

# interpretación de “residencia en la tierra” de pablo neruda

JAIME CONCHA

## *Introducción*

En *Residencia en la Tierra* percibimos una honda resonancia metafísica. Por encima de adolescentes delicuescencias, más allá de las erupciones pasionales impúdicamente exteriorizadas, esta poesía contiene una singular energía que objetiva el flujo lírico, ofreciéndonos una meditación de la totalidad de la vida. La mirada del poeta no es nunca subjetiva, y su yo no permanece clausurado en una seudo-interioridad hermética, antes bien, su intimidad está poblada por las fuerzas de la naturaleza, y es su comunión con ellas lo que da a su canto el valor de fulgurante revelación que posee. La infinitud del sistema estelar, nuestro planeta y la emanación de la vida desde los fondos marinos o el centro terrestre, el paraíso perdido de la América precolombina, la aparición del ser humano en el mundo, en fin, todo lo que constituye la vasta cosmogonía de *El Gran Océano* o *La Lámpara en la Tierra*, necesita y se apoya en la privilegiada vivencia metafísica que las Residencias nos entregan.

En su temple expresivo, uno de los más característicos y originales de la poesía contemporánea; en la plástica idolátrica que domina las actitudes y gestos dramáticos de su personaje; en su sintaxis descoyuntada, donde la libertad artística despliega vuelos de elevada jerarquía, en la general desesperación de la forma, podemos advertir ya el ánimo básico que preside su canto: la vehemencia por el Fundamentos. Desde nuestro punto de vista, pues, que será el de este estudio, *Residencia en la Tierra* se nos presentará como una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser.

Con todo, el hecho decisivo para que pretendamos efectuar un análisis de esta metafísica, ha sido la rigurosa lógica de la imaginación que la articula. Neruda posee lo que Bachelard denominaría una perfecta “unidad de imaginación”. Bajo este régimen de discurso poético, los procedimientos significantes mayores —imágenes y símbolos— nunca pierden su peculiar radiación sensible, deslumbradora en esta poesía; pero, a su vez, poseen una sistemática coherencia que

la hace sumamente rica en posibilidades intelectivas. Y esto, pese al irracionalismo de su cosmovisión, y a su hermetismo —de hecho inexistente, o sólo condensación del misterio consubstancial al poema—, atributos ambos tan halagadores para la gente sensitiva, que sólo gusta de permanecer en el estadio de recepción emotiva de una poesía.

Así, pues, este doble carácter de las *Residencias*, el rigor interno de su simbolismo y su naturaleza metafísica, son los factores que nos han inducido a realizar esta investigación.

Parecen indispensables, finalmente, dos advertencias. En general, y tal como indica el título de este trabajo, siempre hemos preferido circunscribirnos al ámbito textual de las Residencias, es decir, a la Primera (1925-1935) y a la Segunda (1931-1935) que se editan juntas; además tomamos en cuenta para nuestras citas los poemas pre-españoles de la *Tercera Residencia* (1935-1945). Conocida es la fuerza de metamorfosis que para la poesía de Neruda tuvo la experiencia de la guerra española. A veces, sin embargo, utilizamos textos del *Canto General*, especialmente, eso sí, de sus partes cosmogónicas, cuyo contenido y simbología se vinculan directamente con la concepción del mundo de las Residencias. Las citas pertenecientes a otras obras aparecen suficientemente justificadas en sus lugares correspondientes, y se deben siempre a circunstancias excepcionales.

Por otra parte, hemos omitido todo dato y detalle eruditos que no nos fuese útil a nuestra investigación. Ni es mucho tampoco lo que se ha escrito sobre la poesía de Neruda que no sean libros informativos o divagaciones impresionistas; y mucho menos, en consecuencia, con el criterio y finalidad de nuestra actual indagación, salvo el caso preclaro de Finlayson. De ahí que hayamos preferido un diálogo más bien a solas con la poesía de las Residencias, en que una mayor interioridad compense la modestia de los resultados.

En cuanto al método, creemos que queda, en principio, convenientemente legitimado por la coherencia misma de los resultados obtenidos, pues éstos, a su vez, van garantizados por citas abundantes. Pero hay más: una dilucidación conceptual, como la que efectuamos, de una experiencia poética, aparece ya teóricamente justificada con Dilthey, cuando establece que la metafísica no es monopolio exclusivo de la filosofía ni del arte, sino territorio común donde ambas, cuando son grandes y verdaderas, arraigan fraternalmente. Desde luego la metafísica se manifiesta en sentido eminentemente en los sistemas clásicos de pensamientos; pero el arte, y sobre todo la poesía, contienen también elementos metafísicos en cuanto se da en ellos una cierta visión o concepción del mundo y de la vida (*Weltanschauung*).

## Capítulo I

*...no sé hacer el canto de los días  
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches.  
(Tentativa. . .)*

1. Amado Alonso describe la visión del mundo y de la vida, raíz de la poesía de las Residencias, en el primer capítulo de su importante estudio dedicado a Neruda<sup>1</sup>. Citamos con amplitud, pues nuestra exposición partirá estimulada por ciertas observaciones críticas a lo que nos dice el investigador español:

“Los ojos del poeta, incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados (“Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza”), ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos describen en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas. Ven en una luz fría de relámpago paralizado el incesante trabajo de zapa de la muerte, el suicida esfuerzo de todas las cosas por perder su identidad, el derrumbe de todo lo existente, el desvencijamiento de las formas, la ceniza del fuego. La anarquía vital y mortal, con su secreto y terrible gobierno. El deshielo del mundo. La angustia de ver a lo vivo muriéndose incesantemente: los hombres y sus afanes, las estrellas, las olas, las plantas en su movimiento orgánico, las nubes en su voldeo, el amor, las máquinas, el desgaste de los inmuebles, y la corrupción de lo químico, el desmigamiento de lo físico, todo, lo que se mueve como expresión de vida, es ya un estar muriendo...”<sup>2</sup>.

“Pablo Neruda ve cada cosa del mundo en una disagregación incontenible”<sup>3</sup>.

“... No hay página de *Residencia en la Tierra* donde falte esta terrible visión de lo que se deshace. Es lo *invenciblemente* intuido por el poeta, visto, contemplado”<sup>4</sup>. Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida, la visión *omnilateral* que se expresa como en amontonado relampagueo recosiendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones”<sup>5</sup>.

Esta es, sin duda, la impresión más inmediata y evidente que suministra la lectura de las Residencias. Hemos destacado adrede las palabras *invenciblemente* y *omnilateral*, que quieren precisar el carácter definitivo de esta visión de la realidad. Sin embargo, lo que sigue quizá logre añadir algo substancial, olvidado por las descripciones citadas.

2. Comencemos mirando la secuencia de los poemas, circunscribiéndonos, por el momento, al grupo de la primera sección<sup>6</sup>. Los

<sup>1</sup> A. ALONSO: Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética. Editorial Sudamericana, Bs. As., 2<sup>a</sup> edición, 1951. Es éste el libro capital sobre la poesía que analizamos. El cap. I, *Angustia y Desintegración*, se refiere precisamente al mismo objeto de nuestro trabajo (pp. 13-32).

<sup>2</sup> Op. cit., pág. 18.

<sup>3</sup> Op. cit., pág. 19.

<sup>4</sup> Op. cit., pág. 30.

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 20.

<sup>6</sup> La *Residencia I* consta de cuatro secciones. La primera sección contiene 20 poemas.

títulos ya nos dan un indicio. El primero es *Galope muerto*, cuyo motivo, resumido conceptualmente, es el continuo movimiento destrutivo de todas las cosas, su constante pulverización:

*Como cenizas, como mares poblándose  
en la sumergida lentitud, en lo informe,  
o como se oyen desde el alto de los caminos  
cruzar las campanadas en cruz,  
teniendo ese sonido ya aparte del metal,  
confuso, pesando, haciendo polvo,  
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,  
o recordadas o no vistas,  
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra  
se pudren en el tiempo, infinitamente verde<sup>7</sup>.*

*Galope muerto* participa, pues, sin reservas, de los motivos característicos que, según Alonso, constituyen la imagen del mundo de Neruda.

A este poema sigue *Alianza (sonata)*, de significativo nombre: es un sustantivo abstracto (análogo a “residencia”, por ejemplo) que conlleva el sentido militar de “pacto entre beligerantes”, junto a un huidizo matiz erótico proveniente de su alusión nuncial. Los versos que continúan están acordes con la sensibilidad expresada en el título: apaciguamiento de su angustiada visión del cambio destructor y sentimiento erótico encauzado al destinatario del poema. Ahora, ¿quién es éste? Alonso piensa sin vacilación en una “mujer”. Dice, en efecto: “El poeta puede dejarse asaltar de imágenes que le hacen ver a la mujer...”<sup>8</sup>. Para él lo que diferencia precisamente las dos épocas de *Residencia en la Tierra* es la persistencia en la primera del amor como única forma de escapar el poeta a la angustia que le corrroe, y de salvarse el mundo del derrumbe que lo acosa. “En muchos poemas, el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo que mantiene desde dentro a un mundo que se quiere deshacer”<sup>9</sup>. La distinción no parece exacta si se tiene en cuenta, ya desde el comienzo, que después de su patética sonata *No hay olvido*, el poeta establece “el azul material vagamente invencible” de los recuerdos amarosos en el último poema del libro, *Josie Bliss*. Pero ahora nos importa señalar que una lectura atenta de *Alianza* nos manifiesta directamente a la Noche, y no a la mujer, como el objeto erótico cantado<sup>10</sup>. Copio algunos versos:

<sup>7</sup> P. NERUDA: *Obras Completas*. Edit. Losada, Bs. As., 1956, pág. 143 (en adelante citamos siempre por esta edición, abreviándola OC.).

<sup>8</sup> Op. cit., pág. 25.

<sup>9</sup> Op. cit., pág. 24.

*Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos  
que el sol, abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias.  
Teñida con miradas, con objeto de abejas,  
tu material de inesperada llama huyendo  
precede y sigue al día y a su familia de oro.  
Los días acechando cruzan en sigilo  
pero caen dentro de tu voz de luz.  
Oh dueña del amor, en tu descanso  
fundé mi sueño, mi actitud callada.  
Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto  
hasta las cantidades que definen la tierra,  
detrás de la pelea de los días blancos de espacio  
y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,  
siento arder tu regazo y transitor tus besos  
haciendo golondrinas fresas en mi sueño<sup>11</sup>.*

Es la noche entonces la que trae paz al angustiado corazón del poeta. De ahí que se cante como amada.

3. Se establece, de este modo, una conexión que vincula con hondura los adolescentes versos románticos (*Crespusculario*: 1923, etc. . .) y la densa poesía que analizamos. La ruptura de su mundo de amor, retocado estéticamente de melancolía y de dolor, se precipita en los *Veinte Poemas*. . . Pero postergaremos esta cuestión, porque su análisis requiere los resultados mismos de nuestra búsqueda actual<sup>12</sup>. Con todo, en otro poemario contemporáneo, *El Hondero Entusiasta* (1923-4), es también sobremanera perceptible el cambio del sentimiento amoroso. El poeta inicia aquí una anhelante vacilación entre el mundo trágico que se resiste a aceptar y la mujer amada que ya no le basta. En el poema 3 todavía dice:

*... Mujer, ámame, anhélame<sup>13</sup>*

En el siguiente ya la separación es irresistible:

*Yo me sentí crecer. Nunca supe hacia dónde.  
Es más allá de ti. ¿Lo comprendes, hermana?<sup>14</sup>*

En *Residencia en la Tierra*, asumida ya como verdad definitiva la lúgubre tiranía de tiempo y de muerte, se produce correlativamente una poderosa profundización del erotismo. La amada, antes mujer natural, cobra ahora una dimensión cósmica, metafísica. La sensibilización simbólica de esta amada de gran presencia es la Noche. De hecho, este magno símbolo impregna totalmente *Tentativa del hom-*

<sup>11</sup> OC., pág. 144.

