). Para Alonso, el poema “Tango del viudo,” inspirado en Josie Bliss, revela que “el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo que mantiene desde dentro un mundo que se quiere deshacer”. Por lo tanto: “El instinto amoroso y el poetizar son dos formas de manifestarse el ansia de perpetuidad entre lo caduco” (“Angustia y desintegración” 128).

Según narra Neruda en *Confieso que he vivido*, Josie Bliss evocaba dos mundos, Occidente y Oriente, al mismo tiempo:

... Me adentré tanto en el alma y la vida de esa gente, que me enamoré de una nativa. Se vestía como una inglesa y su nombre de calle era Josie Bliss. Pero en la intimidad de su casa, que pronto compartí, se despojaba de tales prendas y de tal nombre para usar su deslumbrante sarong y su recóndito nombre birmano. (111)

Josie Bliss se inventa una máscara pública, un personaje inglés que asume en los espacios públicos y sociales, y que se diferencia de la mujer nativa que se expresa en la privacidad de su hogar. Es notable que a lo largo de su escritura poética y autobiográfica Neruda se refiriera a su amante birmana con el nombre de “Josie Bliss,” el nombre-máscara que se contrapone al nombre birmano que utilizaba en la “intimidad de su casa”. ¿Es esta una manera de poner distancia respecto a alguien con quien se experimentó una relación intensa y ambivalente?

De acuerdo con el relato sobre los avatares de la relación que Neruda narra en *Confieso que he vivido*, su relación con Josie Bliss se vio truncada por la absorbente pasión de ella y sus celos posesivos:

... la dulce Josie Bliss fue reconcentrándose y apasionándose hasta enfermar de celos. De no ser por eso, tal vez yo hubiera continuado indefinidamente junto a ella. Sentía ternura hacia sus pies desnudos, hacia las blancas flores que brillaban sobre su cabellera oscura. Pero su temperamento la conducía hasta un paroxismo salvaje. Tenía celos y aversión a las cartas que me llegaban de lejos; escondía mis telegramas sin abrirlos; miraba con rencor el aire que yo respiraba. (112)

Pero los celos no eran la única preocupación que manifiesta Neruda, sino también el temor a la agresión física:

A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquitero. Era ella, vestida de blanco, blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena. Era ella paseando horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme. "Cuando te mueras se acabarán mis temores," me decía. Al día siguiente celebraba misteriosos ritos en resguardo a mi fidelidad. (*Confieso* 112).

A pesar de que Neruda siempre se refirió en su escritura a la amante con su nombre occidental, enfatiza, paradójicamente, los elementos que la constituyen en otredad oriental, como cuando se destaca su cuchillo "indígena" o los "misteriosos ritos que celebraba." La inscripción textual de la otredad oriental de Josie Bliss se complementa con las marcas de su otredad como ser del sexo femenino. La "dulce" Josie Bliss, cuya pasión la lleva a "enfermar de celos" es transformada y dominada por "su temperamento" que la conduce a un "paroxismo salvaje". La imagen de la mujer "blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena" reafirma la descripción que la constituye en ser agresivo, furioso, descontrolado y asesino, y también le otorga una connotación de mujer fálica, castrante y amenazadora.

Neruda utiliza la primera oportunidad que se le presenta para escapar de Rangoon, lo cual ocurre al ser trasladado al consulado de Colombo (Ceilán): "Preparé mi viaje en secreto, y un día, abandonando mi ropa y mis libros, salí de la casa como de costumbre y subí al barco que me llevaría lejos." (*Confieso* 112)

El primer poema escrito sobre Josie Bliss, "Tango del viudo," surge a partir de esa separación abrupta. Neruda afirma en sus memorias:

Dejaba a Josie Bliss, especie de pantera birmana, con el más grande dolor. Apenas comenzó el barco a sacudirse en las olas del golfo de Bengala, me puse a escribir el poema "Tango del viudo," trágico trozo de mi poesía destinado a la mujer que perdí y me perdió porque en su sangre crepitaba sin descanso el volcán de la cólera. ¡Qué noche tan grande, qué tierra tan sola! (112)

En primera instancia, llama la atención el título del poema. El término "tango" evoca un sentimiento de nostalgia, y la palabra "viudo" se refiere a un hombre que ha perdido a su mujer. Esto parece extraño ya que, como sabemos, es el poeta quien la ha abandonado. Sin embargo, Neruda expresa haber sentido la obligación de partir, como a pesar suyo, debido a una cuestión de sobrevivencia. De esta manera, el título refleja una ambivalencia emocional: si bien él abandonó a Josie Bliss por haberse sentido obligado a hacerlo sin realmente querer separarse de ella, se siente un viudo y experimenta la separación como alguien que pasivamente ha perdido a su amada. "De no ser por esos celos enfermizos, tal vez yo hubiera continuado indefinidamente junto a ella" (112) escribió Neruda, manifestando así los sentimientos de ambivalencia en cuanto a la finalización de la relación. Por

ello, "Tango del viudo" expresa una pérdida mutua y, como afirma Neruda, está "destinado a la mujer que perdí y me perdió" (112).

