

**MELANCOLÍA Y ANGUSTIA EN LA REPRESENTACIÓN
POÉTICA: PABLO NERUDA (POEMAS DE SUS
PRIMERAS PUBLICACIONES, 1920-1933)**

Álvaro Acevedo Tarazona

MELANCHOLY AND ANGUISH IN THE POETIC REPRESENTATION: PABLO NERUDA (POEMS OF HIS FIRST PUBLICATIONS, 1920-1933)

RESUMEN

A partir del llamado “modernismo” literario vigente desde mediados del siglo XIX hasta bastante entrado el XX, se infiere cómo Neruda se separa de la hermenéutica poética de esta tradición para pasar de una interrogación ontológica por el “estar en el mundo” a otra por “ser en el mundo”. Para ello se recurrirá a una reflexión que deviene en cuestiones de tipo ontológico a propósito del ser en el mundo heideggeriano para finalmente comprender el trasegar poético de Neruda desde la angustia y la melancolía hasta llegar al optimismo, la esperanza y la profecía como manera de canalizar una inagotable capacidad poética.

Palabras clave: Existencialismo, Literatura latinoamericana, Ontología, Poesía

ABSTRACT

From the so-called literary “modernism” in force from the mid-nineteenth century until well into the twentieth, it is inferred how Neruda separates himself from the poetic hermeneutics of this tradition to move from an ontological interrogation to “being in the world” to another for “being in the world”. For this, we will resort to a reflection that becomes ontological questions about being in the Heideggerian world to understand finally Neruda’s poetic transference from anguish and melancholy to optimism, hope and prophecy as a way to channel an inexhaustible poetic capacity.

Keywords: Existentialism, Latin American literature, Ontology, Poetry

AUTOR

Álvaro Acevedo Tarazona

*Profesor Titular de la Universidad Industrial de Santander.
Director del Grupo de Investigación Políticas, Sociabilidades
y Representaciones Histórico-Educativas (PSORHE).
Correo: tarazona20@gmail.com.*

**Recibido: 24 de septiembre 2018
Aprobado: 20 de mayo 2019**

MELANCOLÍA Y ANGUSTIA

Para la melancolía, Andrea Paul construye la siguiente definición cuando nos dice “si prestamos atención a su significado etimológico, del griego μέλας “negro” y χολή “bilis”, comprobamos que se trata de un estado cuya desmesura nos dirige a lo amargo y oscuro que la naturaleza de la melancolía tiende a perpetuar” (Paul, 2014, p. 175). El estado melancólico se hace patente como una tendencia al sufrimiento y a permanecer en un dolor constante, en una suerte de estado pernicioso para el equilibrio de los humores del cuerpo. Gracias a Aristóteles, el concepto de melancolía pasa de ser un descriptor médico a significar toda una manera de estar en el mundo, una actitud desde el humano hacia aquello que lo rodea, caracterizado por producir estados de tristeza y temor (Pérez, 2011, p. 219). Debido a ello, la melancolía permanece muy ligada a la sensibilidad, a las impresiones y, en fin, al impacto de externalidades concebidas en su afectación psíquica. No obstante, la melancolía es una proyección de una fantasía que responde en primer lugar a una relación traumática con el otro, una suerte de forma de mediar entre el abismo que me separa del Otro. Entre el deseo del otro y yo, creo la melancolía que a la vez me separa y me une.

La creación estética puede servir como un criterio de distinción, pero también es un vehículo, una conexión con ese Otro traumático que se sitúa en mi trama significativa. De esa forma, la melancolía sería a la vez que deseo (en el sentido de establecer un vínculo), resistencia ante el deseo (en el sentido de establecer una separación, una distinción, carente de la religación inscrita en el deseo). Esta paradoja que describe toda una forma de estar en el mundo, revela que la experiencia estética se halla situada como puerta de acceso a una experiencia harto compleja: la crítica filosófica y psicoanalítica.