<sup>12</sup> Véase Cap. IV, 7.

<sup>13</sup> OC., pág. 131

<sup>14</sup> OC., pág. 132.

*bre infinito*. Esta obra, inmediatamente anterior a las *Residencias*, es pura poesía nocturna: el hombre infinito es el hombre nocturno.

En la elección de la imagen pesan, sin duda, algunos antecedentes gratos a toda hermenéutica psicologista. En primer lugar, los recuerdos infantiles de las noches del Sur, dispersos en innumerables versos primerizos, y que se condensan unitariamente en la rêverie *Soledad de los pueblos*<sup>15</sup>. Pero además es posible indicar una explicación obvia, casi trivial, en el hecho de que, precisamente, el sueño nocturno libera al poeta de su conciencia de lo terrible, cerrando por lapsos intermitentes el que durante el día fuera “párpado atrozmente levantado”. En el mismo poema *Alianza* se da pie a esta interpretación:

*Oh dueña del amor, en tu descanso  
fundé mi sueño, mi actitud callada.*

*... siento arder tu regazo y transitar tus besos  
haciendo golondrinas frescas en mi sueño.*

4. Sin embargo, constatamos en el flujo imaginativo de esta poesía un motivo que parece contradecir la última observación. En efecto, repetidas veces alude el poeta a la fuente onírica de las revelaciones de su fantasía. Así en *Colección nocturna*, donde el tema poetizado, por lo menos hasta el último verso citado, es la llegada del sueño, se dice:

*He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico...  
... su substancia sin ruido equipa de pronto,  
su alimento profético propaga tenazmente*<sup>16</sup>

Encontramos en el último verso “lo profético” de que también nos habla en su *Arte poética*. El poeta se ve, pues, sobrecogido durante el sueño nocturno de una penetrante evidencia que parece dar pábulo a su angustia aperceptiva de vigilia, intensificándose hasta los límites de alucinada pesadilla. No queremos con esto establecer que el proceso creador encuentre su savia inspiradora en un trabajo nocturno de puro onirismo. Sin duda, todo el tesoro de imágenes que hallamos en esta poesía, procede de una rica fantasía inconsciente, pero ésta no es necesariamente onírica; con todo, en cuanto esa inspiración, esa capacidad profética reside en los fondos inconscientes del alma, es *poéticamente identificada*, es decir, imaginada en el poetizar como flujo onírico. De aquí también la peculiar naturaleza del símbolo nerudiano, que no posee un carácter metafórico, mediante el cual, por un juego alegórico del espíritu, un elemento simboliza un valor que lo trasciende; antes bien, en esta poesía el símbolo mismo es una realidad, un hecho, y tiene, por tanto, una consistencia casi corpórea. Jean

<sup>15</sup> OC., pp. 117-8.

<sup>16</sup> OC., pág. 151.

Wahl ha señalado con precisión esta condición del símbolo inconsciente: "Dans le rêve, (...) il y a une unité aussi grande que possible des termes en présence, Et le Symbole n'est plus un moyen, mais une réalité". "Un symbole n'a toute sa valeur que s'il unifie autant que possible les deux termes en présence c'est-à-dire s'il tend à nier sa nature de symbole et s'il est inconscient"<sup>17</sup>. Pero dejemos esta breve digresión sobre el símbolo nerudiano en general y volvamos a nuestro símbolo concreto. La Noche —lo hemos visto— no es solamente la dulce amada que pacifica al poeta; en el umbral de toda noche nerudiana está siempre "el ángel del sueño, el funesto alegórico". Esta doble condición, que hace a la Noche dionisíacamente catártica, está captada con toda lucidez en *La noche del soldado*: "Ahora bien, dónde está esa curiosidad profesional, esa ternura abatida que sólo con su reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultra-azul"<sup>18</sup>.

5. Las determinaciones poéticas de la Noche que hemos señalado tienen notables implicaciones todavía incomprendibles a esta altura de nuestra investigación. Conformémonos, por ahora, con repetir que en el poema *Alianza* la Noche es psicológicamente vivida como lapso de apaciguamiento, como tregua y descanso en la fatalidad del acaecer. En este sentido, se preludia ya en el poema mencionado la contraposición del Día y de la Noche. Cito nuevamente algunos versos:

*Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos  
que el sol, abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias.*

Esta contraposición, aquí interior al poema, se persigue con un ritmo alternativo de gran exactitud a lo largo de toda la primera sección<sup>19</sup>. Apréciense los títulos y léanse los poemas *Débil del alba*, *Diurno doliente* y *Sistema sombrío*. Se alude en ellos explícitamente al miembro diurno de la pareja de contrarios. En el primero, por ejemplo, se poetiza la instauración, en los comienzos del día, del cambio y movimiento destructivos, de la sustitución mortal de las cosas. Citamos la primera estrofa:

*El día de los desventurados, el día pálido se asoma  
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,  
sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:  
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto<sup>20</sup>.*

El otro término del par contrapuesto, la Noche, es objeto de una línea aún más reiterada de títulos: *Unidad*, *Tiranía* y *Serenata*. En es-

<sup>17</sup> JEAN WAHL: *Poésie, pensée, perception*. Calmann-Lévy, 1948, pp. 28-9.

<sup>18</sup> OC., pág. 160.

<sup>19</sup> Un grupo aparte, que más adelante explicaremos (Cap. IV, 2), constituyen los poemas *Caballo de los sueños*, *Sabor* y *Colección nocturna*. *Arte poética*, por su tema mismo, se separa de la dialéctica Noche-Día que analizamos.

<sup>20</sup> OC., pág. 146.

te último poema se individualiza con toda claridad a la Noche, por si todavía quedaran dudas sobre su identidad:

*Oh noche, mi alma sobre cogida te pregunta  
desesperadamente a ti por el metal que necesita<sup>21</sup>.*

6. Pero es sobre todo en *Unidad* donde percibimos algo importísimo para nuestro estudio. Copiamos sólo los versos que nos interesan:

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,  
repitiendo su número, su señal idéntica.  
Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:  
el peso del mineral, la luz de la piel,  
se pegan al sonido de la palabra noche:  
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,  
las cosas de cuero, de madera, de lana,  
envejecidas, desteñidas, uniformes,  
se unen en torno a mí como paredes<sup>22</sup>.*

Frente a las zonas últimas de la realidad, el lenguaje del poeta adquiere una balbuceante certidumbre. Indica temblorosamente una provincia soterrada del ser, que contrasta con el acontecer y sus atributos definitorios. Lo que existe allí es lo “denso”, por oposición a lo raro. Raros son, por ejemplo, la ceniza y el polvo, elementos en que se hace sensible la disgregación de las cosas. Este “algo” subyacente posee, por el contrario, plenitud de constancia. De ahí que también sea lo “unido”, en contraste con el espectáculo de las formas finitas desintegradas. Es, por último, lo “sentado en el fondo”. Con esto se significa la presencia inmóvil de lo que aquí se intuye, frente al movimiento y al cambio que imperan en nuestro mundo cotidiano. Ese reino inmóvil se ubica “en el fondo”, es decir, en un plano inferior del espacio total en que se concentran valores máximos de profundidad vertical<sup>23</sup>. En una palabra, la intuición a que asistimos a la intuición del Fundamento, o permanencia que funda la existencia.

Pero más adelante, en el andar del poema, el “fondo” de la realidad se vincula a la Noche, con exactitud que garantiza su naturaleza simbólica:

*Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:  
el peso del mineral, la luz de la piel,  
se pegan al sonido de la palabra noche... .*

4

<sup>21</sup> OC., pág. 155.

<sup>22</sup> OC., pp. 146-7.

<sup>23</sup> Se comprende así, por llana lógica, que debido a esta lejanía infinita ante el “fondo”, el espacio se convierta en abismo. (“De qué está hecho este surgir de palomas, / que hay entre la noche y el tiempo como una barranca húmeda?”).

Así, pues, la calma y la quietud que la Noche representaba para el poeta no son un espejismo subjetivo de su ánimo, sino algo efectivamente existente, cuyos predicados son, como hemos visto, plenitud real, consistencia unitaria, inmovilidad y profundidad. Permanencia, en suma. Con estas determinaciones la intuición metafísica aprehende el Fundamento de lo existente, la unidad que subyace a todas las manifestaciones precarias de las formas individuales, es decir, la realidad en su sentido más eminente<sup>24</sup>.

7. Tenemos entonces que la asombrada experiencia del mundo a que asistimos en *Residencia en la Tierra* se arquitectura poéticamente en la alternativa del Día y de la Noche, y sus variantes correspondientes Luz-Oscuridad. Día y Noche, en cuanto símbolos poéticos de órdenes metafísicos, son las formas mayores de sentido que encontramos en las Residencias, y como tales, constituyen un tema insistente y primordial que es desarrollado con perfecta coherencia. El Día, a pesar de la luz solar que lo constituye, es el reino de la destrucción, el habitat de la caducidad y la muerte; se lo imagina entonces como una atmósfera de sombras. En lenguaje literalmente nerudiano, la clara presencia del Día “significa sombras”; en verdad, es un “sistema sombrío”. De ahí que el poeta se refiera a él acentuando la contradicción:

*Un enlutado día cae de las campanas.*

(*Vuelve el otoño*).

*Hay tanta luz sombría en el espacio.*

(*El reloj caído en el mar*).

*De cada uno de estos días negros com viejos hierros.*

(*Sistema sombrío*).

La Noche, en cambio, en virtud de sus atributos descritos, aparece amorosamente luminosa:

*En lo alto de las manos el deslumbrar de mariposas,  
el arrancar de mariposas cuya luz no tiene término.*

(*Alianza*).

*Flor de la dulce luz completa.*

(*Madrigal escrito en invierno*).

Los textos citados nos muestran que el contraste de luminosidades se establece con precisión: si la luz del Día es débil y pálida, la luz nocturna es *completa, no tiene término*. Como es de sospechar, estos oxímora van más allá de un mero valor retórico y adquieren su pleno sentido en función de las estructuras metafísicas a que sirven de signos.

<sup>24</sup> Esta es la fuerza de “mero sentido metafísico”, cuya presencia Alonso no advierte (*Op. cit.*, pp. 31-32).