La figura de Josie Bliss que se construye en la narración de las memorias y en "Tango del viudo" es la de una mujer descontrolada por los celos y la furia, una "maligna", una "pantera" que actúa guiada por emociones negativas que la llevan hasta el punto de intentar asesinar al amante. En contraposición, éste se presenta como un ser racional que, obligado a renunciar a la amada para proteger su vida, sufre las consecuencias de soledad.

"Tango del viudo" comienza con una interpelación directa a la amante abandonada:

OH MALIGNA, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia,  
y habrás insultado el recuerdo de mi madre  
llamándola perra podrida y madre de perros,  
ya habrás bebido sola, solitaria el té del atardecer  
mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre

Quien ha abandonado enfatiza los aspectos agresivos de la abandonada, la furia y los insultos de la "Maligna", justificando así la acción del abandono. Estos primeros versos retratan la soledad que se supone que experimenta la amante ante la ausencia del amado, ausencia evocada en la presencia de sus zapatos vacíos. Esa soledad femenina que se siente con furia, contrasta con versos posteriores donde se expresa la soledad del hablante, vivenciada en términos de desolación. La soledad del hablante masculino es retratada en las imágenes de espacios amplios, dormitorios vacíos (en vez de zapatos) donde reina el caos, la comida fría y la ausencia de retratos. El hablante expresa sus sentimientos de soledad casi en forma de confesión ("la verdad..."):

Maligna, la verdad, que noche tan grande, que tierra tan sola!  
he llegado otra vez a los dormitorios solitarios,  
a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez  
tiro al suelo los pantalones y las camisas,  
no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en las paredes.

A continuación, la nostalgia por la mujer perdida y la angustia provocada por la soledad se hacen más explícitas. El tiempo y el espacio tienen connotaciones amenazadoras y negativas:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarle,  
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses,  
y la palabra invierno que sonido de tambor lúgubre tiene.

Luego, el hablante hace referencia al cuchillo con que Josie Bliss lo había amenazado y se identifica de manera implícita con ese objeto que escondió enterrándolo, como trató de enterrar la relación amorosa:

Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde  
el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras,  
y ahora repentinamente quisiera oler su acero de cocina  
acostumbrado al peso de tu mano y al brillo de tu pie.<sup>7</sup>

El cuchillo constituye una metonimia de la relación a la cual ha enterrado pero echa de menos, y también del hablante masculino, quien, como el cuchillo fático, está "acostumbrado" al cuerpo de Josie Bliss. La estrofa continúa con las posibilidades discursivas que ofrece esta experiencia, las cuales determinan una transformación de la imagen de Josie Bliss:

bajo la humedad de la tierra, entre las sordas raíces,  
de los lenguajes humanos el pobre sólo sabría tu nombre,  
y la espesa tierra no comprende tu nombre  
hecho de impenetrables sustancias divinas.

Si sustituimos al cuchillo enterrado por el amante, los versos precedentes aludirían a la imposibilidad de hacer poesía sobre otro tema que no sea el referente a Josie Bliss.

La estrofa precedente culmina con la afirmación del misterio que encierra la amada y al cual nadie más podría percibir o comprender. Su carácter divino trasciende la imagen de mujer-tierra ("la espesa tierra no comprende tu nombre") y la convierte en mujer-diosa ("hecho de impenetrables sustancias divinas"), cuya enunciación discursiva por parte del cuchillo/hablante enterrado también adquiere características divinas. De esta manera, la mujer-diosa y el producto poético al cual ha inspirado; y que al mismo tiempo la enuncia, están hechos de "sustancias divinas". Por lo tanto, la mujer-diosa es también la mujer-musa.

En la cuarta estrofa, el yo poético expresa echar de menos a la amante, su cuerpo marino, su curiosidad y hasta su furia. Sin embargo, lo separa de ella un estado de descomposición y destrucción que manifiesta la ambivalencia sentida hacia la relación:

Así como me aflige pensar en el claro día de tus piernas  
recostadas como detenidas y duras aguas solares,  
y la golondrina que durmiendo y volando vive en tus ojos,  
y el perro de furia que asilas en el corazón,  
así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora,  
y respiro en el aire la ceniza y lo destruido,  
el largo, solitario espacio que me rodea para siempre.<sup>8</sup>

7. Amado Alonso afirma respecto a este verso que con la pareja pie-mano se expresa la totalidad de un cuerpo. Al escribir que el cuchillo está "acostumbrado al peso de tu mano y al brillo de tu pie," se dice que el cuchillo está acostumbrado o hecho a su cuerpo. Ver *Poesía y estilo de Pablo Neruda* 331.

