

FIDELIDAD DE NERUDA A SU VISION RESIDENCIARIA

por Carlos Cortinez

University of Iowa

Algunos poetas, como Borges, enfatizan el hecho de la unidad fundamental de su obra. El ha dicho que tiene muy pocos temas y que ha pasado su vida reelaborándolos¹. Otros, como Neruda, insisten en lo contrario y ponen el acento, no en la continuidad de su poesía sino en su transformación permanente. "Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética"², confiesa Neruda, con alguna complacencia, en *La Barcarola*. Abundan los trabajos críticos que distinguen, a lo menos, cuatro etapas bien diferentes en su obra. Ya en 1949, el poeta, en México, se refería públicamente a su poesía separándola en dos mitades. Una, la del desaliento, dolorosa y oscura, "que ya no servía, que había envejecido, que llevaba en sí las arrugas de la amargura de una época muerta"³, y la otra, la edificante, la luminosa.

¿Pero, ¿es legítimo separar tan tajantemente? ¿Son tan diferentes el Neruda angustiado y metafísico de las *Residencias* y este otro, maduro, optimista y claro de *Estravagario* o las *Odas Elementales*?

¹"Si se lee esa compilación que se titula *Obra Poética*, se verá que yo tengo muy pocos temas... Es como si me hubiera pasado la vida escribiendo 7 u 8 poemas y ensayando diversas variaciones, como si cada libro fuera un borrador del libro anterior". Jorge Luis Borges, entrevista de Rita Guibert, *Life en Español*, 11 marzo 1968.

Ultimamente, en *El oro de los tigres*, Borges ha generalizado esta apreciación reduciendo a cuatro las historias posibles de ser narradas y transformadas: la del cerco de una fuerte ciudad, la de un regreso, la de una búsqueda y la del sacrificio de un dios. "Los cuatro ciclos", *El oro de los tigres*. Emecé. Buenos Aires, 1972. Págs. 129-30.

²"La Barcarola", *Obras Completas*. Editorial Losada. 3ª ed. B. Aires, 1967. 2º tomo, pág. 779 (Citaremos, en adelante, conforme a esta edición).

³Discurso en el Congreso de la Paz. México, 1949. Citado en *El viajero inmóvil*, de Emir Rodríguez Monegal. Ed. Losada. B. Aires, 1966. Págs. 127-8.

Las diferencias que tales poemarios exhiben parecen tan obvias que estimulan, más que a acusarlas, a escudriñar la posible unidad de fondo entre sus autores, treinta años el uno mayor que el otro.

Consideremos, preliminarmente, dos poemas representativos de estas etapas nerudianas: *Ritual de mis piernas* y *Oda a los calcetines*. En el poema de *Residencia*, tras la descripción pormenorizada de las piernas del poeta se advierte su soledad radical. El hablante denuncia la hostilidad del medio que lo rodea y expresa, inequívocamente, su preferencia por lo natural antes que por los productos manufacturados que se interponen entre las gentes y la vida palpitante;

*En mis pies cosquillosos,
y duros como el sol, y abiertos como flores,
y perpetuos, magníficos soldados
en la guerra gris del espacio,
todo termina, la vida termina definitivamente en mis
[pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza:
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón
con densa y fría constancia allí se originan.
Siempre,
productos manufacturados, medias, zapatos,
o simplemente aire infinito,
habrá entre mis pies y la tierra
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,
algo abiertamente invencible y enemigo⁴.*

En la oda elemental lo que predomina es un tono reconciliado, de general satisfacción con la vida, de clara bonhomía. El mundo exterior ya no es hostil sino apreciable. Se aceptan la vida social, los regalos, las prendas de vestir. Se castiga, en cambio, lo mismo que antes se alabara: la propia anatomía. Así, los pies del poeta resultan degradados de "magníficos soldados" a "bomberos decrepitos".

*Violentos calcetines,
mis pies fueron
dos pescados
de lana,
dos largos tiburones*

⁴"Residencia en la Tierra", O. C. T. 1, págs. 199-201.

*de azul ultramarino
 atravesados
 por una trenza de oro,
 dos gigantescos mirlos,
 dos cañones:
 mis pies
 fueron honrados
 de este modo
 por
 estos
 celestiales
 calcetines.
 Eran
 tan hermosos
 que por primera vez
 mis pies me parecieron
 inaceptables
 como dos decrepitos
 bomberos, bomberos,
 indignos
 de aquel fuego
 bordado,
 de aquellos luminosos
 calcetines⁵.*

La disparidad entre estos poemas alcanza hasta la forma gráfica del discurso. El primero está compuesto con largos versos desiguales y el último con versos brevísimos, a veces, de una sola palabra. Pero al indagar más allá de las impresiones superficiales encontramos que la actitud no difiere fundamentalmente. En ambos casos hay una mirada en profundidad sobre el objeto, una cierta "apetencia gozosa"⁶ hacia ellos y un comienzo de personificación. Hay, también, un prosaísmo común, no sólo porque el discurso, debido al corte irregular de los versos, carece del contrapunto que le daría una mayor riqueza rítmico-melódica, sino por la actitud racional que los informa. El poeta argumenta, explica, más que para consigo mismo que es lo característico en la situación lírica⁷— para un posible lector, destinatario anónimo de ambas confidencias.