Esta conexión (la creada desde la estética) aparece rota, por eso indica una “falta”. La melancolía es en esencia, una relación que indica una ausencia de un ideal, pero tal ausencia lo que indica es un deseo, deseo proyectado que es el núcleo traumático de la esencia: es a la vez que distinción y separación, por su carácter de ausencia, vínculo desde la proyección del deseo: la pérdida del objeto necesariamente es antecedida por el deseo del objeto que es el *leitmotiv* de la melancolía, puesto que la supuesta “pérdida” del objeto de deseo es en sí misma la melancolía. No obstante, la melancolía es una relación externalista que busca explicar una especie de proyectarse hacia afuera que constituye el deseo. En la melancolía, se trata del deseo de un objeto ideal, imaginal, porque el objeto en sí no es percibido, pero ese objeto cumple una función meramente externa, como tal, no adquiere una relación trascendental en la conciencia.

Retomando el caso específico de la poesía, su doble naturaleza que se inscribe en el acto social como distinción y religación, describe el núcleo traumático (la melancolía) como una suerte de significación interna envuelta en la trama de signos que constituyen el poema. Nos aproximamos entonces a la idea del poema como representación, como expresión de un núcleo traumático que hace referencia a un fenómeno social no determinado que se inscribe en lo que se podría denominar como la “vida” del artista. El poema como representación halla su realización en el intento de acto comunicativo, en la expresión, en el intento de establecer un vínculo con el Otro, pero también encuentra su razón de ser en la distinción, en la demarcación del abismo que separa al Otro (el “Mundo”, la “Amada”, etc.). De esta forma, un abordaje poético de la idea de melancolía debe tener presente que, si bien el poeta busca transmitir su melancolía, establecer el vínculo comunicativo con el lector e incluirlo en su dimensión poética a través de la lectura como procedimiento hermenéutico de la

representación, también busca subrayar que él tiene una naturaleza distinta, separada, se erige como una especie de “iniciado”.

Neruda: la introspección como representación poética. El tránsito de la melancolía a la angustia

El chileno Pablo Neruda (cuyo nombre fue, hasta la década del cuarenta, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto) antes del inicio de su militancia comunista (1936), se caracterizó por desarrollar una hermenéutica introspectiva de sí mismo desde la representación poética. En un principio, siguiendo la estela perfumada del modernismo, Neruda explora su yo amoroso y erótico, es decir, la dimensión: amoroso/erótica de su conciencia, desarrollando su libro más famoso, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, en la cual se limita a narrar su percepción de la relación amorosa y de sus “amadas”, en una especie de monólogos que expresan sus expectativas o anhelos acerca del objeto de su deseo (el Otro) que constituía la amada:

6

*Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del
crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.*

*Apegada a mis brazos como una enredadera,
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.*

*Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos
anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.*

*Cielo desde un navío. Campo desde los
cerros.*

*¡Tu recuerdo es de luz, de humo, de estan-
que en calma!*

Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.

*Hojas secas de otoño giraban en tu alma
(Neruda, 2010, pp. 31-36)1.*

La representación poética se elabora desde un “recuerdo”, es decir, desde una percepción subjetiva del poeta. Desde el principio, se observa cómo el poeta solo ofrece una representación particular, en la cual proyecta los significantes de su deseo, puesto que el recuerdo es su recuerdo, y este no se escribe en una dimensión objetiva, sino que obedece casi que exclusivamente a la subjetividad del poeta, a esa subjetividad en la cual se entremezclan deseos y frustraciones, etc. Las imágenes/significantes se entremezclan con el deseo y coadyuvan en la aparición de la distinción hermética porque en vez de decir “desde mi deseo, te percibo de determinada manera”, el poeta recurre a un juego del lenguaje para erigir, desde el empleo de la imagen/significante en la construcción de su discurso, la distinción, la separación inasible que lo define como un objeto distinto al contexto en el cual se halla inmerso.

1 Ha sido numerado como poema “6” aunque en la *Antología general* no tiene numeración.

En lo tocante al núcleo melancólico, la evocación a través de la imagen-representación construida nos remonta a un proceso de imaginación de dicha representación que constituye una transformación desde el significado literal del fenómeno social indeterminado hasta su sustitución por imágenes/significados que se insertan en un marco ideológico de referencia particular. Esto es una suerte de re-elaboración del significado del encuentro, por medio de su re-construcción a partir de imágenes/significantes que, a simple vista, pueden parecer ajenas al fenómeno (en este caso, el encuentro amoroso), pero que luego de re-construir se integran con el núcleo melancólico elaborando todo un nuevo sentido representativo del poema como representación/signo.