8. Como afirma Alonso: "Rey Midas al revés, a Pablo Neruda cada cosa que toca se le descascarilla, se le deshace en polvo, porque la toca en su incesante raíz de destrucción. Cenizas y polvo, polvoriento y ceniciento son palabras de insistencia en esta poesía." Ver "Angustia y desintegración" 124.

El recuerdo de la voz poética asocia a la amante con elementos positivos de la naturaleza, como el agua, el sol y una golondrina, donde predomina la claridad y la luz, y también con “el perro de furia”. El, en cambio, está rodeado de soledad, destrucción y cenizas.

En la quinta y última estrofa se expresa la nostalgia por la cotidianidad compartida, por los sonidos familiares de una rutina diaria en la cual no existía el dolor causado por separaciones. En esa vida compartida, la presencia de Josie Bliss formaba parte de lo que naturalmente lo rodeaba:

Darí­a este viento de mar gigante por tu brusca *respiración*  
*oída* en largas noches sin mezcla de olvido,  
uniéndose a la atmósfera como el *látigo a la piel* del caballo.  
Y por *oírte orinar*, en la oscuridad, en el fondo de la casa,  
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina,  
obstinada,  
cuántas veces entregaría este *coro* de sombras que poseo,  
y el *ruido de espadas* inútiles que se oye en mi alma,  
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente  
*llamando* cosas desaparecidas, seres desaparecidos, sustancias  
extrañamente inseparables y perdidas.

La estrofa precedente se caracteriza por el predominio de elementos auditivos que destaco en itálicas. Ellos evocan los sonidos cotidianos que se asocian con Josie Bliss y otros que se desean eliminar. Los primeros refieren a los sonidos pertenecientes al ritmo biológico, como respirar y orinar. Las últimas cinco líneas afirman el deseo de intercambiar los sonidos del dolor y la angustia por los que representan la presencia de la amante.

Al escaparse de Rangoon y llegar a Ceilán, Neruda creyó que se había alejado de Josie Bliss para siempre. Sin embargo, según relata en sus memorias:

Inesperadamente, mi amor birmano, la torrencial Josie Bliss, se estableció frente a mi casa. Había viajado allí desde su lejano país. ... Desde la puerta de enfrente se dedicó a observar y luego a insultar y a agredir a cuanta gente me visitaba. Josie Bliss consumida por sus celos devoradores, al mismo tiempo que amenazaba con incendiar mi casa. Recuerdo que atacó con un largo cuchillo a una dulce muchacha eurasiática que vino a visitarme. (122)

Nuevamente se destacan las emociones agresivas y descontroladas de Josie Bliss; esta mujer “torrencial” de “celos devoradores” insulta y ataca no ya solamente a Neruda sino a terceras personas con el recurrente cuchillo.

El escándalo público resultó en que la policía interviniera y amenazara con expulsarla del país, a menos que Neruda se la llevara a vivir con él. “Yo sufrí varios días”, afirma, “oscilando entre la ternura que me inspiraba su desdichado amor y el terror que le tenía. No podía dejarla poner un pie en mi casa. Era una terrorista amorosa, capaz de todo” (123).

Finalmente, Josie Bliss tuvo que regresar a su país y le pidió a Neruda que fuera al puerto a despedirla. Allí, sucedió algo que más tarde se incorporará a otro poema: "Como en un rito [ella] me besaba los brazos, el traje y, de pronto, bajó hasta mis zapatos, sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza de mis zapatos blancos" (*Confieso* 123). El relato de la despedida sintetiza la recurrente ambivalencia de los sentimientos del hablante:

No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. La razón me lo impedía, pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado. Aquel dolor turbulento, aquella lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria (*Confieso* 123)

Por una parte, la figura de Josie Bliss oscila entre la agresión y la ternura desmedidas. Por otro lado, el hablante oscila entre la razón que le impide volver con ella y el corazón que sufre la separación. Se presentan así dos opuestos equivalentes a los estereotipos de lo femenino o emocional y lo masculino o racional. En esta polaridad dual la mujer es la victimaria que agrede, mientras que el hombre es la víctima que sufre. Ella ama y odia desmesuradamente; él, en cambio, domina sus emociones a través de la racionalidad que modera sus acciones y decisiones.