8. Se inaugura la Residencia II con *Un día sobresale*. La dualidad óptica Día y Noche, con el sentido que le atribuimos, es en ese poema sobremanera evidente. Pero, sobre su trasfondo, percibimos una nueva imagen, también doble, aunque de naturaleza auditiva. Se trata de la oposición Silencio-Sonido, que es explícitamente congruente con la anterior:

*De lo sonoro, creciendo, cuando  
la noche sale sola, como reciente viuda,  
En lo sonoro la luz se verifica  
y se ahoga de bruces en la luz que suena<sup>25</sup>.*

El origen de esta nueva pareja de contrarios reside, sin duda, en la representación sensorial-realista de que el Día se inicia con un conjunto de ruidos que irrumpen en el alba:

*Zapatos bruscos, bestias, utensilios,  
olas de gallos duros derramándose,  
relojes trabajando como estómagos secos,  
ruedas desenrollándose en rieles abatidos,  
y water-closets blancos despertando  
con ojos de madera, como palomas tuertas,  
y sus gargantas anegadas  
suenan de pronto como cataratas.*

De modo que, mientras la Noche es el recinto del silencio, el Día arraiga precisamente en los ruidos primeros de la mañana:

*De lo sonoro sale el día...*

Conviene acaso aclarar que el par Silencio-Sonido no substituye, si no se superpone a la dualidad ya analizada. Sin embargo, quizás por su influencia, la Noche pierde en la Residencia II su poderosa dimensión simbólica y adquiere su lúgubre sentido natural:

*... ¿Por qué una negra noche  
se acumula en la boca? ¿Por qué muertos?<sup>26</sup>*

*(No hay olvido).*

En síntesis, la gigantesca sinestesia complementaria Día-Sonido y Noche-Silencio preside la bifronte estructura de la realidad que Neruda poetiza. La descripción de Amado Alonso, citada al comienzo, resulta, si no inexacta, por lo menos incompleta y unilateral. Se contenta con señalar el estado “diurno y sonoro”, podríamos decir, pero olvida otra capital instancia metafísica, el fondo unitario subyacente. Es preciso, pues, meditar el nuevo semblante que otorga a la cosmovisión nerudiana esta silenciosa Noche de las Residencias.

<sup>25</sup> OC., pág. 178.

<sup>26</sup> OC., pág. 213.

## Capítulo II

*Lo verdadero y lo fiel  
reside solamente en lo profundo:  
falso y cobarde  
es lo que allá arriba se solaza.*

(Wagner: *Das Rheingold*).

1. Debemos detenernos un instante para sopesar y profundizar los resultados obtenidos. Hemos visto que el objeto de la experiencia metafísica es doble: por una parte, el doloroso devenir de los seres, la incontenible destrucción de las formas y de la vida; por otra, el centro misterioso de la existencia, la esfera inmóvil que reúne lo múltiple y cambiante. He aquí el Fundamento de la totalidad del mundo. Sus predicados poéticos tratan de ser lo más omnicomprensivos. El Fundamento es lo oscuro, con la oscuridad de la Noche; el Fundamento es lo silencioso. "Y luego esa condensación, esa unidad de elementos de la noche, esa suposición puesta detrás de cada cosa"<sup>27</sup>. La Noche recuerda a los seres terrestres las fuentes maternas de su existencia; es ella la reliquia intermitente de la substancia original, que hace siempre presente a las cosas su dependencia de la materia elemental.

2. Para nuestro sentido natural, la noche no es sino tiempo, una medida que los astros imponen a nuestro planeta. La noche, para nosotros, individuos de vigilia, es apenas un lapso de oscuridad en la atmósfera. Pero el poeta no hace caso de su carácter temporal, antes bien, vimos que categóricamente lo negaba. En cambio, la Noche es sentida como espacio; es la óptima configuración que el espacio puede adoptar, el lugar de la felicidad<sup>28</sup>. En la Noche el mundo se aboveda, recuperando su intimidad primordial, manifestando una esférica plenitud. La Noche entonces se convierte, en su valoración más intensa, en el vientre cósmico. *Alianza*, el poema de la Noche por antonomasia dice:

*siento arder tu regazo...*

En la Noche habita la esperanza de la creación; allí se fragua la vida silenciosamente.

Pero hay algo más: este gran espacio creador se diversifica en pequeñas noches. Cualquier lugar en profundidad, lleno de sombras, despierta en la fantasía del poeta asociaciones nocturnas y sus consiguientes valoraciones genésicas. Tomemos una estrofa de *El fantasma del buque de carga*, opus perfectissimum:

<sup>27</sup> OC., pág. 164.

<sup>28</sup> Bachelard, en *La poétique de l'espace* (PUF., 1958), ha acuñado esta categoría, fértil para el estudio de imaginación poética. Sin embargo, sus análisis del "espacio dichoso" se refieren especialmente al sentimiento, de origen infantil, del espacio doméstico.

Bodegas interiores, túneles crepusculares,  
que el día intermitente de los puertos visita:  
sacos, sacos que un dios sombrío ha acumulado  
como animales grises, redondos y sin ojos,  
con dulces orejas grises,  
y vientres estimables, llenos de trigo o copra,  
sensitivas barrigas de mujeres encinta,  
pobremente vestidas de gris, pacientemente  
esperando a la sombra de un doloroso cine<sup>29</sup>.

Tenemos una cadena de asociaciones en que el elemento eslabonador es el que venimos analizando. Las “bodegas interiores”, los “sacos” que allí navegan y que se comparan a “sensitivas barrigas de mujeres encinta”, el “doloroso cine” son especificaciones subordinadas de ese espacio mayor en que se imaginan los orígenes de la vida. Por eso no podemos aceptar que Alonso, en su prosificación del poema, traduzca el último verso así: “esperando en la sombra de un *triste cine*”<sup>30</sup>. Neruda dice “doloroso cine”. El adjetivo “doloroso” no es metafórico, y su irradiación emotiva es derivada. Ya hemos dicho que la poesía de Neruda y su simbología son constitutivamente ametafóricas, y positivamente materializantes, fácticas. De ahí que “doloroso” signifique aquí primariamente los dolores del parto. El “cine”, en cuanto espacio nocturno, también da a luz.

Así pues, en el seno de cada Noche, en toda pequeña noche, en todo espacio sombrío y profundo, hay siempre una promesa de luz, una fuerza que organiza en secretas cavidades el milagro de la creación. La oscuridad nocturna es una fragua de seres luminosos<sup>31</sup>.

Resumamos: dos perspectivas convergentes sobre la Noche nos ofrece la percatación poética de Neruda. La Noche es primeramente el mundo de la unidad, y es también el espacio donde se verifica la germinación de la existencia. El primer punto de vista, pese a la hondura de los órdenes a que apunta, es aún superficial: sólo constata la corporeidad material del Fundamento. La concepción de la Noche como espacio, en cambio, averigua la intimidad de los procesos que en ella fermentan, su fisiología intestina.

Sin embargo, no es la Noche la única imagen de las fuerzas maternales del mundo. El Mar participa también de este alto privilegio<sup>32</sup>. Los pasajes son innumerables, pues, lo mismo que la Noche, el Mar es consubstancial al poetizar nerudiano. El pasaje más claro —con claridad racional, claridad cartesiana— es una estrofa de *El fastasma del buque de carga*. En este poema el tema poetizado es la omnipresencia

<sup>29</sup> O.C., pág. 168.

<sup>30</sup> O.p. cit., pág. 65.

<sup>31</sup> Esta estructura poética de la metafísica nerudiana, tal como la conocemos en *Residencia en la Tierra*, es definitiva. En *Canción de Gesta*, donde canta a la Revolución Cubana, todavía dice: “Es ésa la unidad que alcanzaremos: / la luz organizada por la sombra”.

mo el tiempo específicamente humano, el tiempo existencial<sup>33</sup>. Frente del Tiempo. Este resulta antropomorfizado, pues se lo experimenta co-al poder del Tiempo, surge una nueva fuerza, inmaculada de temporalidad:

*y frescas y profundas desarrollan su baile  
como vidas de fuego, como sangre o perfume,  
nuevas y fuertes surgen, unidas y reunidas.  
Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo,  
verdes de cantidad, eficaces y fría...<sup>34</sup>.*

<sup>32</sup> Ya Clarence Finlayson insistió mucho en el alcance significativo del Mar en la poesía nerudiana. A él pertenecen análisis de extremada finura, sobre todo —para nuestro gusto— aquéllos en que desentreña el valor simbólico de la *costa*. Por eso se hace necesario justipreciar la validez de sus meditaciones nerudianas. Desde luego, tiene el honor de ser el primero que se dedicó a inteligir a Neruda desde un punto de vista filosófico. Ya nos habla, hacia 1940, con soltura teórica, del “desquiciamiento del mundo” como contenido vertebral de las Residencias. Con todo, creemos que sus interpretaciones se resienten de cierto transcendentalismo a que automáticamente lo conducía su mentalidad católica. Por ejemplo, no podemos aceptar afirmaciones como las siguientes: “A Spinoza, escribe Unamuno, le dolía Dios. A Neruda le duele Dios...” (*Poesía de Neruda. Significación de elementos*, pág. 15). “Cantando al no-ser (sic) ha alcanzado las estrellas que permanecen más allá de las sombras, y sentido el sonido de la realidad inteligible (!). Esa es su tragedia: llevar una concepción materialista cuando toda su inspiración poética asume caracteres metafísicos” (*El problema de la muerte ontológica y la poesía de Pablo Neruda*, pág. 319).

La interpretación se hace en términos platónico-cristianos. De ahí que se llegue a blasfemar contra la materia llamándola “no-ser”. Por último —y esto es capital—, no hay contradicción entre una concepción materialista y una inspiración de carácter metafísico. La tragedia de esta poesía no reside allí, simplemente, porque eso no es trágico.

Otra observación: Finlayson exagera el principio de semejanzas, sin duda entusiasmado por sus recientes estudios de historia de la filosofía, lo cual le confiere a sus trabajos una nota de abstrusidad. Particularmente nos es difícil comprender lo que significan “la concepción cósmico-búdica” en la poesía de Neruda y “el no-ser” como “Nirvana ataráxico”. Por lo demás, participan demasiado en sus exégesis categorías de Tales, Heráclito, Aristóteles, Spinoza, etc...

A pesar de todo lo dicho, queda siempre en pie el valor general de sus ensayos, especialmente si se tiene en cuenta que su sentir religioso no le obnubiló, como a tantos otros, la simpatía por la belleza fulgurante de esta poesía.

<sup>33</sup> Como es sabido, este poema es sensu stricto circunstancial, pues fue escrito cuando el poeta regresaba de Oriente en un viejo buque de carga. La fatiga del largo viaje le reveló, con cruel intensidad, la imnipresencia fantasmal del tiempo. Creemos, sin embargo, que se equivoca Osses cuando generaliza la antropomorfización del Tiempo, aquí evidente, a todas las Residencias. “Como el tiempo es la dimensión propia del hombre, de devenir en que escriba su cosalidad, se nos presente antropomorfizado en el Fantasma” (Mario Osses: *Trinidad poética de Chile*, s. a., pág. 79). Por el contrario: el Tiempo general de esta poesía tiene una dimensión cósmica, que transciende el romántico solipsismo del ego que es presa de la angustia existencial. De ahí que el símbolo del Tiempo sea el fuego, como veremos más adelante (Cap. III, 4). Consideramos, en este sentido, que es un buen servicio de nuestro trabajo el purificar la poesía de Neruda de existencialismos populares, simplificadamente adheridos a su visión y original de las cosas.

<sup>34</sup> O.C., pág. 169.