En conclusión, si bien tenemos una “distancia”² respecto de la amada caracterizada por el “recuerdo” y la “ilusión” que serán temas recurrentes en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que se identifica, en primer lugar, desde la distancia del poeta (su condición de “separado” o “iniciado”), y también, es posible, atribuible a circunstancias externas (el destino, la vida, etc.) siempre siguiendo el mecanismo de la proyección; la comprensión de la diferencia por la proyección en el Otro, cuya amarga constatación en la “falta del Otro”, por consiguiente, separación del otro, en este caso “la amada”, y surgimiento de la representación como devenida de esa distinción.

2 En el Poema 12 (*Para mi corazón basta tu pecho...*) tenemos la “ilusión”: “es en ti la ilusión de cada día”; en el Poema 10 (*Hemos perdido aún este crepúsculo...*), “yo te recordaba con el alma apretada/de esa tristeza que tú me conoces...”; en el Poema 15 (*Me gustas cuando callas...*), “me gustas cuando callas porque estás como ausente” y, más abajo, “me gustas cuando callas y estás como distante”, o finalmente, en el Poema 19 (*Niña morena y ágil...*), en el cual el poeta escribe: “niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca”, por citar algunos de los más sobresalientes ejemplos.

Sin embargo, la ruptura de Neruda con la veta clásica del modernismo poético cuya idea cardinal fue la idea de la melancolía como forma de enfrentarse a una materialidad hostil y amenazante, se da con el libro titulado *Residencia en la tierra* que comprende la escritura desde 1925 hasta 1933. Neruda explorará en estos poemas, su relación con su entorno no solo desde una perspectiva melancólica, sino que alcanzará los significantes existenciales cuando inicie el proceso que lo llevará a preguntarse por su ser, no solo por su relación con el mundo, sino por su forma de ser/estar en el mundo: de ahí devendría, entonces el título *Residencia en la tierra*. Este proceso se entiende si advertimos que, desde las primeras publicaciones de su poesía, Neruda mantiene una clara separación entre el poeta y su “Mundo”, y después de haber explorado el estado de la relación entre el poeta y su “Mundo”, se desplaza hacia la pregunta por la identidad del poeta, en relación, sí, con el “Mundo”, pero desarrollada desde la reflexión filosófica de la existencia del poeta en sí. Y va más allá del poeta: Neruda llega a preguntarse por el ser del “hombre” de aquellos días, llega a trazar una definición de lo que significa filosóficamente la existencia no solo del poeta, sino de toda la humanidad. Y desde la lectura de Neruda, el ser humano es, ante todo, un ser entregado a la angustia.

Ahora bien, en *Residencia en la tierra*, Neruda experimentaría una suerte de apertura de su universo poético, de su “mundo relacional” puesto que ya no solo cabe la evocación amorosa, sino que también se puede postular una apertura hacia lo cotidiano. Anteriormente, el entorno o “mundo” de Neruda se hallaba sublimado por la Amada, por la imagen de la Amada y su interpretación se reducía básicamente a ella. El entorno del poeta como espacio social donde este se relaciona, se vuelve más amplio porque desde la relación con la Amada y, eventualmente, con el posible lector, pasa a relacionarse con la cotidiana.

nidad social que percibe. Ello conduce, a través de la interrogación acerca de su relación con el “Mundo”, a la interrogación por la propia existencia. En primer lugar, la poética del estar en el mundo describe la existencia de una materialidad paradójica, envuelta en la contradicción. Véase, por ejemplo, en el poema *Galope muerto*, la segunda estrofa:

*Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmóvil sin embargo, como polea loca en sí
misma,
esas ruedas de los motores, en fin.*