El segundo poema de *Residencia en la tierra* que se refiere a la amante birmana y lleva su nombre inglés, "Josie Bliss", evidencia que recordarla equivale a evocar emociones de ternura, pero también la sensación de la muerte y la destrucción. En la primera estrofa se mira hacia el pasado que, como "exterminadas fotografías", está destruido. Ese pasado doloroso también significó amor y su recuerdo detiene agresivamente el fluir temporal:

Color azul de exterminadas fotografías,  
color azul con pétalos y paseos al mar,  
nombre definitivo que cae en las semanas  
con un golpe de acero que las mata.<sup>9</sup>

En la segunda estrofa, el poeta se pregunta cuál es el detalle o la sensación que desencadena esa mirada hacia el pasado. Debido a esa retrospectión, el devenir temporal transcurre inútilmente porque ese pasado lo atrapa de forma repentina, "como un confuso ataque de pieles rojas":

Qué vestido, qué primavera cruza,  
qué mano sin cesar busca senos, cabezas?  
El evidente humo del tiempo cae en vano,

---

9. Alonso reformula esos cuatro versos de la siguiente manera: "Azules han quedado estas fotografías desvanecidas...; azul es el tono de mi recuerdo, con aquellas flores y aquellos paseos al mar; y tu nombre, tu recuerdo que cae definitivamente sobre el tiempo transcurrido (las semanas) con una estocada o puñalada (golpe de acero...) y lo anula (lo mata). Tu recuerdo anula el tiempo." *Poesía y estilo de Pablo Neruda* 268.

en vano las estaciones,  
las despedidas donde cae el humo,  
los precipitados acontecimientos que esperan con espada:  
de pronto hay algo,  
como un confuso ataque de pieles rojas,  
el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,  
algo sin duda agita los rosales.

Como afirma Amado Alonso, la nostalgia domina en el poema. Un elemento desata el recuerdo, "algo sin duda agita los rosales" del pasado. "Parece —nos dice el poeta— que lo pasado ha pasado en efecto, pero queda en nosotros hecho sangre." (*Poesía y estilo de Pablo Neruda* 225-226).

La tercera estrofa refiere a una serie de emociones provocadas por la ruptura de la relación y por el recuerdo actual del pasado:

Color azul de párpados que la noche ha lamido,  
estrellas de cristal desquiciado, fragmentos  
de piel y enredaderas sollozantes,  
color que el río cava golpeándose en la arena,  
azul que ha preparado las grandes gotas.

La primera línea equipara la noche con un animal protector que lame las heridas de los ojos. Por lo tanto, el pasado o su recuerdo ("color azul") fue o es dolor y llanto. La segunda línea refiere a una fragilidad destrozada, y la tercera a la sensación de estar partido en pedazos y retorcerse de dolor y angustia. La cuarta línea evoca la intensidad (golpear) y la profundidad (cavar). Si el río es el llanto, podríamos sintetizar la estrofa afirmando que el dolor por el pasado se hace intenso y profundo. El verso final precisamente alude al sollozo provocado por la nostalgia del pasado ("azul que ha preparado las grandes gotas").

La estrofa siguiente asocia el azul con lo lúgubre y con la vestimenta femenina. Por primera vez el "yo" poético se explicita en el poema cuando el hablante expresa que una parte de sí mismo quedó allí en Rangoon:

Tal vez sigo existiendo en una calle que el aire hace llorar  
con un determinado lamento lúgubre de tal manera  
que todas las mujeres visten de sordo azul:  
yo existo en ese día repartido,  
existo allí como una piedra pisada por un buey,  
como un testigo sin duda olvidado.

En la quinta estrofa se asocia nuevamente el color azul con el pasado que no puede olvidarse. El llanto y el dolor (el mar) que causa el pasado anulan el olvido:

Color azul de ala de pájaro de olvido,  
el mar completamente ha empapado las plumas,  
su ácido degradado, su ola de peso pálido  
persigue las cosas hacinadas en los rincones del alma,  
y en vano el humo golpea las puertas.

En la última estrofa, el poeta verifica que los recuerdos no se le han escapado con el “pájaro de olvido”, y se refiere a una escena concreta, la de la despedida de Josie Bliss en el puerto de Ceilán. El pasado no desaparece sino que es rescatado, como lo confirma la conjugación de los verbos en tiempo presente:

Ahí están, ahí están  
los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,  
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una mano  
sacude llamando el alba:  
parece que la boca de la muerte no quiere morder rostros,  
dedos, palabras, ojos:  
ahí están otra vez como grandes peces que completan el cielo  
con su azul material vagamente invencible.