Alonso establece para este pasaje el influjo de Byron. Sin embargo, el Mar, como símbolo de la unidad profunda desde donde brota la vida, tiene egregios antecedentes en la tradición poética occidental. Indiquemos solamente dos cúspides: *Le cimetière marin*, de Valéry, y *La muerte del Mar*, de la Mistral. Aun sin mediatizaciones literarias, el Mar se presenta como el padre de los dones más maravillosos, del don por excelencia. Así, incluso la lírica de Claudel, que identifica los orígenes en la palabra de un Ser trascendente, ha desenvuelto una ingente contemplación del Océano, de la “haz de las aguas” del segundo versículo del Génesis<sup>35</sup>.

Recojamos nosotros por ahora la sinonimia con que se imagina al Fundamento: Noche y Mar. En *El Gran Océano*, cuando despliegue con todo esplendor su cosmogonía materialista, el poeta unirá estos símbolos en síntesis genial. El último poema de *El gran océano* se denomina precisamente *La Noche Marina*, coral de liturgia apasionada, elevadísima oda de amor al Fundamento.

3. Así como la determinación del Fundamento como Noche origina la dialéctica de la oscuridad y de la luz, la identificación sucesiva con el Mar engendra también su oposición poética a la Tierra.

*Estoy mirando, oyendo,  
con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la  
tierra,  
y con las dos mitades del alma miro el mundo<sup>36</sup>.*  
(Agua sexual).

Lo mismo que la anterior, esta dualidad posee también un alcance totalizador, con el que se quiere captar la estructura biforme de la realidad. El poeta contempla desde la *costa* la túnica infinita del mar. La costa es sentida como límite; desde ella hasta los manantiales del mar hay una distancia abismal. La separación de la tierra y del mar, la ausencia de vínculo entre las dos mitades cósmicas, se imagina en la *arena*.

*Es la arena de la triste república.*

En las orillas del Fundamento, donde debían florecer todas las promesas de la vida, sólo se constata el desierto, la esterilidad.

Pero la imaginación nerudiana profundiza siempre su objeto, y no se detiene en esta aprehensión tópica de las arenas. Penetrada hasta su corazón, la arena se muestra como la ceniza de las piedras.

4. Aun con el riesgo de extraviarnos, intentaremos una digresión sobre las piedras, esas dulces criaturas nerudianas. Su carne suave, su alma inocente son poetizadas con amor entrañable, restituyéndoseles,

<sup>35</sup> *Cinq Grandes Odes*.

<sup>36</sup> OC., pág. 196.

de este modo, su dignidad primera, calumniada por tantos prejuicios personalistas. Para ellas tiene el poeta elogios de amante:

*en su fina materia...*

En las piedras quisiera reposar su frente ardorosa para sentir la frescura original de las honduras marinas; sus rostros esfíngeos guardan todavía el recuerdo de un estado de inocencia del mundo, el paraíso del mundo recién creado. Su antigüedad posee una silenciosa sabiduría:

*Sólo quiero mirar la boca de las piedras  
por donde los secretos salen llenos de espuma.*

Las piedras son, entonces, vestigios, en el sentido escolástico del término. “Per modum vestigii” es la relación de semejanza que existe entre Dios y los seres naturales<sup>37</sup>, según los teólogos; y análogamente para Neruda, las piedras son los vestigios más evidentes del Fundamento profano de las cosas.

5. Decíamos recién que desde la costa, desde las estériles playas de arena, observa el poeta el Mar inaccesible. Su figura sobre los acantilados está vista en términos de una poderosa plástica semiexpresionista, semiidolátrica:

*sólo quiero morder las costas y morirme.*

A la función de la *costa* corresponde en otro plano, con estricta equivalencia, el sentido del *crepúsculo*. Para evitar lánguidas resonancias post-románticas, el poeta prefiere a este desprestigiado vocablo el más directo de “tarde”, o el tan suyo de lo “vespertino”. En la tarde, en los momentos vespertinos se consuma con forzosa seguridad la muerte del Día; es, como se ve, una vieja imagen, cara a toda la poesía clásica, pero el poeta la renueva con una inusitada abstracción: lo vespertino, lo vesperal.

*Por cada día que cae, con su obligación vespbral de  
4 sucumbir...*

Así, pues, en la *costa* termina el Mar; lo que separa el Día de la Noche es la *tarde*. Estos dos elementos, de sentido convergente, se unen con precisión en este verso:

*Mi corazón, es tarde y sin orillas.*

6. Sin embargo, en honor a la verdad, es necesario establecer que la oposición Tierra-Mar no es tan omnipresente como lo es la defi-

<sup>37</sup> “In sola creatura rationale invenitur similitudo Dei per modum imaginis; in aliis autem creaturis per modum vestigii”. (Sto. Tomás, *Sum theol.*, Ia., q. 13, a. 6).

nitiva valoración de las sombras y de la luz. Obedece, más bien, a estímulos circunstanciales, y, por eso, no tiene larga vida en las *Residencias*. Y no podría ser de otro modo si se toma en cuenta que, en definitiva, Neruda siente a los órdenes terrestres y marinos como elementos solidarios del planeta, como irradiaciones de un mismo centro cósmico de creación vital. Gabriela Mistral lo ha expresado con maestría de intuición y lenguaje: "Ha de haber también unos espíritus angélicos de la profundidad, como quien dice, unos ángeles de caverna o de fondo marino, porque los planos de frecuentación de Neruda parecen ser más subterráneos que atmosféricos, a pesar de la pasión oceánica del poeta"<sup>38</sup>.

Con esto quizás ya ingresemos al centro esencial de la cosmovisión nerudiana, muchas veces incomprendido o impreciso. *Residencia en la Tierra* quiere ser una reiterada consolidación del Fundamento. Este es visto, como en un espectro, ya en la Noche, ya en la desconocida fuerza de los planos profundos del Mar o en las vírgenes cavidades de la tierra. Hemos dicho ya que estos símbolos no son en verdad tales: tienen gravidez ontológica, son efectivamente el Fundamento.

9. La metafísica nerudiana es pues una geografía. Nada más y nada menos. Geología profunda, batología. Neruda da a la tierra lo que es de la Tierra, y está sobremanera consciente de este carácter de su poesía. "Por eso para Quevedo la metafísica es inmensamente física, lo más material de su enseñanza"<sup>39</sup>. Si bien es dudoso que ése sea el espíritu de la metafísica del poeta español, sí que es cierto que Neruda simpatiza allí con su propia visión de las cosas. La metafísica de Neruda es "inmensamente física" no sólo por su rotunda intollerancia para toda trascendencia, no sólo por su adhesión inquebrantable a la verdad de la Naturaleza. Es también *física* en cuanto los planos de existencia que ella distingue, el plano de la temporalidad y el plano del Fundamento, presentan una concreta ubicación espacial que es necesario aceptar en toda su literalidad. Lo que decimos explican versos como los siguientes:

<sup>38</sup> Recado sobre Pablo Neruda. "El Mercurio", 26 de abril de 1936. En *Recados: Cantando a Chile*. Selección, prólogo y notas de Alfonso Escudero. Edit. del Pacífico, Santiago, 1957.

<sup>39</sup> *Viajes al corazón de Quevedo*, pp. 17-18. *Viajes*. Nascimento, 1955.

40 OC., pág. 143.

<sup>41</sup> OC., pág. 146.

El plano de lo inmóvil es —lo hemos visto— el plano del Fundamento; la zona del tiempo y del cambio se sitúa, respecto a aquél, *encima, arriba*. El poeta, cual Orfeo, desciende a las profundidades, y allí se experimenta poetizando. Es obvio que esta exacta ubicación de la realidad en el espacio, como en un régimen de latitudes geográficas, es de muy otra índole que la geometría interior que habita, por ejemplo, el pensamiento platónico-cristiano. Sólo por metáfora se sitúa *arriba* el mundo de las Ideas y el reino de la Bienaventuranza, aunque Platón y el catecismo nos los señalen allí.

10. Pero Neruda no se detiene aún en su cada vez más honda ensوñación del Fundamento. A orillas de los cauces primeros del ser, palabra y pensamiento adquieren un virtuoso laconismo. La verdad allí es breve, y la metafísica —filosófica o poética— disminuye su poder nominativo y se contagia de silencio creador. Acaso la búsqueda del poeta no pueda ya superarse a sí misma. El Fundamento —Noche, Mar o Tierra— es lo denso, la unidad, lo inmóvil, lo profundo, lo pleno. Pero la tenaz penetración encuentra finalmente el más abarcador predicado poético, donde pierden su individualidad los vértices del triángulo simbólico mencionado. Noche, Mar y Tierra hallan en esa determinación el punto central en que coinciden:

... y desde entonces  
al final del Océano desciende,  
azul y azul, atravesada por azules,  
ciegos azules de materia ciega, ...<sup>42</sup>

*(El sur del océano).*

... yo sé que hay grandes extensiones hundidas,  
cuarzo en lingotes,  
cieno,  
aguas azules para una batalla,  
mucho silencio...<sup>43</sup>

... y el vino ardiendo entra en calles usadas  
buscando pozos, túneles, hormigas,  
bocas de tristes muertos,  
por donde ir al azul de la tierra  
en donde se confunden la lluvia y los ausentes<sup>44</sup>.

*(Estatuto del vino).*

Etcétera<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> OC., pág. 183.

<sup>43</sup> OC., pág. 188.

<sup>44</sup> OC., pág. 202.

<sup>45</sup> Para no distraer la atención de lo que vamos diciendo, citamos sólo los versos indispensables. El contexto en que figuran debe ser revisado por quienes deseen asegurarse de nuestra interpretación.

Así, pues, la más esencial percatación del Fundamento lo determina cromáticamente como *azul*. El azul es el resplandor interior de la Materia; lo azul es su atributo poéticamente decisivo, pues la aprehende con sin igual concreción sensible. Esta condición privilegiada del color azul aparece destacada en unas líneas ya citadas:

“Ahora bien, ¿dónde está esa curiosidad profesional, esa ternura abatida que sólo con su reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultra-azul?”

La expresión “ultra-azul” ya a primera vista se nos presenta con sentido metafísico. Conviene, sin embargo, precisarlo. El prefijo “ultra” tiene un doble valor en nuestro uso idiomático cuando se lo emplea en formas compuestas como la de arriba. “Ultra”, en primer lugar, es lo que está más allá de un límite; por ejemplo, ultratumba, ultramar. En este sentido, “ultra-azul” es lo que está allá de todos los azules que la existencia nos muestra. Sería un error, sin embargo, atribuirle un carácter trascendente; significa simplemente lo que está al término de todo, el azul que habita las latitudes finales y últimas del Todo.

Pero “ultra” tiene también un valor superlativo, de uso frecuentísimo en Chile. Decir ultrarreaccionario, por ejemplo, equivale a reaccionario en grado sumo. “Ultra-azul” alude, en este segundo sentido, al aspecto mismo del matiz cromático, a la pureza y plenitud de su ser. En una palabra, este “ultra-azul” nerudiano es un azul metafísico.

