

JOSÉ LUIS VEGA

LA VISIÓN TRÁGICA EN LA POESÍA
DE PABLO NERUDA

Yo veo solo, a veces,
ataúdes a vela
zarpar...

Pablo Neruda. «Solo la
muerte», en *Residencia
en la tierra*, II

Walter Muschg, quien dedicó buena parte de su vida a escribir una *Historia trágica de la literatura*, señaló que el motivo natural del pensamiento trágico en la poesía moderna es la muerte y el sufrimiento que genera su inevitabilidad. El enigma de la muerte —que domina al hombre arcaico como pavor cósmico e inquieta aún la conciencia profunda del civilizado— se manifiesta en la poesía trágica como el órgano que percibe la verdadera magnitud de las cosas. Tal perspectiva desvirtúa las explicaciones optimistas de la existencia; pero constituye un valor último que por sí mismo ya es una respuesta. En esto consiste, afirma Muschg, el secreto —la paradoja, diría yo— del arte trágico.

La visión trágica, así entendida, ocupó la poesía de Pablo Neruda desde su adolescencia y atravesó, con énfasis diverso, todas sus etapas vitales y poéticas, aun aquellas de

predominio optimista. Como en olas encontradas, su escritura afirmó, negó, ironizó y reafirmó el sentido trágico de la creación poética. La pregunta sobre el origen inmediato de tal ocupación podría derivar, entre otros rumbos, hacia el asunto siempre azaroso de las fuentes y las influencias o hacia especulaciones de corte biográfico y psicológico. Convendría, sin embargo, revertir la perspectiva y adoptar el punto de vista de la poesía misma. Poseído desde muy temprano por la intuición del tiempo y de la muerte, Neruda hubiera podido afirmar, con palabras de Goethe, que sus poemas lo habían hecho a él, y no él a sus poemas. Si la inclinación de Pablo Neruda a los crepúsculos, a la melancolía, al misterio y a las efusiones del sufrimiento hubiera quedado confinada a sus páginas de adolescencia, estaríamos ante uno de tantos poetas hispanoamericanos tocados por el ave de paso del estilo decadente. No es el caso. Se trata de una profunda raíz psíquica de la cual, a veces a su pesar, el poeta no podrá desprenderse. «Tristeza, necesito / tu ala negra», escribirá en *Plenos poderes*, retractándose de la oda en que le había dicho a la misma tristeza: «... escarabajo / de siete patas rotas, / ... Aquí no entras». En *Estravagario*, el poeta suelta a boca de jarro este dístico desarmado y desolador: «No hay espacio más ancho que el dolor, / no hay universo como aquel que sangra».

¿Cómo vino a ocupar tan completamente el alma de un muchacho de Parral y Temuco el mismo viento oscuro que en su día desasosegó a los espíritus románticos de Alemania y Francia; y a relevo de vapor y mula, en América, al de Rubén Darío, entre otros? ¿Por cuáles resquicios vino a colarse después un diálogo entre la materia y el sujeto del conocimiento tan parecido al de Schopenhauer? Neruda eludió estas elucubraciones y sagazmente optó por atribuirle su temperamento poético a los influjos de la naturaleza americana: a sus ríos despiadados, al tenebroso poder de las grandes selvas o al olor decadente de los plátanos amonto-

nados. En la historia de la poesía la continuidad coral de los grandes motivos prevalece junto a los reclamos de originalidad y las invocaciones a la tradición de la ruptura. Todo poeta auténtico es el heredero parcial de una tradición viva en la memoria de las formas literarias. Saint-John Perse, con ocasión de recibir el Premio Nobel, vislumbró la poesía como «un abrazo, como una sola y gigante estrofa viviente [...] consagrada a explorar la noche del alma y del misterio que rodea al ser humano». La idea de una gran tradición poética no fue ajena a Neruda; la imaginó como «la combustión de un fuego imborrable, de una comunicación inherente, de una sagrada herencia que desde hace miles de años se traduce en la palabra y se eleva en el canto».

El sentimiento trágico en la poesía de Pablo Neruda se nutre de la identidad parcial entre el sujeto y el objeto, y del hecho de que ambos, en este caso el poeta y la materia, están inevitablemente abocados a «un combate tan largo como el tiempo».

Toco el tenaz esfuerzo de la roca,
 su baluarte golpeado en la salmuera,
 y sé que aquí quedaron grietas mías,
 arrugadas sustancias que subieron
 desde profundidades hasta mi alma,
 y piedra fui, piedra seré, por eso
 toco esta piedra y para mí no ha muerto:
 es lo que fui, lo que seré, reposo
 de un combate tan largo como el tiempo.