Las últimas cuatro líneas proclaman el triunfo de la memoria por sobre el olvido. Este (“la boca de la muerte”) no hará desaparecer el recuerdo de Josie Bliss porque es “invencible”.

## II

En 1957, treinta años después de la ruptura de la relación con Josie Bliss, Neruda volvió a Ceilán con motivo de un encuentro internacional por la paz. Durante esta visita, recorrió el que había sido su barrio, Wellawatta, y se dirigió a la casa de su antiguo vecino, Boya Pieres. Con respecto a este encuentro, uno de sus biógrafos afirma:

Hay una persona que [Neruda] no nombra y se interpone entre ellos como separándolos, pese al tiempo. Es Josie Bliss. Reconstituye mentalmente la situación de aquellos días. Boya Pieres no fue su amigo. El dio asilo a esa Maligna del poema, que diariamente desde allí disparaba cartas e insultos ... Es razonable que él se inclinara por protegerla. Luego todo terminó cuando abandonada, se marchó a su tierra. En la memoria de ambos interlocutores se interpone la Maligna. Neruda recorre la casa. Ella está escondida allí, llorando de furia, imprecando, bebiendo sola el té del atardecer, recordándolo a ratos.... (Teitelboim 135)

Durante ese viaje Neruda estaba “buscando no sólo el vestigio mental de una mujer ... sino también la casa que [él] habitó. Porque este poeta se casaba con las casas y enviudaba de ellas” (Teitelboim 137). Precisamente, Neruda realiza una asociación metonímica entre mujer y casa, destacando la de Ceilán, única a la que quiso regresar: “Yo enviudé ... de tantas casas en mi vida, y a todas las recuerdo

tiernamente. No podría ... volver a habitarlas porque no me gustan las resurrecciones... Sólo una vez quise volver a una casa en que viví. Fue después de largos años, en la isla de Ceilán" (Teitelboim 137).

Josie Bliss, como la casa de Ceilán, reaparece en la obra de Neruda: después de largos años, el poeta regresa literariamente a ella en *Extravagario* y en *Memorial de Isla Negra*.

Luego de visitar Ceilán, Neruda viajó a Rangoon, ciudad de donde provenía Josie Bliss y lugar donde él había escrito *Residencia en la tierra*. Escribe el poeta en *Confieso que he vivido*: "Ni sombra de Josie Bliss, mi perseguidora, mi heroína del 'Tango del viudo.' Nadie me supo dar idea de su vida o de su muerte. Ya ni siquiera existía el barrio donde vivimos juntos" (294). Un poema de *Extravagario*, "Regreso a una ciudad," se refiere a este viaje de 1957. El poema comienza interpelando a los ciudadanos y expresando desorientación:

¿A qué he venido? les pregunto  
¿Quién soy en esta ciudad muerta?

La "Maligna" de hace treinta años se convierte ahora en la "loca":

No encuentro la calle ni el techo  
de la loca que me quería.

"Regreso a una ciudad" expresa un gradual reconocimiento de la ciudad y de elementos que se vuelven otra vez familiares. Sin embargo, el hablante no integra a quien fue en el pasado con quien es en el presente. El paso del tiempo ha significado la pérdida de seres, de lugares y también de una parte de sí mismo. Ya que no es el mismo de entonces:

Ahora me doy cuenta que he sido  
no sólo un hombre sino varios  
y que cuántas veces he muerto,  
sin saber como he revivido,  
como si cambiara de traje  
me puse a vivir otra vida

El visitante se despide de la ciudad, prefiriendo dejar el mundo del pasado atrás, deseando olvidarlo y pensar en el presente, tan diferente de la desdicha que experimentó en Rangoon. También se despide de Josie Bliss:

Adiós, calles sucias del tiempo,  
adiós, adiós amor perdido,  
regreso al vino de mi casa,  
regreso al amor de mi amada,  
a lo que fui y a lo que soy,  
agua y sol, tierras con manzanas,  
meses con labios y con nombres,

regreso para no volver,  
nunca más quiero equivocarme,  
es peligroso caminar  
hacia atrás porque de repente  
es una cárcel el pasado.

El hablante elige el presente sobre el pasado. El primero es asociado con el vino, el amor y el compartir. Se identifica a si mismo con el agua, el sol y las tierras con frutas; se percibe lleno de vida, fértil y vital. Recordar le provoca temor y prefiere evitar una revisión profunda del pasado, en el cual teme quedarse atrapado. Josie Bliss ocupa un pequeño espacio en este poema y forma parte de una visión general del pasado en Oriente.

Otro poema de *Extravagario*, "La desdichada," se refiere específicamente a Josie Bliss. En el se evoca a una mujer que espera a su amado a través del tiempo. La imagen inicial representa a la abandonada que espera al pie de la puerta:

La dejé en la puerta esperando  
y me fui para no volver.  
No supo que no volvería.