En el pasaje citado aprendemos además que el origen de este azul reside en la visión del firmamento nocturno. Es un azul oscuro, “enfoncé”, que se profundiza hasta los límites cuando es amiginado en el fondo del Mar o en el corazón de la Tierra. Para Neruda el cielo es subterráneo, el firmamento está sumergido. Es decir, que para él no existe una polarización simbólica de los planos cósmicos. En efecto, en el contraste entre la superficie de la tierra y la bóveda celeste buena parte de los poetas ve favorecidas sus propensiones platónicas, que son, en general, las del espíritu. Quiero decir que el camino del espíritu encuentra siempre en el cielo una meta ideal para su ascensión. El poeta que expresa en una cosmovisión perfecta lo que decimos es Dante. En la *Divina Comedia* se desarrollan con todo vigor la valoración platónica del cielo y la calumnia cristiana de las profundidades. Para Neruda, en cambio, tierra y cielo constituyen una unidad indisoluble. En su universo no hay horizonte, no hay línea separatrix. Más aún: a veces es posible sentir que, transitoriamente, el poeta imagina los fenómenos atmosféricos como prevaricación del cielo contra el planeta. En efecto, cuando azota el viento, cuando arrecia la lluvia el ser terrestre percibe la hostilidad de las esferas astrales<sup>46</sup>. De ahí la oposición nerudiana entre la “geografía pura” y las “falsas astrologías”. Y el alma nerudiana, ya lo hemos dicho, es ardorosamente geográfica, pues no tienen cabida en ellas las supersticiones.

En las profundidades alienta lo poderoso y lo eficiente; en ellas

viven los minerales su vida secular, y duermen su sueño precioso el diamante y el oro; allí piensa la raíz en la futura felicidad de las hojas, y el trigo prepara el alimento más simple; en las profundidades crea la vid el zumo vivificante. He aquí la fuerza metafísica —que Alonso no reconoce<sup>47</sup>— y que el poeta ansía con desesperación.

En *Residencia en la Tierra* Neruda quiere, antes que nada, reconquistar definitivamente el Fundamento. El rescate no es empresa fácil. “Les dieux jaloux ont enfoui quelque part le secret de la descendance des choses” (M. de Guérin). Wotan ha ocultado la aurea materia en lo hondo del Rhin, y se solaza en lo alto despreocupadamente.

### Capítulo III

*Dondequiera palpita la vida,  
en el agua, en la tierra o en el aire,  
estuve preguntando,  
indagué ante todos,  
donde la fuerza se agita  
y laten los gémenes...*

(Wagner: *Das Rheingold*).

1. Todos los nerudianos fervientes sienten que las Residencias alcanzan su más alta eficacia poética en los Tres Cantos Materiales. “Se llega por jalones lentos hasta las 3 piezas ancladamente magistrales del trío de las materias. Recompensa cumplida: los poemas mencionados valen no sólo por una obra individual; podrían también cumplir por la poesía entera de un pueblo joven”<sup>48</sup>. Esas maravillosas creaciones son *Entrada a la madera*, *Apogeo del apio* y *Estatuto del vino*, que no constituyen, desde nuestro punto de vista, cantos separados, sino que describen una trayectoria de sentido.

Emprenderemos ahora el análisis del primero, sin duda la obra maestra de las Residencias; y esto no sólo por su integración estética perfectísima, sino especialmente como testimonio de hondo poetizar metafísico.

<sup>46</sup> Su primera vida determinada (de la Tierra) es la atmósfera. Pero el proceso meteorológico no es el proceso vital de la Tierra, a pesar de que ésta sea vitalizada por él; pues esta vitalización es sólo la real posibilidad de que la subjetividad se produzca en aquélla como lo vivo. Como puro movimiento, como existencia ideal tiene la atmósfera ciertamente en sí la vida de las esferas celestes, ya que sus transformaciones dependen del movimiento celeste; pro se materializa, al mismo tiempo, en sus elementos (Hegel *Naturphilosophie*, pág. 483. *System der Philosophie. Zweiter Teil. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden* (9B). Stuttgart, 1958).

<sup>47</sup> “... ni rastro tampoco d una fuerza divina (sic) de mero sentido metafísico”. Op. cit., pp. 31-2.

<sup>48</sup> G. Mistral: Op. cit., pág. 166.

2.

- a) *Con mi corazón apenas, con mis dedos,  
con lentas aguas lentas inundadas,  
caigo al imperio de los nomeolvides,  
a una tenaz atmósfera de luto,  
a una olvidada sala decaída,  
a un racimo de tréboles amargos.  
Caigo en la sombra, en medio  
de destruidas cosas,  
y miro arañas y apaciento bosques  
de secretas maderas inconclusas,  
y ando entre húmedas fibras arrancadas  
al vivo ser de substancia y silencio.*
- b) *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.  
Es que soy yo ante tu color de mundo,  
ante tus pálidas espadas muertas,  
ante tus corazones reunidos,  
ante tu silenciosa multitud.  
Soy yo ante tu ola de olores muriendo,  
envueltos en otoño y resistencia:  
soy yo emprendiendo un viaje funerario  
entre tus cicatrices amarillas:  
soy yo con mis lamentos sin origen,  
sin alimentos, desvelado, solo,  
sin alimentos, desvelado, solo,  
entrando oscurecidos corredores,  
llegando a tu materia misteriosa.*
- c) *Veo moverse tus corrientes secas,  
veo crecer manos interrumpidas,  
oigo tus vegetales oceánicos  
crujir de noche y furia sacudidos,  
y siento morir hojas hacia dentro,  
incorporando materiales verdes  
a tu inmovilidad desamparada.  
Poros, vetas, círculos de dulzura,  
peso, temperatura silenciosa,  
flechas pegadas a tu alma caída,  
seres dormidos en tu boca espesa,  
polvo de dulce pulpa consumida,  
ceniza llena de apagadas almas,  
venid a mí, a mi sueño sin medida,  
caed en mi alcoba en que la noche cae,*

*y cae sin cesar como agua rota,  
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,  
a vuestros materiales sometidos,  
a vuestras muertas palomas neutrales,  
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas*<sup>49</sup>.

Los momentos del poema son los siguientes: a) acceso al Fundamento; b) invocación y visión del Fundamento; c) descripción del estado de indeterminación dialéctica de la materia.

a) El primer momento comprende las dos estrofas iniciales. La alusión del comienzo:

*Con mi razón apenas, con mis dedos,*

indica el medio por el que se cumplirá el conocimiento de lo real. La materia se deja aprehender *digitalmente* en su espesor y solidez, y en su energía. Ahora bien, el proceso, el camino para llegar a este contacto con la materia se describe como *caída*.

*Caigo...*

El anhelo telúrico —quizá lo hemos adelantado ya— quiere ser profundización vertical. Proponemos la siguiente definición de esta actitud básica de la cosmovisión nerudiana: *el ánimo telúrico es gravedad hacia los orígenes elementales*. Pero con esto la materia sólo es vista en su dimensión de profundidad: el hombre telúrico la valora también y sobre todo, en su fuerza generatriz. En esta segunda y capital instancia, *el telurismo es vértigo que quiere experimentar la germinación del ser*.

Pero digámoslo mejor, con palabras de Neruda. El individuo telúrico es, para él, “aquel que se nutrió de geografía pura y estremecimiento”<sup>50</sup>. “Geografía pura” es la disciplina de los seres que aman el Fundamento; en ella reside su simple y hondo saber. “Estremecimiento” describe la conmoción fisiológica provocada por la experiencia telúrica, la conducta del ánimo enfrentando al Fundamento. *Estremecimiento* es la versión profana del “temor y temblor” del Salmista y del Apóstol.

Este movimiento de penetración hacia abajo, caída y hundimiento, esta voluntad de descenso, es uno de los elementos más determinantes en la poesía de Neruda; podemos denominarlo el ánimo de Orfeo, y es como la fuerza de gravedad en el mundo que las Residencias configuran<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> OC., pp. 197-8.

<sup>58</sup> OC., pág. 152.

<sup>51</sup> Este ánimo de Orfeo está por doquier, implícito o manifiesto, en *Residencia en la Tierra*. Los casos paradigmáticos son aquéllos en que aparece totalmente desarrollado (*El Sur del Océano*, la primera estrofa de *Melanconía en las familias*, etc...).

*Caigo al imperio de los nomeolvides,  
a una tenaz atmósfera de luto,  
a una olvidada sala decaída,  
a un racimo de tréboles amargos.*

El poeta se ubica de inmediato en los límites, en la frontera misma de la tierra, cuya superficie es delgada vellosidad de “nomeolvides” y “tréboles”

*Caigo en la sombra...  
y ando entre húmedas fibras arrascandas  
al vivo ser de sustancia y silencio.*

Tránsito hacia la sombra, consubstancial al Fundamento, según hemos visto. El poeta quiere ser raíz. Desde su punto de vista, la limitación del hombre y el privilegio del árbol es la raíz. La raíz es penetración en la tierra, o sea efectividad del amor. De ahí el título *Entrada a la madera*<sup>52</sup>.

b) El segundo momento incluye todas las estrofas restantes, exceptuando sólo las dos últimas. He aquí la invocación:

*Dulce materia...*

Se dice materia, y no madera, a pesar del título. Sin pretensiones heideggerizantes, anotaremos un étimo significativo. El pensamiento griego llamó “hylé” a lo que nosotros llamamos materia. Pero “hylé” es también, en griego corriente, bosque o madera (*bois, wood*). Los latinos tradujeron “materia”, que da en castellano el culto materia y el popular *madera*. Nuestro idioma nos devuelve, pues, por azarosa gracia, el elemento singular perdido en la generalidad del concepto materia.

El texto nos dice, en consecuencia, que en la experiencia poética de la materia, tal como aquí la vemos, el criterio simbólico es también lo vegetal. Seguro que por aquí andan los bosques del Sur (Temuco, etc....). Pero lo decisivo, lo metafísica y estéticamente decisivo, no es el bosque, lo vegetal o la madera, sino todos ellos como símbolo. En el símbolo precisamente los accidentes subjetivos se transmutan en estructuras arquetípicas.

Pero volvamos al poema:

*Dulce materia...*

La dulzura de la materia es la dulzura de la maternidad. *Mater materia*. Su frustración es lesa maternidad:

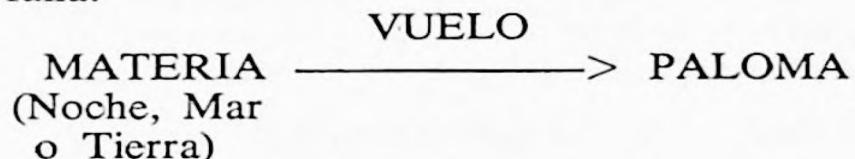
*oh rosa de alas secas.*

<sup>52</sup> “Anhelo de transformación por vía de analogía y simpatía, el poeta se maderiza para escuchar el aliento y respiración de lo muerto”. (Finlayson: *Entrada a la Madera*, pág. 23).

El hábito erótico de la materia hacia formas que son sus hijas, se describe como *vuelo*: *alas secas*. Esta bellísima representación es también la más adecuada, por un doble motivo: a) en el vuelo el volátil reposa sobre sí mismo, parece ser autónomo. Ahora bien, el vuelo el amoroso de la materia hacia las formas es un despliegue inmanente, en que las formas están ínsitas en el fundamento. La materia que *vuela* no es sino ella misma volando hacia sí misma, en un movimiento que conserva su identidad; b) que el eros de la materia se figure como *vuelo*, explica por qué el ser formado sea precisamente *paloma*. En efecto, todos los exégetas están de acuerdo (y en esto no hacen sino inclinarse ante la evidencia), en que la paloma expresa la vida formada en su más poética generalidad. Pero ya el mismo Neruda lo ha dicho: “La paloma me parece la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal”<sup>53</sup>.