⁵"Nuevas odas elementales", O. C. T. 1, págs. 1.225-7.

⁶Feliz expresión de Emir Rodríguez Monegal. *Op. cit.*, pág. 215.

⁷Félix Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria*. Ed. Universitaria. Santiago, Chile, 1960. Pág. 131 (Hay una 2ª edición de Seix Barral).

Detengámonos con más detalle en uno de los poemas de *Estravagario*, ese libro nerudiano de pretendida singularidad⁸: la *Fábula de la sirena y los borrachos*.

*Todos estos señores estaban dentro
cuando ella entró completamente desnuda
ellos habían bebido y comenzaron a escupirla
ella no entendía nada recién salía del río
era una sirena que se había extraviado
los insultos corrían sobre su carne lisa
la inmundicia cubrió sus pechos de oro
ella no sabía llorar por eso no lloraba
no sabía vestirse por eso no se vestía
la tatuaron con cigarrillos y con corchos quemados
y reían hasta caer al suelo de la taberna
ella no hablaba porque no sabía hablar
sus ojos eran color de amor distante
sus brazos contruidos de topacios gemelos
sus labios se cortaron en la luz del coral
y de pronto salió por esa puerta
apenas entró al río quedó limpia
relució como una piedra blanca en la lluvia
y sin mirar atrás nadó de nuevo
nadó hacia nunca más hacia morir⁹.*

Admitamos desde luego que la comprensión de este poema no requiere de los esfuerzos que exigen algunos de *Residencia en la tierra*. Acá se relata una fábula en lenguaje, si no totalmente llano y directo, carente de titubeos y digresiones. Hay lenguaje figurado pero las figuras son comparativamente escasas y, en todo caso, tradicionales.

En los *Cantos materiales*, clave y cumbre de las *Residencias*, la dicción poética había alcanzado su máxima complejidad. Pero no es que el poeta deliberadamente haya decidido negar entonces o facilitar ahora, la comprensión del lector. Es de advertir cómo, a cambio de un contenido difícil, los cantos materiales acogen una superabundancia de figuras de construcción. Por todos lados

⁸“Si Neruda entregara un libro de versos similar, en fondo o forma o en ambas cosas, a alguno suyo anterior, o, como se dice, si se repitiera, no sería Neruda y nos defraudaría. Este de ahora, que sigue a los tres volúmenes de las *Odas Elementales*, es particularmente distinto...”

“Neruda: *Estravagario*”. Hugo Acevedo. *Ficción* N° 21, B. Aires, Set.-Oct., 1959. Págs. 128-9

⁹“*Estravagario*”, O. C., T. 2, págs. 82-3.

encontramos en ellos elementos que arquitecturan el poema, construcciones anafóricas y paralelísticas. Recursos formales que confieren un ritmo insistente y perseverante; como si con tal factor de simetría el poeta quisiera compensar el desorden caótico del contenido, demostrando, de paso, una voluntad de claridad, un afán de comunicar algo que es de por sí confuso, incomprensible, desarticulado. La acumulación reiterativa en los cantos materiales ofrece el contrapeso exacto para una expresión que no está racionalizada. Las series confieren nexo y orden. Contribuyen a despojar de hermetismo al discurso.

Es natural que para un poema de contenido simple, como es la *Fábula de la sirena y los borrachos*, el poeta no necesite acudir a las figuras de construcción que lo tornarían innecesariamente insistente.

La arquitecturación rigurosa permite orientarse en el laberinto onírico de las *Residencias*. La oda elemental, en cambio, sólo admite un mínimo de figuras reiterativas. En la fábula de *Estravagario*, de acuerdo a esta ley de equilibrio, hay sólo series anafóricas menores, en leve contrapeso para la falta de puntuación ortográfica.

Desatendamos por ahora, en aras de la brevedad, el análisis de las particularidades sonoras y de construcción formal, para limitarnos a la comprensión de lo simbolizado en la fábula en cuestión. Como nos serviremos de su comparación con los cantos materiales, valdrá resumir la pequeña historia de estos poemas en términos estrictos. ¿De qué está hablando en ellos el poeta?