Con tono humorístico se anuncia el transcurrir temporal:

Pasó un perro, pasó una monja,  
pasó una semana y un año.

El resto del poema evoca imágenes de acontecimientos naturales y catastróficos que describen el suceder de los años. En contraste, para Josie Bliss, el fluir temporal fue lento y pesado debido a la espera:

Las lluvias borraron mis pasos  
y creció el pasto en la calle,  
y uno tras otro como piedras,  
como lentas piedras, los años  
cayeron sobre su cabeza.

A pesar de la guerra y de sus terribles consecuencias, "aquella mujer" seguía esperando el retorno del que partió para no volver:

En donde estuvo la ciudad  
quedaron cosas cenicientas,  
hierros torcidos, infernales  
cabelleras de estatuas muertas  
y una negra mancha de sangre.

Y aquella mujer esperando.

El título del poema, "La desdichada", expresa el dolor de la mujer que espera en vano eternamente. La espera inútil y solitaria se acentúa con el último verso que queda solo, separado de los otros. Sin embargo, la desdicha que irradia el poema proviene especialmente de las imágenes de destrucción causadas por la guerra. Se desplaza así el tema que le da el título al poema a acontecimientos catastróficos y se toma distancia emocional del personaje femenino que ya no es la "Maligna" furiosa ni "la loca", sino simplemente "aquella mujer". Esta actitud distante respecto al pasado y a Josie Bliss es coherente con lo que el poeta había anunciado en "Regreso a una ciudad": "es peligroso caminar hacia atrás /porque de repente/es una cárcel el pasado".

### III

En 1964, siete años después del regreso de Neruda al Oriente, se publica *Memorial de Isla Negra*. Neruda tiene sesenta años y ese texto representa un balance biográfico que incluye dos poemas sobre Josie Bliss, "Amores: Josie Bliss (I)" y "Amores: Josie Bliss (II)".<sup>10</sup> El primero se caracteriza por un lenguaje que evoca agresión, destrucción, dolor y sentimientos de culpa respecto al pasado. En la primera estrofa, el poeta se pregunta por el destino de Josie Bliss, la "furiosa" que amenazaba, insultaba y perseguía al poeta:

¿Qué fue de la furiosa?  
 Fue la guerra  
 quemando  
 la ciudad dorada  
 la que sumergió sin que jamás  
 ni la amenaza escrita,  
 ni la blasfemia eléctrica salieran  
 otra vez a buscarme, a perseguirme  
 como hace tantos días allá lejos.

Estos versos que destacan a una Josie Bliss agresiva y activa contrastan con la Josie Bliss sumergida que descansa bajo tierra:

Como hace tantas horas  
 que una por una hicieron  
 el tiempo y el olvido  
 hasta por fin tal vez llamarse muerte,  
 muerte, mala palabra, tierra negra  
 en la que Josie Bliss

10. Sobre esta obra póstuma de Neruda y su relación con la proximidad de la muerte del poeta, ver Jaime Alazraki, "Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda" 292 y Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil* 289.

descansará iracunda.

La muerte de Josie Bliss significa el fin de la persecución del poeta y también la continuación del “tiempo y el olvido,” por eso, lo que primero fue tiempo y olvido luego se llamó muerte.

Los primeros cinco versos de la segunda estrofa aluden al dolor que durante años sintió Josie Bliss por la larga ausencia del amado. También refieren al sentimiento de culpabilidad del hablante por haber causado una pena tan profunda que se inscribió en el rostro de Josie Bliss a través de arrugas:

Contaría agregando a mis años ausentes  
arruga tras arruga, que en su rostro  
tal vez cayeron por dolores míos:  
porque a través del mundo me esperaba.

La imagen de la arrugas que caen en el rostro de Josie Bliss cumple la doble función de representar el transcurso temporal, la larga ausencia que Josie Bliss lamentaba, así como las marcas del dolor.

Los siguientes versos de la misma estrofa refieren al sufrimiento del hablante, quien aunque fue el que abandonó, quedó rodeado de la nada, de muertes, de silencio. Considera que al separarse de Josie Bliss él también murió. El, “hecho de vidrio”, se hundió en una laguna mientras Josie Bliss lo observaba:

y ella tal vez hasta morir me vio  
como detrás del agua,  
como si yo nadara hecho de vidrio,  
de torpes movimientos,  
y no pudiera asirme  
y me perdiera  
cada día, en la pálida laguna  
donde quedó prendida su mirada.