La paloma es, pues, el ave fénix nerudiana que resurge desde las cenizas del Fundamento. Y en cuanto al movimiento que la origina, el vuelo, ella también expresa, ahora desde el lado de la forma, la inmanencia perfecta de la materia; paloma y vuelo son la ecuación de su total autonomía.

Así, la metafísica materialista de Neruda se esquematiza en esta trinidad profana:



Tenemos ante nuestros ojos la respuesta, conquistada a lo largo de todo el transcurso de esta poesía, a la pregunta que Neruda se hiciera en el pórtico de las Residencias:

*Ahora bien, de qué está hecho este surgir de palomas  
que hay entre la noche y el tiempo como una barranca  
[húmeda?  
(Galope muerto).*

### 3.

*Eu mi hundimiento tus pétalos subo  
con pies pesados de roja fatiga.*

La continuación del descenso, ahora subterráneo, se precisa como “hundimiento”. La invocación toma en la actitud mítica del poeta un carácter ritual, de conjuro mágico.

*Y en tu catedral dura me arrodillo  
golpeándome los labios con un ángel.*

Se establece explícitamente en estos versos el modo de vincula-

<sup>53</sup> Citado en Alonso, op. cit., pág. 210 (Los textos columbinos son casi infinitos en *Residencia en la Tierra*).

ción con el Fundamento. El poeta lo muestra con un elemento que la tradición cristiana le entrega como sagrado: la *catedral*. Para desvirtuar la resonancia extraña de su asociación, la rompe a continuación con otro elemento de la misma tradición (ya más *discutible, por cierto*): el *ángel*.

En la genuflexión asume el poeta la total devoción al Fundamento sagrado de la vida. “Naturaleza es el ámbito sagrado donde crece la vida” (Heidegger). En un poema anterior, *Maternidad*, la ofrenda se intensifica hasta el límite del sacrificio; el poeta quiere ser víctima propiciatoria para que la vida advenga a la tierra. Porque

*La sangre tiene dedos y abre túneles  
debajo de la tierra*<sup>54</sup>.

La visión del Fundamento y de su “color de mundo” le revela, en un mismo acto de conocimiento, su ser, negado y renegado en el habitat de la destrucción:

*Es que soy yo ante tu color de mundo.*

Este sentimiento progresó poderosamente a medida que el poeta profundiza su viaje en el espesor de la materia, y después de retener en anhelante pausa el aliento de la oda, se cumple en un verso solitario que es como la consumación de su movimiento:

*...llegando a su materia misteriosa.*

c) El último momento incluye las dos estrofas finales. Se describe un océano de sensaciones (veo..., oigo... siento...). Tomemos una:

*veo crecer manos interrumpidas.*

La imagen es genial. Su elevación plástica es extrema, trágica, inadjetivable. Lo que es en la imagen vemos en el *anhelo de nacimiento de todos los seres en el seno del Fundamento*. Es el anhelo de la “silenciosa multitud”, que es suplicante deprecación, extiende sus brazos humillados porque la vida no adviene a ellos. Si algo pudiera todavía hacer más sensible a la vista lo que la imagen dice, piénsese en la rebeldía vital que expresan los árboles de Van Gogh.

Luego:

*...y siento morir hojas hacia adentro  
incorporando materiales verdes  
a tu inmovilidad desamparada.*

Lo aquí sentido es la constitución del Fundamento por la destrucción. La destrucción crea el Fundamento (aquí sólo señalamos de pasada lo que en el párrafo 6 desarrollaremos en detalle).

---

<sup>54</sup> OC., pág. 190.

Nos interesa sobre todo la última estrofa del poema, que semeja éxtasis dionisíaco<sup>55</sup>. Este consistía en la experiencia, siempre renovada en primavera, del resurgimiento de la vida. Lo mismo presentamos ahora. “Los seres dormidos”, “las apagadas almas” comienzan a despertar, comienzan a encenderse. Y es que el Fundamento adquiere una prodigiosa movilidad, es decir, la movilidad del Prodigio: “las muertas palomas neutrales”, comienzan a levantar el vuelo. Ritmo y antítesis expresan el suceso en plasmación estética absolutamente eficaz:

...y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,  
a vuestros materiales sometidos,  
a vuestras muertas palomas neutrales,  
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas.

Lo cantado es el pathos de la creación. He aquí el Génesis del poeta. Se inicia el proceso autocreador de la materia, y es eso lo que celebran las campanas finales; las cuales no son, desde luego, las del domingo de Pascuas, pues la resurrección aquí profetizada es la vida que emana de la materia.

#### 4.

...y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas.

El elemento que surge como negación dialéctica, como negación creadora, es el *fuego*. El produce el despliegue de la materia que genera el ser. Neruda ha meditado en todas sus formas a esa maravillosa creatura. Lo ha poetizado en la picardía de las chispas, cuyo juego es chacota como de pájaros; en la melancolía de las brasas, esa “materia terrea” del fuego, que los escolásticos contemplaban con severo ceño; y en la voluntad de la llama, figura en que se nos apersona el fuego en este instante, al final de *Entrada a la madera*. Hasta donde conocemos, las dos más bellas meditaciones del fuego, en las que este elemento nos descubre los íntimos repliegues de su alma, son la *Oda al fuego* —que aquí no cabe considerar detenidamente— y las páginas que Hegel le dedica en su *Naturphilosophie*. Ahora bien, hay tal correspondencia en las intuiciones del poeta americano y del metafísico alemán, que no nos resistimos a traducir los pasajes hegelianos más significativos:

“El fuego es el tiempo materializado, lo intranquilo y que consume sin más ni más...; un consumir a otro que, a la vez, se consume a sí mismo, y así pasa a la neutralidad.

---

<sup>55</sup> Lo ha señalado ya Mariano Picón-Salas, *Ensayos Escogidos*.

"El calor es sólo la manifestación de esta consunción en los cuerpos individuales, y, por tanto, es idéntico al fuego. El fuego es ser para-sí existente, la negatividad como tal; sólo que no la negatividad de otro, sino la negación de lo negativo, de la cual resulta la generalidad y la igualdad. La primera generalidad es muerta afirmación; la verdadera afirmación es el fuego. Lo que no-es es en él puesto como siendo, e invertido; así el fuego es el tiempo. Como uno de sus momentos es el fuego, de plano, condicional, sólo siendo en referencia a la materia particularizada, como el aire. Es actividad, que sólo es en la oposición, a diferencia de la actividad del Espíritu; para que consuma, debe haber algo que consumir; si no tiene algún material, desaparece. El proceso de la vida es también proceso de fuego, pues persiste desde dentro en consumir la particularidad; pero engendra su material siempre de nuevo"<sup>56</sup>.

En los versos de Neruda vemos también al fuego como factor determinante del proceso de la vida. En general, la intuición que Hegel expresa con sorprendente poder teórico parece connatural a la experiencia poética del fuego<sup>57</sup>, pero se enfatiza en autores que participan de una cosmovisión dialéctica, como es el caso de Neruda. Pero ¿cómo es posible que el fuego represente el proceso de la vida? El mismo Hegel nos da la respuesta: “El fuego es tiempo materializado”.

Neruda ha establecido, para subrayar la diferencia entre los dos planos de la realidad, la naturaleza intemporal del Fundamento. Recién en *Entrada a la madera*, decía:

*a tu inmovilidad desamparada.*

Pero como ya se podía sospechar, no se representa con eso el estado ideal de Fundamento, lo que en él se anhela y ansía, sino su patología; patología, como veremos, endémica a las Residencias. Lo que sucede es lo siguiente: el tiempo, en su dinámica, se nos presenta con un doble sentido: uno positivo, creador, en que mantiene y sostiene la vida; otro negativo, destructor, en que la vida se consume y corrompe. En la *Oda al fuego* se poetiza con todo rigor esta fuerza contradictoria que percibe en el tiempo:

Tú eres...  
...tempestuosa  
ala de muerte y vida,  
creación y ceniza...<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Hegel: Op. cit., pp. 191-2.

<sup>57</sup> Copiamos este hermoso verso de Saint-John Perse: "... et la vie fait son bruit de ronce en flamme sur le cimes". (Chronique, Gallimard, 23). Pero el poeta, de alta visión humanista, espiritualiza el símbolo mediante el recuerdo horebita: el episodio mosaico de la zarza ardiendo.

58 OC., pág. 872.

De ahí que, en verdad de verdades, el Fundamento no sea intemporal. Mientras en la esfera de las existencias individuales el Tiempo rige con inexorable fuerza destructora, al Fundamento corresponde la dinámica creadora y positiva del Tiempo. En *La lámpara en la tierra*, cuando el poeta imagine el paraíso indígena, fijará como primer y capital elemento paradisíaco:

*En la fertilidad crecía el tiempo.*

El Tiempo se hace creador en la fertilidad. La fertilidad es el ritmo temporal de la tierra, que adquiere toda su velocidad en la fuerza surgente de los gérmenes. He aquí la anhelada dirección del Tiempo, por la que se lucha incansablemente en las Residencias.

Así, pues, cuando Neruda canta:

*y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas,*<sup>59</sup>

poetiza al Tiempo fecundando el Fundamento. El esquema simbólico definitivo de la intuición dialéctica<sup>60</sup>, es entonces:

NOCHE

FUEGO

PALOMA

El proceso, cuyos términos simbólicos se imaginan como el acaecer efectivo de la vida originándose, es de un cromatismo deslumbrante. De los oscuros fondos de la Noche, fecundada por la roja energía del Fuego, vuela una blanca vida de cálida nieve. Podría ser el espectáculo primero, el magno espectáculo por nadie visto: la Noche de la creación, de cuyas sombras surgen las cóleras rojas de los volcanes.

5. Con *Entrada a la madera* asistimos a la inauguración de la vida en el mundo de las *Residencias*. El ser creado, el ser recién nacido, es el *apio*, que se canta en el poema siguiente. *Apogeo del apio*, es sobre todo al comienzo, casi una oda elemental, de temple risueño y luminoso. No pretendemos efectuar un análisis exhaustivo; veamos simplemente cómo en el principio de este poema se poetizan los mismos elementos que hemos estimado decisivo en la imaginación nerudina de los orígenes:

<sup>59</sup> OC., pág. 276.

<sup>60</sup> La intuición dialéctica se expresa a veces directamente, por palabras bien precisas: "batalla" o "furia", que recuerdan el "Pólemo" heracliteano. Pero su formulación más corriente consiste en la yuxtaposición de contrarios: "...en la secreta / tormenta inmóvil de la tierra" (*La lámpara en la Tierra*, pág. 283). Veamos, finalmente, cómo es consecuente Neruda con la tensión cromática entre Noche y fuego, en estos versos tomados de *El gran océano*, cosmogonía muy posterior: "Lo que formó la oscuridad quebrada / por la sustancia fría del relámpago" (pág. 568).