En *Entrada a la madera* se relata el tránsito redentor que experimenta el poeta, amparado, no de su razón sino de su sensibilidad elemental. En el camino de la muerte encuentra la vida de la Naturaleza. Al abandonarse a ella se gana. En la unión extática con la Naturaleza encuentra una salvación.

En el *Apogeo del apio* se describe, primeramente, el itinerario desde la huerta, donde brota el vegetal, hasta la ciudad y sus mercados. Enfatizándose su gran dinamismo interior se le personifica, unas veces juguetona, otras, seriamente, mediante una fantasía exaltadora que le confiere dimensión humana, mágica, casi mítica, y se le exhibe, primero, como floración notable de la materia subterránea y luego como un ángel revelador que viene a dar testimonio de la verdad profunda, a comunicársela al poeta.

En el *Estatuto del vino* se van evocando sucesivamente diversos aspectos del vino y actitudes relativas a él. Al principio el objeto es un ser de poderes benéficos, pero que no alcanzan a la gente convencional. En cambio, el poeta sí es poseído por la magnitud

natural del vino. Luego, aquél emprende un camino hacia el conocimiento, hacia la luz a través de la profundidad, mediante una identificación mística. Después surgen los aspectos sombríos del vino, sin excluir los más repulsivos y violentos, que culminan en la pendencia y el crimen. El vino, personificado como ente mítico, huye finalmente, rebajado por la borrachera y por la muerte, a refugiarse en el fondo de la tierra.

Aunque cada uno de los tres cantos materiales representa una intención individual hay en ellos rasgos y propósitos comunes. Contrariamente a lo que ha afirmado cierta crítica, que quiere ver en Neruda un innovador absoluto, un primitivo efusivo, desligándolo de la tradición literaria occidental, debemos reconocer que en tales poemas reaparecen viejos tópicos líricos y mitológicos. Así, el viejo "locus amoenus" encuentra su formulación contemporánea en *Entrada a la madera* en el que, a pesar de las connotaciones amargas propias a la tónica del libro, deja abierto el paso hacia una dimensión más seria: el bosque. Y éste, que siendo también para Virgilio lugar de tránsito hacia el más allá estaba "penetrado de un horror fatídico"¹⁰, retiene en Neruda sólo sus características sacrales: es un templo en el que la Naturaleza toda oficia de redentora. Resuenan, pues, en este poema ecos de odas horacianas a la vida retirada, Fray Luis, la literatura pastoril, Rousseau y hasta, perdonando el anacronismo, nuestros más recientes "hippies". La "alabanza de aldea" y, consecuentemente, el "menosprecio de corte".

Aunque no siempre se explicita, éste es el contenido simbolizado en muchos de los poemas de *Residencia en la Tierra*: la oposición entre el carácter mortal de la civilización y el renacimiento en la vida natural. A este tópico, formulado ya por la antigüedad clásica, hay que sumarle cierto tránsito religioso que aparece en todas las religiones y, por cierto, en la tradición cristiana y especialmente en sus místicos: la anulación del ser personal para identificarse con la totalidad. Nuestro poeta se dirige al mundo vegetal en términos casi religiosos y adopta los gestos reverenciales de la adoración ("en tu catedral dura me arrodillo"). El tono de elogio va convirtiéndose progresivamente en exaltación, en adoración. Algo hay de las descripciones místicas: el arrobamiento, el éxtasis. Se ha dicho que se expresa aquí una religión de la materia: Dios es una sustancia física —la vida de la materia.

También tiene antigua ascendencia la imagen de la caída, me-

¹⁰Ernst Robert Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. Cap. X.

diante la cual el hablante ingresa al ámbito vegetal y terrestre, al "imperio de los nomeolvides". Su significación espiritual entronca con la idea del pecado original, con Platón, con tradiciones órficas y neopitagóricas. La idea de que el alma, alojada en los cielos, ha perdido altura y ha comenzado a caer hasta encarnar, en último término, en el cuerpo. A estas imágenes arquetípicas les agrega Neruda un carácter onírico, desarrollando paralelamente una imagen de caída física y un símbolo de carácter espiritual profundo. La idea final de la resurrección que está dentro de la tradición platónica y cristiana vinculada a una cierta ascesis, a un abandono de los sentidos y a un repudio de lo corporal en beneficio de la razón, o de la fe y de la gracia, cambia de signo en Neruda que escoge el camino de la sensibilidad. Y el motivo místico tradicional del vuelo del alma que va a la cara de Dios es en él un "viaje funerario" que persigue en la penetración de la materia la contemplación y la unión mística. Tal esfuerzo encuentra siempre recompensa, pues a través de la profundidad, de su hundimiento en lo espeso, oscuro y denso, el poeta arriba a un instante de privilegio que es, a la vez, la antítesis de su trayectoria: la "rosa de alas secas" en la madera, las "palomas con destino de volutas" en el apio, las "imperecederas mariposas" en el vino. La alabanza que ofrece a tales productos es la actitud agradecida del poeta que ha sido iluminado por ellos, depositario de sus verdades y partícipe de sus poderes. Aunque el mensaje que el apio viene a comunicarle no es otro que el que resuena en todo *Residencia en la Tierra*, —"tu vida es una miseria"—, le trae también el súbito fulgor del conocimiento, "la luz oscura y la rosa de la tierra".