(«Casa», *Las piedras de Chile*)

Versos de la índole de: «Como todas las cosas están llenas de mi alma / emerges de las cosas, llena del alma mía», considerados desde la perspectiva total de la obra de Neruda, trascienden la afectación juvenil y apuntan hacia una profunda intuición de la relación de la subjetividad con el

mundo. El alma, palabra que Neruda utilizó con mucha frecuencia y poco pudor, es el lugar donde el sujeto y el objeto, lo finito y lo infinito coinciden en el decurso de la temporalidad. Aun degradada a la condición de «trapo» o de «barajada cantidad», el alma es la piedra angular —«cuarzo y desvelo»— de la afinidad entre el poeta y las cosas. Ya casi al término de su vida, en un poema de *Geografía infructuosa*, Neruda insiste en esas afinidades y no descarta la posibilidad de rasgar «el velo de maya», para usar una expresión agradable a Schopenhauer:

*... es el alma mi cuidado:
quiero que las pequeñas cosas que nos desgarran
sigan siendo pequeñas, impares y solubles
para que cuando nos abandone el viento
veamos frente a frente lo invisible.*

(«A plena ola»)

La materia, ya se sabe, es el centro dinámico del sistema poético de Neruda, quien la nombra con los tropos de la reverencia:

Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.

(«Entrada a la madera», *Residencia en la tierra*, II)

En el movimiento perpetuo de las muertes y las resurrecciones de la materia, Neruda aprende su más honda y permanente lección poética. Aprende también que las germinaciones del mundo material no sirven de consuelo ante la inevitabilidad de la muerte humana, que entra en cada hombre «como una corta lanza».

El discurso de las destrucciones en la poesía de Pablo Neruda no se agotó en los temas; ocupó también la sustancia misma del lenguaje, a veces de manera radical. En sus iniciales efusiones románticas, Neruda había intuido que la afinidad entre el alma y el mundo implicaba también a las palabras: «Mariposa de sueño, te pareces a mi alma, / y te pareces a la palabra melancolía». Posteriormente, las seducciones de la vanguardia, particularmente del expresionismo y el surrealismo, lo indujeron, en los momentos más intensos de *Residencia en la tierra*, a instalar la visión trágica en las estructuras mismas del lenguaje. Neruda se arriesgó a la desestabilización —y en ocasiones a la destrucción— del tejido oracional del discurso. Lo que en *Tentativa del hombre infinito* comenzó por la supresión de los signos ortográficos, derivó hacia los tropos sin término de comparación, las proposiciones sin sujeto, los hipérbatos de corte gongorino y el uso y el abuso del gerundio como imagen viva del tiempo actuando en el centro mismo del lenguaje. Las peripecias ideológicas y la lógica interna de su propia obra lograron que el poeta, al asomarse al abismo del hermetismo, volviera sobre sus propios pasos hacia las formas más comunicantes. En su *Discurso de Estocolmo* dijo: «... si suprimimos la realidad y sus degeneraciones realistas, nos veremos de pronto rodeados de un terreno imposible, de un tembladeral de hojas, de barro, de nubes, en el que se hunden nuestros pies y nos ahoga una incomunicación opresiva».

Pudiera parecer que la inflexión de Neruda hacia una poesía política y comunicante a partir de los acontecimientos de la Guerra Civil en España constituyó una ruptura definitiva con la cosmovisión precedente. Tal giro, sin embargo, es el resultado lógico de la manifestación de la visión trágica en la historia y de la puesta en perspectiva ideológica de la conmi-seración, latente ya en algunos poemas de *Crepusculario*. Aunque en notables ocasiones la poesía de Neruda practica los exorcismos de la melancolía, como en «Reunión bajo las nue-

vas banderas» o en «Nuevo canto de amor a Stalingrado», y escenifica revelaciones y tomas de conciencia, como en «Alturas de Macchu Picchu», el patetismo de la muerte, parcialmente desplumada de sus ornamentos románticos, nunca lo abandonará del todo. Aun en las *Odas elementales* más luminosas, el poeta, convertido a la alegría, no cesa en su diálogo con el tiempo que lo reducirá, y a su amada con él, a «un solo ser final bajo la tierra». El poema emblemático «Explico algunas cosas», que discurre como el testimonio de una conversión, solo inserta la visión trágica en el ámbito de la historia inmediata y pone la voz profética del poeta en sintonía con un sector importante de la intelectualidad del momento. El río metafísico de la temporalidad se tiñe del color de la sangre y de la historia:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