*Del centro puro, que los ruidos nunca  
atravesaron, de la intacto cera,  
salen claros relámpagos lineales,  
palomas con destino de volutas...<sup>61</sup>.*

Prefiere aquí el poeta la determinación del Fundamento como centro de Silencio. Los primeros indicios de la vida que se indican son:

*claros relámpagos lineales,*

es decir, los destellos de vida que el fuego proyecta hacia el día;

*palomas con destino de volutas.*

Cualquiera persona que nos haya seguido admirará la fidelidad casi sistemática de la imaginación nerudiana: la vida que surge es —lo hemos dicho, en su más poética generalidad, paloma. Y el tránsito de la materia a la vida es vuelo, que aquí se concretiza por asociación con las estrías del apio: *volutas*. El apio, pues, se genera poéticamente de los relámpagos que el fuego desprende y de un vuelo de palomas. Pero no prosifiquemos más. Retengamos mejor la arquitectura de los Cantos Materiales, donde se expresa, para Neruda, el ciclo de la existencia: *Entrada a la madera* poetiza, como vimos, el ser que nace; *Apogeo del apio* el ser vivo en su plenitud existencial, y *Estatuto del vino*, el ser que retorna al Fundamento. Ahora bien, esta trayectoria tiene su exacta correspondencia en el plano humano, en la Sección V de la Residencia II: *El Desenterrado*, canta al hombre que nace, resurgiendo por unificación de su corporeidad material; FEDERICO GARCIA LORCA es el hombre en el apogeo de la vida, y ALBERTO ROJAS JIMENEZ... el amigo que desciende a las profundidades.

6. Pero con nuestra alegría de constatar el triunfo de las fuerzas de la vida, hemos olvidado la atmósfera pesimista de las Residencias, esa amarga conciencia de una temporalidad negativa, que por ser tan insistente ha extraviado a más de un intérprete. Sin embargo, dado que la aparición de la vida en los Cantos Materiales es un suceso solitario, y que, por tanto no existe entre el Fundamento y las existencias un vínculo permanente de creación, y dada, por otra parte, la ambición unificante de toda experiencia metafísica, ¿qué conexión hay entonces entre las dos zonas experimentadas, entre el Fundamento y las cosas que todavía subsisten?

Sírvanos una comparación, la que utilizamos sólo con valor aclaratorio, sin atribuirle validez per se. Ya hemos criticado el abigarramiento de filósofos con que Finlayson quiere hacernos comprender a Neruda, y no quisiéramos nosotros cometer el mismo error.

---

<sup>61</sup> OC., pág. 198.

Al griego, sobre todo al pensador presocrático, se le pudo revelar la Unidad como arkhé, es decir, como fundamento del devenir, sólo porque la interpretaba como physis, en su ímpetu generativo; para Neruda, en cambio, la realidad temporal se da patéticamente en su instancia “corruptiva”, en la consumación y la muerte. Allí pone su desolado canto el poeta. Con esta comparación expresamos, desde otro flanco, algo que ya queremos dejar establecido con suficiente claridad. El Fundamento en las Residencias no es fundante; y a pesar de la embrionaria promesa que hemos atisbado, adolece de una general esterilidad. La relación, pues, es de otro tipo, precisamente de sentido inverso.

En efecto, lo que el poeta intuye con máxima evidencia es que la Unidad se constituye en virtud de un proceso de acumulación cósmica. Es el desgaste materialmente visto de las cosas por el Tiempo, es la sedimentación del Tiempo mismo lo que produce la densa consistencia que subyace (ya lo habíamos adelantado en un pasaje de nuestro análisis de *Entrada a la madera*, pág. 35). Este sentimiento mineral de la existencia, que diría Keyserling, está poetizado por doquiera en las Residencias, pero en escala cósmica alcanza su sensibilización más poderosa en los poemas *El sur del Océano* y *El reloj caído en el mar*<sup>62</sup>. En esta imagen universal del derrumbe de las cosas, el Tiempo aparece materializado, por ser precisamente la dimensión más íntima de la materia existencial. En el plano humano la visión nos llega en *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, que, antes que una elegía en el sentido clásico, en que se poetiza espiritualizadamente el dolor por el amigo ido, es la narración directa de su disgregación material.

Pero la materia, humana o cósmica, se destruye para incorporarse al seno del Fundamento. Allí llega el torrente infinito de los seres temporales. Comprendemos con claridad esta concepción leyendo en *El gran Océano*, ese apóstrofe al Mar:

*Tiempo, tal vez, o copa acumulada  
de todo movimiento, unidad pura  
que no selló la muerte, verde víscera  
de la totalidad abrasadora*<sup>63</sup>

Pero mientras aquí, en *El gran océano*, la Unidad marina está dotada de cosmogónica fecundidad:

*(Toda tu fuerza vuelve a ser origen),*

en *Residencia en la Tierra* el Fundamento está condenado a trágica esterilidad, a fatal impotencia originante. Es un mundo en que todas las cosas mueren de Tiempo, en que el Mar mismo se muerte de Tiempo (*El reloj caído en el mar*), en que hasta el propio tiempo se

<sup>62</sup> OC., pp. 182-3 y 211.

<sup>63</sup> OC., pág. 566.

muere de Tiempo (*El sur del océano*)<sup>64</sup>. La tragedia de este mundo no reside entonces, primaria y fundamentalmente, en la limitación de la existencia temporal, sino en la hondamente sentida imposibilidad de creación cósmica.

*Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra, tal vez las fatigas y las edades acumuladas implacablemente se extiendan como la ola lunar de un océano recién creado sobre litorales y tierras angustiosamente desiertas*<sup>65</sup>.

(Significa sombras)

Ahora bien, el símbolo que preside el universo destruyéndose es la lluvia. La lluvia es la forma que adopta el agua muerta. Pero cogida en profundidad, la valoración nerudiana de la lluvia parte de la misma intuición que Hegel capta con señorío teórico: “La neutralidad en la cual el fuego se hunde, el fuego apagado, es el agua”<sup>66</sup>. Los residuos de las cosas que el Tiempo ígneo devora se trasmutan poéticamente en *agua*. De ahí que el universo de las Residencias sea un universo inundado. Veamos un momento de esta desorbitada visión:

*Es una región sola, ya he hablado  
de esta región tan sola,  
donde la tierra está llena de océano,  
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,  
no hay nadie sino el viento, no hay nadie  
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,  
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar*<sup>67</sup>.

Es tanta la ausencia de vida, que lo único que se genera en el Fundamento es la destrucción.

7. Creemos haber establecido definitivamente la estructura que asume la realidad en la cosmovisión de Neruda, y el carácter que presenta el Fundamento en la metafísica de las Residencias. Pero aun esta percatación es posible a partir de una pura constatación estalística. En efecto, las dos modalidades de epítesis más características son el gerundio y el participio pasado<sup>68</sup>. Ya Alonso percibió bien el sentimiento que era necesario atribuir al uso reiteradísimo del gerundio: “pues el gerundio significa la acción o el suceso ocurriendo o el estado en su concreta duración temporal”<sup>69</sup>. Efec-

<sup>64</sup> Neruda ha dicho: “¿De qué puede morir el tiempo sino de tiempo?”.

<sup>65</sup> OC., pág. 173.

<sup>66</sup> Hegel, op. cit. 194.

<sup>67</sup> OC., pág. 183.

<sup>68</sup> Las citas pueden ser innumerables. Con participio: “con lentas aguas lentas *inundadas*”, “a una olvidada sala *decaído*”, “entrando *oscurecidos* corredores”, etc.... Con gerundio: “como cenizas, como mares *poblándose*”, “o de hojas sin sonido y *sepultándose*”, etc...

<sup>69</sup> Op. cit., pág. 109.

tivamente, el gerundio es el epíteto que caracteriza sobremanera el mundo temporal y la dinámica de la destrucción. En cambio el participio pasado, en el cual no se fija Alonso, quiere expresar el resultado efectivo de la acción del tiempo, el sedimento acumulado por la destrucción; en él se acentúa sobre todo el valor de la temporalidad dejada atrás, su sentido pasado. Su diferencia es radical con su hermano renacentista, el epíteto en participio de nuestra lírica clásica, tal como figura en Garcilaso, Góngora o Fray Luis. En ellos se enfatiza el valor participial, pues expresa una cualidad del ser, vista en un presente casi sin mácula temporal. Su abolengo es platónico, mientras el nerudiano es inmanentista.

Valga esta digresión estilística como el afán de asegurar todavía nuestra interpretación. El gerundio y el participio, como las formas más anormales de epítesis en el lenguaje de las Residencias, son los detalles spitzerianos que permiten, a partir de un criterio estilístico ortodoxo, el acceso al ámbito metafísico, que es región de sentido mayor.

Dicho todo lo anterior, cabe hacer una última pregunta, que es, al mismo tiempo, la pregunta más elemental: ¿Qué origina la desventura en el mundo de *Residencia en la Tierra*? ¿Qué hace que la promesa cumplida por los *Cantos Materiales* no sea un don permanente? En otras palabras, averiguamos por las causas que determinan el llamado "pesimismo" de *Residencia en la Tierra*. Porque una ensorñación tan honda de la generosidad de la tierra no puede ver en ella una envidiosa madrastra de la vida. Pero con esto surge en las lejanías del horizonte, allá en los extremos del desolado paisaje nerudiano, un punto débil y efímero: es el hombre residenciario.

## Capítulo IV

*Cuéntase de un inglés que se ahorcó  
por no tener que vestirse y desnudarse  
todos los días.*

(GOETE: *Poesía y Verdad*, III, XIII).

1. En las primeras secciones de *Alturas de Macchu Picchu*, poema de aliento tan elevado que su inspiración parece medir las alturas de la fortaleza incásica, nos entrega Neruda una mirada retrospectiva para su poesía anterior. Todo poeta de verdad es poeta de obra larga y sucesiva, y tiene un balcón interior desde donde observa el pasado y averigua progresos. Recordemos sólo el pegajoso "Yo soy aquel que ayer no más decía". (Gracia y estragos de la eufonía de Darío—) Neruda ya nos ha contado su experiencia española en *Explico algunas cosas*; en *Macchu Picchu* recorre nuevamente el itinerario de estados y pasiones que animan la lírica de *Residencia en la Tierra*:

*Alguien que me esperó entre los violines*  
encontró un mundo como una torre enterrada  
*hundiendo su espiral más abajo de todas*  
*las hojas de color de ronco azufre:*  
*más abajo, en el oro de la geología,*  
*como una espada envuelta en meteoros,*  
hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.  
*Puse la frente entre las olas profundas*  
*descendí como gota entre la paz sulfútica,*  
y como un ciego, regresé al jazmín  
de la gastada primavera humana<sup>70</sup>.

Estos versos son un retrato magistral del sentimiento del mundo que hemos percibido en *Residencia en la Tierra*. Se afirma inequívocamente la conquista del Fundamento:

*hundí mi mano turbulenta y dulce*  
*en lo más genital de lo terrestre,*

tal como nosotros lo hemos sostenido. ¿Qué impide entonces al poeta asumir esta soterrada verdad?

*Y, como un ciego, regresé al jazmín*  
*de la gastada primavera humana.*

En un verso está dicho todo: la metafísica “pesimista” de las Residencias deriva de una experiencia negativa del ser humano. Como tantas otras veces en la literatura hispanoamericana, tenemos que la imagen de la naturaleza está condicionada por la visión de la sociedad.