En el *Estatuto del vino* hay ambigüedad de sentimientos, pues coexisten rasgos positivos y sombríos de un producto que no es enteramente natural. Tal vez el hombre, que elabora el vino, le incorpora irremediabilmente en su proceso elementos de muerte.

Ante el vino, tal como ante la madera y el apio, el poeta se identifica sumergiéndose en él, reconociendo y alabando sus poderes benéficos, liberadores y visionarios. En el mundo opuesto, el burgués, el vino pierde su virtud egregia y, al malgastarse, surgen sus aspectos siniestros y ha de regresar, en viaje purificador, a sus orígenes, a lo profundo de la tierra.

Podemos ahora sintetizar los tres cantos materiales en sus rasgos más salientes:

1) la personificación de objetos naturales, humildes y domésticos en entidades mitológicas dotadas de dimensión poderosa;

2) la identificación simpática del poeta que se introduce en la materia para ver lo que son las cosas por dentro;

3) la miseria de la vida humana, degradante, de la que el poeta se salva, gracias a su arma específica, la poesía, herramienta exploratoria del conocimiento y escudo de invulnerabilidad, y

4) el fondo de la materia encierra la verdad y es fuente permanente de regeneración.

En el poema que hemos transcrito de *Estravagario*, tenemos también la reformulación de un mito clásico. La sirena, ninfa marina que extraviaba en la antigüedad a los navegantes, está en la fábula nerudiana extraviada ella misma. Enfrentada de súbito al mundo envilecido de la taberna, sufre inocentemente su humillación, pero logra escapar hacia el mar. Es fácil advertir en esta fábula la persistencia de los elementos que daban sentido unitario a los poemas citados de *Residencia*, con la leve variante de que esta divinidad, de ordinario poderosa, aparece aquí despojada de poderes. Exactamente lo opuesto ocurre con los objetos que son elevados en los cantos materiales de entes inertes e indefensos a seres míticos casi omnipotentes. El mensaje de que la sirena es portadora no es ya la verdad, sino la belleza. El borracho, que carga en este caso con la representación del mundo cotidiano, es incapaz de recibirlo. Nuevamente es el poeta el único receptor idóneo, situado como está en la equidistancia de ambos mundos. El sí es capaz de reconocer y cantar la belleza aunque lo haga desde un ámbito opaco y miserable. Sólo hay diferencias ostensibles de artesanía y de óptica en estos poemas. La perspectiva del poeta de los cantos materiales es inmediata: él es un personaje que está en medio de la acción y su voz se desgarrá, vacila, trepida. Su relato es ubicuo. En la fábula de *Estravagario* él ya no es protagonista, es un testigo presencial de poderes limitados que se asombra ante la belleza y que la canta, pero que ignora que la sirena se salva al regresar a las aguas originarias. Puesto que ahora no es un hablante visionario (omnisciente) puede rematar la historia con la afirmación anticlimática de que la sirena nadó "hacia morir". Muere, únicamente, desde su particular perspectiva ciudadana¹¹.

¹¹En el mismo libro *Estravagario*, en el poema "Cantasantiago", tenemos una situación similar, narrada esta vez por la voz habitual del poeta, que sabe que la ciudad puede obstaculizar el crecimiento de la vida natural, pero no, ahogarla en definitiva: "No se termina tu fragancia. / Porque tal vez la

La fábula es, no obstante su diferente tonalidad, en esencia fiel a la visión residenciaria de Neruda. Lo que la hace parecer diferente es la máscara tras la cual el poeta se oculta en esta ocasión para repetirnos una misma cosa con distinta voz: que hemos de recogerlo todo, "lo pequeño y lo grandioso, lo visible y lo secreto y nos pertenece cuanto fue la existencia. ¡Cuanto de la belleza o de la verdad pudimos cantar o defender. Sí, de la belleza y de la verdad, enteras o destrozadas, porque de las ruinas y de los fragmentos sale de nuevo la vida, como de la derrota se reconstruye, con lágrimas y con espadas, la esperanza"¹².

•

enredadera / que se perdió en aquella esquina / creció hacia abajo, hacia otro mundo, / mientras se abren sobre su muerte / los pétalos de un edificio. /..." O. C. T. 2, pág. 164.

¹²"Viajes", O. C. T. 2, pág. 48.