Si retomamos el final de la segunda estrofa del poema (“muerte, mala palabra, tierra negra/en la que Josie Bliss/descansará iracunda”), puede contrastarse la muerte real de Josie Bliss, su estar sumergida bajo tierra negra, con la muerte metafórica del hablante hundido en la laguna. Se nota también un contraste entre el hablante, ser frágil (“hecho de vidrio”), y Josie Bliss, ser enérgico y agresivo, “iracunda” aún bajo tierra.

La siguiente estrofa continúa con preguntas respecto a cuándo y dónde murió Josie Bliss, y atribuyendo esa muerte a su abandono:

hasta que ya cerró los ojos  
cuándo?  
hasta que tiempo y muerte la cubrieron  
cuándo?  
hasta que odio y amor se la llevaron  
dónde?  
hasta que ya la que me amó con furia,

con sangre, con venganza,  
con jazmines,  
no pudo continuar hablando sola,  
mirando la laguna de mi ausencia.

El poema finaliza con una estrofa que expresa el dolor del hablante, la impotencia por no poder volver al pasado y la sensación de que algo ha quedado inconcluso, pendiente, no dicho:

Ahora tal vez  
reposa y no reposa  
en el gran cementerio de Rangoon.  
O tal vez a la orilla  
del Irrawadhy quemaron su cuerpo  
toda una tarde, mientras  
el río murmuraba  
lo que llorando yo le hubiera dicho.

El otro poema de *Memorial de isla Negra* referente a Josie Bliss es "Amores: Josie Bliss (II)". Comienza con una descripción del contexto emocionalmente estéril y destructivo del cual el hablante escapó, abandonando a Josie Bliss: ("Yo me fugué de la deshabitada"). Ya habíamos destacado la analogía nerudiana entre casa y mujer. Decir que se abandona una casa o a una mujer "deshabitada" parece contradictorio. Quizás implique que el amante, a pesar de haber estado presente físicamente, se había ausentado o alejado antes de marcharse definitivamente.

El hablante del poema recuerda que había partido en barco, de Rangoon a Colombo, pensando que Josie Bliss jamás lo alcanzaría. Sin embargo, Josie Bliss lo buscó y el reencuentro movilizó el amor del poeta por la mujer que prefería no volver a ver, y profundizó el dolor y la agonía de Josie Bliss: "Pero no bastó el mar inapelable:/Josie Bliss me alcanzó revolviendo/mi amor y su martirio".

El poeta suspira por el pasado doloroso y angustiante: "Lanzas de ayer, espadas del pasado!". Afirma haber expresado su sentimiento de culpabilidad a través de la poesía, sin evitar el sufrimiento y la soledad: "—Soy culpable, le dije/a la luciérnaga./ Y me envolvió la noche".

El hablante mantiene un diálogo consigo mismo: trata de aliviar su culpa diciéndose que tuvo su castigo, pues él también sufrió; sin embargo, se responde que ese castigo no fue suficiente: "Quise decir que yo también/sufrí:/no es bastante:/ el que hiere es herido hasta morir".

A continuación, se interrumpe el fluir de las emociones referentes al pasado, se vuelve al presente, y ya con distancia se afirma: "Y esta es la historia, se escribió en la arena,/en el advenimiento de la sombra." Luego, el hablante se retracta, afirma que esta no es toda la historia. No termina con Josie Bliss, el Oriente es también parte de ese pasado que lo acosaba con su clima, sus olores, sus tormentas y monzones. Finalmente reaparece Josie Bliss en el poema y la nostalgia por el pasado: "Así era el mundo y ella siguió sola./Ayer! Ayer!"

En la estrofa final el yo del poeta se dirige a Josie Bliss en segunda persona singular con un lenguaje e intensidad emocional que recuerdan al "Tango del viudo" de *Residencia en la tierra*:

Tus ojos aguerridos,  
tus pies desnudos  
dibujando un rayo,  
tu rencor de puñal, tu beso duro,  
como los frutos del desfiladero,  
ayer, ayer  
viviendo  
en el ruido del fuego,  
furiosa mía,  
paloma de la hoguera,

Los versos citados arriba revelan ternura ("furiosa mía") hacia una mujer de la cual nuevamente se destacan características agresivas ("ojos aguerridos", pies que dibujan un "rayo", "rencor de puñal", "beso duro") pero que lleva dentro amor y pasión ("paloma de la hoguera"). El hablante imagina a la posible Josie Bliss actual, cuarenta años más tarde y aún abandonada:

hoy aún sin mi ausencia, sin sepulcro,  
tal vez abandonada de la muerte,  
abandonada de mi amor, allí  
donde el viento monzón y sus tambores  
redoblan sordamente y ya no pueden  
buscarme tus caderas extinguidas.