*Existiendo como las puntadas secas en las
costuras del árbol,
callado, por alrededor, de tal modo,
mezclando todos los limbos de sus colas.
¿Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?
(Neruda, 2007, 45-46).*

Ofrece una totalidad percibida (Mundo) como una contradicción en sí misma (móvil/inmóvil), refleja la complejidad de la experiencia sensible, la percepción de una oscilación ontológica entre lo móvil y lo inmóvil que describe la dinámica de la relación poeta/mundo. La materia, en pleno movimiento, en pleno devenir, pero a la vez, inmóvil, desde la experiencia del humano (la paradoja del devenir: la materialidad nos parece estática desde la medida de la vida humana) halla cierta relación con la actividad que tradicionalmente es descrita como percepción humana, desde tal percepción, lo básico del análisis serían las impresiones del sujeto, es decir, el mundo precapturado a través de su subjetividad, por lo cual, es factible esa doble sensación de movilidad e inmovilidad. Por otro lado,

este “galopar muerto” (en sí mismo, el título juega con lo móvil y lo inmóvil), este “desplazarse inmóvil”, refleja por sus características, la idea heideggeriana del “estado de yecto”, o “estar lanzado”, y de cómo el movimiento en sí mismo no es sino desplazamiento hacia lo inmóvil, hacia la muerte, hacia el fin del estar en el mundo, tal y como lo conocemos. Es una suerte de paradoja de la existencia que tal trasegar tenga como aparente finalidad la muerte y, por lo tanto, el cese de todo “movimiento aparente”.

En cierto sentido, la poética de Neruda de este periodo puede subrayarse como una poética de la dialéctica de la existencia. No en vano ya es clásica posición en el existencialismo, afirmar la existencia como un trasegar que raya en lo carente de sentido (en la poética nerudiana, en un “galope muerto”) hacia la muerte. Tal sería la paradoja de la existencia: mediante una deducción muy simple, se concluiría que técnicamente, si el fin último de la existencia (como estar en el mundo) es la muerte, la existencia carece de utilidad. Sin embargo, interrogarse por la relación dialéctica de la existencia no es, de ninguna manera, la interrogación ontológica, la interrogación de la reflexión filosófica que señala una interiorización de estas reflexiones existenciales, y permea no solo la relación del poeta con el “mundo”, sino, en sí mismo, su propia identidad, su propia esencialidad desde la posibilidad de ser de su existencia. Con todo, poemas que comparten el mismo contexto material (espacio/tiempo, es decir escritos en Chile, más precisamente Santiago, en el año de 1926 y a punto de emprender el viaje hacia Oriente) (Neruda, 1994, pp. 78-81), con *Galope muerto*, también reflejan reminiscencias de la primera relación: la de la melancolía, esa especie de angustia sustancialmente ligada a lo Otro que, sin embargo, no se aproxima a la interrogación acerca de la existencia del propio poeta y su relación con el mundo.

Paralelo al avance hacia la angustia, existen aún reminiscencias de lo que se ha querido describir como melancolía. La angustia posee unas características completamente diferenciadas, si se quiere darle una significación similar a la que tiene esta palabra en el esquema de conceptos y categorías de Heidegger:

La angustia no es sólo angustia ante..., sino que, como disposición afectiva, es al mismo tiempo angustia por... Aquello por lo que la angustia se angustia no es un determinado modo de ser ni una posibilidad del Dasein. En efecto, la amenaza misma es indeterminada y, por consiguiente, no puede penetrar amenazadoramente hacia este o aquel poder ser concreto fáctico. Aquello por lo que la angustia se angustia es el estar en el mundo mismo. En la angustia se hunde lo circummundanamente a la mano y, en general, el ente intramundano. El "mundo" ya no puede ofrecer nada, ni tampoco la coexistencia de los otros. De esta manera, la angustia le quita al Dasein la posibilidad de comprenderse a sí mismo en forma cadente a partir del "mundo" y a partir del estado interpretativo público. Arroja al Dasein de vuelta hacia aquello por lo que él se angustia, hacia su propio poder estar en el mundo (Heidegger, 1997, p. 188). (El subrayado es nuestro).