Pablo Neruda escribió «Alturas de Macchu Picchu» en 1945, el mismo año de su ingreso al Partido Comunista Chileno. Este magno poema es la expresión más cabal de la tensión permanente entre la visión trágica y el compromiso político en su poesía. En lo alto de la montaña sagrada, como un Moisés en el Sinaí, el poeta se debate entre las revelaciones de la Muerte y el Amor. En aquella «alta ciudad de piedras escalares» funda simbólicamente el logos político que se expresa con fuerza en *España en el corazón* y *Canto general* y animará las peregrinaciones vitales de Neru-

da, convertido en emblema poético del antifascismo y la izquierda latinoamericana. El poeta descenderá de las alturas con el decálogo de la solidaridad en la mano. Sin embargo, el misterio irresuelto del poema, latente en la rosa de piedra de la ciudad y en la vibración de sus fantasmales habitantes oprimidos, seguirá siendo la muerte: el enigma de la diferencia entre «la poderosa muerte» de dimensiones cósmicas y cíclicas y el sufrimiento universal de la pequeña muerte humana.

Después de *España en el corazón*, la obra anterior de Neruda no se convirtió en pasado, sino en tensión. El pesimismo trágico y el optimismo político no son modulaciones rigurosamente excluyentes. Además de adoptar con voluntad y disciplina el credo de la alegría, Neruda también supo dar cuenta de sus profundas decepciones políticas y personales. Con lucidez procuró resolver las tensiones internas de su poesía mediante la dicción paradójica y la ironía, no exentas de humor. Desde *Estravagario*, por aludir a un temprano punto de referencia, se advierte esta actitud:

*Mientras se resuelven las cosas
aquí dejé mi testimonio,
mi navegante estravagario
para que leyéndolo mucho
nadie pudiera aprender nada,
sino el movimiento perpetuo
de un hombre claro y confundido,
de un hombre lluvioso y alegre,
enérgico y otoñabundo.*

(«Testamento de otoño»)

La experiencia española le había permitido a Neruda acrisolar su visión trágica en el ejemplo de la vida y la obra de Francisco de Quevedo. El encuentro con la poesía del poeta barroco —aunque tardío, según admite— lo puso en

contacto con lo esencial de su propia poética. Las palabras que Neruda pronunció en La Habana, en 1942, son harto elocuentes:

[Para Quevedo hay] una sola enfermedad que mata, y esa es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce.

La vida del poeta español es un espejo ante el cual el chileno, contemplándose con cierta velada complacencia, reconoce la tensión entre su vocación de poeta trágico y su convencimiento de poeta comprometido:

La borrascosa vida de Quevedo, no es un ejemplo de comprensión de la vida y sus deberes de lucha? No hay acontecimiento de su época que no lleve algo de su fuego activo. Lo conocen todas las embajadas y él conoce todas las miserias. Lo conocen todas las prisiones, y él conoce todo el esplendor. No hay nada que escape a su herejía en movimiento: ni los descubrimientos geográficos, ni la búsqueda de la verdad. Pero donde ataca con lanza y con linterna es en la gran altura. Quevedo es el enemigo viviente del linaje gubernamental. Quevedo es el más popular de todos los escritores de España.

Las lecciones de Quevedo nunca lo abandonarán. En «Celebración», poema escrito en sus años de recapitulaciones, Neruda vislumbra, en tiempo presentido de futuro, el destino común del discurrir del cuerpo y la escritura:

Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.

Hoy es también mañana, y yo me fui
con algún año frío que se fue,
se fue conmigo y me llevó aquel año.

De esto no cabe duda. Mi osamenta
consistió, a veces, en palabras duras
como huesos al aire y a la lluvia,

y pude celebrar lo que sucede
dejando en vez de canto o testimonio
un porfiado esqueleto de palabras.

En la década final de su vida, tocado por los quebrantos, cuando la sombra real de la muerte lo rondaba, el poeta volvió a ser «el taciturno que llegó de lejos». En un poema de *Jardín de invierno*, titulado significativamente «Con Quevedo en primavera», Neruda exhibe la veta oscura de su más honda poesía:

Primavera exterior, no me atormentes,
desatando en mis brazos vino y nieve,
corola y ramo roto de pesares,
dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,
y tantas primaveras extinguidas
que despiertan en cada primavera.

Johannes Pfeiffer observó con atino que la autenticidad de la creación poética es un supuesto previo, puramente humano y de naturaleza ético-espiritual. Si bien es cierto que en manos de poetas pretenciosos el lenguaje puede intentar simulacros de autenticidad, la carencia de un fondo vital legítimo termina por traicionarlos. Como a la bisutería, a la falsa poesía siempre se le nota la impostura. En el caso de Pablo Neruda ni las caídas en la grandilocuencia de la melancolía ni su preocupación por su lugar en la historia de la ideología alcanzaron a ocultar su auténtica raíz trágica de hombre transido por el tiempo y la muerte. En la tensión mortal de la vida se sostiene la unidad de su poesía.