#### IV

Los poemas de *Residencia en la tierra*, "Tango del viudo" y "Josie Bliss", revelan ambivalencia respecto a la relación amorosa, e irradian tanto angustia como pasión. Para el hablante, estar con Josie Bliss equivalía a estar sujeto a un acoso obsesionado por celos y a temer la muerte. Pero abandonarla implicaba soledad, culpa y dolor.

Josie Bliss representa la mujer exótica de la cual puede destacarse el misterio que la envuelve y que la convierte en diosa y musa. Al mismo tiempo, el hablante limita la representación de esa otredad cultural de la amante, a quien no denomina con su nombre íntimo y nativo, sino con el nombre occidental, utilizado en un contexto colonial y público. La amante abandonada está asociada a los ritmos biológicos y cósmicos, es la naturaleza, tranquilizadora y bestial, predecible e impredecible al mismo tiempo. Su característica más destacada es el descontrol de los impulsos agresivos y la dificultad en ser regulada. Ni los ritmos biológicos ni las emociones negativas están sujetos a la posibilidad de dominio, control, o transformación racional. Josie Bliss, diosa y maligna al mismo tiempo, tierna, loca

y furiosa, asesina en potencia, condensa múltiples mitos que desde tiempos inmemoriales dominan las imágenes de las mujeres.

El recuerdo ya lejano de Josie Bliss que se evoca en "Regreso a una ciudad" y "La desdichada" de *Extravagario* parece ser más bien resultado de la circunstancia del viaje al Oriente que de un estado anímico retrospectivo. Es como si el hablante la recordara a pesar de sí mismo.

En cambio, en "Amores: Josie Bliss (I)" y "Amores: Josie Bliss (II)" de *Memorial de Isla Negra* se produce un regreso emocional al pasado. Después de cuarenta años, la figura de Josie Bliss evocada y la ambivalencia expresada se encuentran más cercanas al "Tango del viudo" que a los poemas intermedios.

La relación de Neruda con Josie Bliss no cumplió un ciclo de inicio, desarrollo y desintegración. Fue una relación cortada repentinamente que resultó en emociones ambivalentes y contradictorias. Tal vez una relación inconclusa no puede ser archivada entre los recuerdos del pasado como una parte de la historia personal que se guarda en la memoria con una intensidad que disminuye a medida que el tiempo transcurre. En este caso, parece suceder todo lo contrario: después de casi cuarenta años, el poeta la recuerda con una intensidad similar a la de los primeros dos poemas. Es oportuna al respecto la afirmación siguiente de Rodríguez Monegal: "Neruda habrá de volver una y otra vez, incansable, a los mismos motivos, los mismos pasajes, las mismas personas..." ("El sistema del poeta" 89).

Viviana Plotnik

Universidad de Oglethorpe, Atlanta

## BIBLIOGRAFIA

- Alazraki, Jaime. "Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda." *Pablo Neruda*. Edit. Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí. Madrid: Taurus Ediciones, 1980. 283-310.
- Alonso, Amado. "Angustia y desintegración". *Pablo Neruda*. 119-142.
- \_\_\_\_\_. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1982.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1977.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje femenino y otras mutilaciones." *Hispanamérica*. Año XV, Número 43 (abril 1986): 3-19
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Tra. Gillian C. Gill. Ithaca, N.Y. Cornell Univ. Press, 1985.
- Kolodny, Annette. "A Map of Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Edit. Elaine Showalter. N.Y.: Random House, 1985. 46-62.

- Virgilio, Carmelo and Lindstrom, Naomi, ed. *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Columbia, Mi: Univ. of Missouri Press, 1985.
- Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish American Novel*. Lewisburg: Univ. Presses of America, 1985.
- Miller, Nancy. "Rereading as a Woman: The Body in Practice." *The Female Body in Western Culture*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge, MA & London: Harvard Univ. Press, 1986. 354-362.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Isla Negra*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Ortner, Sherry. "Is Female to Male as Nature is to Culture?" *Woman, Culture & Society*. Edit. Rosaldo and Lamphere. Stanford, CA: Stanford Univ. Press. 1974. 67-87.
- Robinson, Lillian. "Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon." *Feminisms: An Antology of Literary Theory and Criticism*. Edit. Warhol and Herndl. New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press, 1991. 212-226.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El sistema del poeta." *Pablo Neruda*. 63-91.
- \_\_\_\_\_. *El viajero inmóvil*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- Schweickart, Patrocínio. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading." *Feminisms*. 525-550.
- Showalter, Elaine. "Towards a feminist Poetics." *The New Feminist Criticism*. 125-143.
- Teitelboim, Volodia. *Neruda*. Madrid: Ediciones Michay, 1984.