La angustia es un estado, una "condición", si se quiere, parte de un modo de ser que deviene de la propia estadía en el mundo por lo cual resulta tener una significación existencial, si se tiene en cuenta que no podemos desligar al Dasein de su facticidad, esto es, de su estar-en-el-mundo. La angustia es preocu-

pación por ese propio estar en el mundo. Más allá: implica romper con el mundo, llegar al punto de percibir el mundo como algo tan hostil que ya no tiene nada que ofrecer: lo que se busca desde la angustia es el dejar de ser, la ausencia de una significación. La única forma de resolver esa angustia sería un no-estar-en-el-mundo, una suerte de inexistencia, de arrojamiento hacia una nada donde no haya significación. En la melancolía, si bien se subraya un abismo insoslayable entre el poeta y su amada, no llega el poeta a interrogarse acerca de su estar-ahí, esto es, no llega a interrogarse por la "ontologicidad" (la condición ontológica de su existencia) desde su estadía en el mundo. La angustia existencial podría encontrar sus raíces en lo que exponía Schopenhauer, al afirmar: "el hombre es consciente de que a cada hora se acerca a la muerte, y eso en ocasiones hace la vida grave incluso a aquel que no ha conocido ya en la vida misma ese carácter de destrucción perpetua" (Schopenhauer, 2004, p. 39). El asunto no es ni siquiera mencionado en la poética relativa a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y aun la que pertenece al *Hondero entusiasta*. Se diría que el poeta se halla "ocupado" en su cotidianidad inmediata, y por eso, son sus relaciones amorosas las que ocupan el plano inmediato. Conforme se agranda la distancia entre Neruda y el mundo, lo vemos transitar cada vez más hacia el cuestionamiento por su existir. No es coincidencia que su salida de Chile, rumbo a un destino diplomático incierto en 1927, sea la que signifique la verdadera conversión hacia la poética del fenómeno de la angustia.

Luego de sus primeras experiencias poéticas representadas por cuatro libros: *Crepusculario*, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *El hondero entusiasta* y *Tentativa del hombre infinito*, Neruda emprende una nueva aventura poética. Su poética anterior, centrada en la cotidianidad inmediata, en la ciudad, la amada, y en fin, en un análisis de toda la

materialidad circundante, se transforma radicalmente en una mirada acuciosa de algo así como el efecto de lo percibido en el poeta: a partir de la mirada global, en ocasiones melancólica, pero siempre familiar y por lo tanto, segura, pasamos a una “comparecencia de las cosas”, a una interrogación de los signos/representaciones con toda su carga significativa que frente a una materialidad desconocida, y por este hecho, hostil, ayuda a configurar el traslado de Neruda hacia Oriente, como en gran medida, la instancia decisoria que rodea este cambio en su poética.

No obstante, el miedo sigue dándose desde una perspectiva externa, es “miedo del Otro”, o “de lo otro”, es significación donada desde una percepción de acuerdo a las categorías de perjudicialidad y cercanía. Sin embargo, se halla más cerca de la angustia, en tanto que se diferencia de la melancolía por su capacidad de pensar la relación, condición que no tiene la melancolía, donde la relación simplemente se experimenta, se vivencia, no se intenta comprender. Bajo el miedo yacería una voluntad comprensora, si se tiene en cuenta que se quiere determinar cómo es la relación entre el “Dasein” y su Mundaneidad circundante a través de las categorías de la percepción que permiten hacer alguna clase de reflexión en torno a esas percepciones. Se podría caracterizar, siguiendo un poco la poética de Neruda, que el miedo es una aproximación a la angustia, pero no resulta siendo la angustia: no hay aún pregunta por el ser, no se concibe aún la relación desde el ser, lo que se analizan son las comparecencias de la Mundaneidad y los entes ante el ser. Por lo tanto, en esa condición de la respectividad, lo que hay es un miedo hacia la cotidianidad, de ninguna manera se trata de una angustia existencial u ontológica.

En este contexto, es clave, si se quiere identificar la conversión hacia la “angustia existencial”, ontológica y “directa”, el poema *Significa sombras*. Este

poema es un destino manifiesto del ser hacia una existencia permanentemente entregada a la muerte y a la desazón que produce saberse de antemano, finito y destinado a esa especie de no-ser de la muerte que es lo que define el tránsito desde el miedo hacia la angustia existencial.

EPÍLOGO: EL ARRIBO A LA POSITIVIDAD HISTÓRICA Y A LA TEOLOGÍA COMO SUPERACIÓN DE LA RELACIÓN MELANCOLÍA-MIEDO-ANGUSTIA

Evidentemente, Neruda posee un bien diferenciado trasegar poético, un devenir dialéctico que profundiza y ahonda en la melancolía típica de la fase de la modernidad que la ha tocado vivir (finales del siglo XIX-principios del XX), en una suerte de “superación negativa” (así suene paradójico) del estado poético melancólico que es el origen del miedo, estado de “profundización”. En su constante interpretación de su materialidad, ofrece una diversidad de representaciones que devienen, es cierto, de Neruda como existencia fáctica pero que rebasan a su autor en el sentido de que cada una adquiere una vida propia al punto que se convierten en criaturas que muchas veces alcanzan a espantar a su autor.

Estas múltiples personalidades son las que emanan de la propia introspección: la tesis que puede sostenerse es que, al ser tan evidente y tan profunda la co-implicación situacional de Neruda con el objeto de su relación (que es lo que se desplaza, lo que cambia dialécticamente, y produce “los Neruda”, primero la Amada, luego los objetos externos, y finalmente, el propio ser del poeta), necesariamente la introspección ahondó hasta caer en el cuestionamiento ontológico/metafísico, dejando de preguntarse por el estar en el mundo (la Amada y los objetos externos), para finalmente asumir la pregunta por el ser, tocando con eso su propia naturaleza ontológica. Ya hemos dicho, esta especie de condición existencial, de permanente

angustia, se rompe cuando Neruda asume el optimismo, la esperanza y la profecía como manera de canalizar una inagotable capacidad poética que, de haber estado al servicio de la angustia, muy seguramente le hubiera conducido por otros caminos.

Se hace patente entonces que, a pesar de estar indudablemente relacionados, el ser y el estar en el mundo se configuran como dos modos de ser distintos en el mundo, siendo, como ya lo señaló Heidegger, el primero de ellos propio, y el segundo impropio. Sin embargo, Neruda empieza moviéndose en la impropiedad porque no logra definir su propia identidad más que recurriendo a referentes externos, es en la última parte de *Residencia en la Tierra* donde finalmente llega a la interrogación acerca de su propio existir, describiéndose como alguien que existe para morir, que se destruye permanentemente, en esa suerte de paradoja que es el rasgo más significativo de esta etapa. Aquí es donde se toca al menos, la cuestión ontológica, y como hemos visto, el vehículo hacia ella es el recorrido melancolía-miedo-angustia.

Antes de aproximarnos a terminar, nos vemos obligados a sugerir que este esquema es en parte superado a partir de la ruptura de 1936: allí nace la positividad, inscrita en la profecía y en la esperanza que significó en aquella época el comunismo para Neruda. El motivo principal de la poesía será nuevamente lo externo: la lucha política, el partido, el destino y el pasado de la humanidad, probablemente para señalar la pertinencia de la propuesta comunista. Así queda esbozado en el primer gran libro enteramente político de Neruda: *Canto general*. Así, Neruda nuevamente se entrega a sus preocupaciones ónticas y a la cotidianidad que le es respectiva.

REFERENCIAS

- Heidegger, Martin (1997). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Neruda, Pablo (1994). *Confieso que he vivido*. Barcelona: RBA Editores.
- Neruda, Pablo (2007). *Residencia en la Tierra*. Madrid: Marenostrium.
- Neruda, Pablo (2010). *Antología general*. Lima: Alfaguara.
- Paul, Andrea (2014). El concepto de melancolía en Marsilio Ficino. *Eikasia. Revista de Filosofía* (57): 173-186.
- Pérez, Cristina (2011). *Resurgir de la razón melancólica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Schopenhauer, Arthur (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.