2. Partiendo de esta idea matriz, se nos revela una tercera zona de contenido. A la meditación del Fundamento, a la descripción de la caducidad, es necesario agregar la *decepción de la sociedad*. En este sentido es sumamente significativo que las tres piezas que inauguran la Primera Residencia correspondan precisamente a esta triple órbita de poetización. Ya explicamos los sentidos opuestos de *Galope muerto* y *Alianza*. Veamos el comienzo del poema siguiente, *Caballo de los sueños*:

*Innecesario, viéndome en los espejos,*  
*con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,*  
*Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,*  
*converso con los sastres en sus nidos...<sup>71</sup>*

<sup>70</sup> OC., pág. 289.

<sup>71</sup> OC., pág. 145.

Las conclusiones, sin duda, pueden irse previendo. Y los lectores asiduos de las Residencias saben que no es éste un fragmento aislado. Siguen *Débil del alba*, *Unidad*, cuyo sentido, concentrado en los títulos, ya hemos dilucidado; y a continuación de ellos, *Sabor*. Nos conformamos con citar sus primeras estrofas:

*De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgumbres  
vertidas en lo inacabable, y siempre llevadas al lado,  
he conservado una tendencia, un sabor solitario*<sup>72</sup>.

Etcétera, etcétera<sup>73</sup>. En una palabra, y utilizando los mismos símbolos de Neruda: un tríptico angelológico, como esas figurillas rococó situadas a la entrada de los templos dieciochescos, indica los órdenes más amplios de sentido que se poetizan en las *Residencias*. El “funesto alegórico” tiene una espada de destrucción en sus manos. El “ángel verde” es la vida triunfante, el esplendor vegetal de las hojas; pero hay también un “ángel invariable” que concentra la fatiga del existir consuetudinario.

3. Los elementos que determinan su visión de la sociedad se los suministra al poeta la vida urbana. Nada hay en esta poesía de horizontes de campiña, de aire fresco. Su atmósfera es la enrarecida de la ciudad, con fábricas y con laberintos oficinescos. El yo romántico se desespera ante el trabajo organizado que gasta la vida de miles de seres, pero opone esta mecánica, no. A la libertad del espíritu, sino al poder creador de la Naturaleza. La poesía moderna sigue, en este aspecto, la compulsión del sino baudelairiano: o la descripción de la vida ciudadana se opone, como en Eliot, a un ideal de conducta espiritual, sólo asequible por una ascesis religiosa; o su degradada imagen, como en Neruda, se impone con amarga certidumbre sobre el generoso amor de lo profundo. Doquiera rige esta evidencia. En *Desespediente*, por ejemplo, después de poetizar los infiernos de la burocracia, sigue:

*Todo llega a la punta de los dedos como flores,  
a unas uñas como relámpago, a sillones marchitos,  
todo llega a la tinta de la muerte  
y a la boca violeta de los timbres.*

Lloremos la defunción de la tierra y el fuego . . .

Hemos dicho antes que hay, en el mundo nerudiano, una gigantesca tensión centrípeta, que es como su fuerza de gravedad. Ella rige el ánimo metafísico primario del poeta. Pero la civilización tiene suficiente peso como para destruir este impulso vertical, y crear

<sup>72</sup> OC., pág. 147.

<sup>73</sup> Véase especialmente *Colección Nocturna*. Con todo, esta constatación está poetizada con mayor unidad en *Walking Around* y *Desespediente*.

un movimiento horizontal de inercia. Es el desplazamiento de WALKING AROUND.

*Vago de un punto a otro...*

Dos fuerzas antagónicas, pues, luchan afanosamente en el mundo nerudiano. Y la inercia parece triunfar, ya que en su vagabundeo el poeta intensifica su experiencia de espectáculos dolorosos. Sastrerías, cines, hospitales, peluquerías, prostíbulos, iglesias, constituyen los hitos de su mapa urbano, que la gente cumple cotidianamente con seriedad ritual. Red hostil en que la civilización atrapa todo deseo espontáneo y profundo. Pero veremos todavía cómo este asco de todo lo artificial con que la sociedad y la civilización limitan al ser humano, es hondamente integrado en su metafísica y no permanece en dispersas efusiones de un desaforado romanticismo.

4. En la casa ve el poeta la prevaricación del hombre contra la Naturaleza. La casa es la primera célula de la *ciudad*, y el patrimonio de la *familia*, que es, a su vez, la primera agrupación de la *sociedad*. Neruda participa y cree en el mito cainita: la vida del pastor era vida libre y abierta a las estrellas y a la noche; Caín, después del fratricidio, funda la ciudad de Henoch. La casa es, pues, desde el punto de vista nerudiano, un objeto maléfico, donde se ejercita la rutina doméstica de los seres mínimos.

Veamos el poema *Melancolía en las familias*:

*Yo sé que hay grandes extensiones hundidas,  
cuarzo en lingotes,  
cieno,  
aguas azules para una batalla,  
mucho silencio, muchas  
vetas de retrocesos y alcanfores,  
cosas caídas medallas, ternuras,  
paracaídas, besos. (...)*  
*No es sino el paso de un día hacia otro,  
una sola botella andando por los mares,  
y un comedor adonde llegan rosas,  
un comedor abandonado  
como una espina. (...)*  
*...Es una casa  
situada en los cimientos de la lluvia,  
una casa de dos pisos con ventanas obligatorias  
y enredaderas estrictamente fieles. (...)*  
*Pero por sobre todo hay un terrible,  
un terrible comedor abandonado, (...)*

---

<sup>74</sup> OC., pág. 182.

*Es sólo un comedor abandonado  
y alrededor hay extensiones,  
fábricas sumergidas, maderas  
que sólo yo conozco,  
porque estoy triste y viajo,  
y conozco la tierra, y estoy triste* <sup>75</sup>.

El poema está presidido por lo que hemos llamado el “ánimo de Orfeo”: afán de penetración al corazón del mundo. Vemos explícitamente en la primera estrofa el descenso gradual hasta los subestratos geológicos. Y de súbito el poeta nos sube la audaz imagen:

*Es una casa...*

Pero, aún más concretamente, se trata de una pieza de la casa, repetida por tres veces:

*...y un comedor...*

Asistimos a la cosmización de la casa, o, con inversión más precisa, *el Fundamento se ha transformado en casa*. Se trata de una cruel metamorfosis: el aburguesamiento de la materia original. Estamos ante un “comedor solitario”, la habitación doméstica por excelencia. Lo cual, desde luego, supone una sublime valoración del comer, como incorporación vivificadora de lo inanimado; pero, visto en términos humanos, este acto queda preso del asco a la rutina, a la costumbre diaria. Lo que está en el principio de todas las negaciones de Neruda es la duda cotidiana.

Así comprendemos más intimamente al *día* en la poesía de Neruda. Lo habíamos entendido como el reino de la destrucción. Pero desde el punto de vista de condicionamiento humano de la metafísica, encontramos la causa de que se le atribuya ese lúgubre sentido. En efecto, el día es la unidad mínima de tiempo, es el instante del vivir nerudiano.

“Aucun des trois règnes n'échappe aux rythmes de toute vie. L'animal, c'est la vie quotidienne. Le végétal, la vie annuelle, Le minéral, la vie séculaire, la vie qui compte pour millénaires” <sup>76</sup>.

El poeta desearía vivir a grandes ritmos geológicos, donde los actos se desvanecieran como puntos en un océano de eternidad; o al menos participar en los ciclos estacionarios de callada germinación y luminosas primaveras. Pero nada de esto hay en el existir humano:

*Aguardo el tiempo uniforme...  
no es sino el paso de un día hacia otro.*

<sup>75</sup> OC., pp. 188-9.

<sup>76</sup> G. BACHELARD: *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti. Paris, 1948 (pp. 240-1).

5. Hemos apreciado cómo el Fundamento ha dejado de ser espacio cósmico y se convierte en objeto doméstico. Es una ruinosa casa sepultada en la tierra. Pero el Fundamento es la Noche; la casa debe ser entonces un “establecimiento nocturno”. Llegamos así a una magna presencia soterrada: la casa nocturna es *el prostíbulo*.

La imagen fantasmal del prostíbulo puebla los más hondos estratos del vivir humano en esta poesía. Es una forma de la residencia terrenal, el modo nocturno de la vigilia vagabunda. Pero es también la Noche transformada en casa, la casa donde el amor se define como estéril. Es la casa en todo su poder demoníaco; cósmicamente proyectada, son las profundidades transsubstanciadas en infierno: el infierno laico donde la sociedad humilla al ser humano con hiel y vinagre implacables. En el prostíbulo, pues, se alcanza con plenitud la determinación social de la imagen cósmica que nos presenta *Residencia en la Tierra*.

6. De este modo hemos detallado algunos aspectos de la visión de la sociedad que el poeta nos ofrece. Socialmente condicionada, su metafísica nos muestra a la Naturaleza asfixiada por la Sociedad, y mimetizada con ella en su esterilidad. En un plano biográfico —plano menor y contingente— es Santiago substituyendo a los bosques del Sur. Así nos lo dirá el poeta en *Carta para que me manden madera*, nostálgico poema posterior.

Analizaremos ahora el aspecto propiamente antropológico del condicionamiento humano, es decir, cómo la experiencia de su propia individualidad lleva al poeta hacia la cosmovisión ya estudiada. Para obviar las complejidades biográficas, que para la perspectiva teórica que ensayamos nos están vedadas, tomaremos un solo elemento, quizás el más importante, de la autoconsciencia moral del individuo residenciario: el *recuerdo*.

Ya en el primer poema de *Residencia en la Tierra*, leemos:

*Confuso, pensando, haciéndose polvo  
en el mismo molino de las formas demasiado lejos  
o recordadas o no vistas.*

Se nos presentan en estos versos, coordinados, dos tipos de destrucción: la corrupción de los objetos y la huida de la experiencia con el transcurso de tiempo.

*En el mismo molino.*

Un mismo hado gobierna ambas zonas del acaecer, la material y la psíquica. Pero lo más asombroso es lo último:

*...de las formas demasiado lejos  
o recordadas o no vistas.*

La experiencia pasada es tan inexistente como lo no experimen-

tado; tiene la misma lejanía, el mismo grado de ausencia y de irreabilidad que un objeto que nunca hubiera estado presente.

Así, el tema del recuerdo, continuamente poetizado en las Residencias, esconde una trágica constatación final: la imposibilidad de integrar creadoramente la experiencia. De ahí que otra fundamental dirección del ánimo poético sea la búsqueda del pasado, la conquista de los antiguos sucesos olvidados.

*El joven sin recuerdos te saluda,  
te pregunta por su olvidada voluntad...*

El olvido no permite sentir la continuidad de la vida, su sentido creador. La pérdida del pasado condena al presente como vacío y hace ciego al futuro. La vida se siente entonces como una continua dispersión en los hechos cotidianos, en los acontecimientos pequeños, incapaces de ser interiorizados.

Respecto de esto, es posible constatar la existencia de un adjetivo específicamente nerudiano, de una palabra que, pronunciada por su voz, se carga de una singularísima expresividad:

*Recordando un golpe de ola en cierta roca  
con un adorno de harina y espuma,  
y la vida que hace uno en ciertos países,  
en ciertas costas solas, ...<sup>77</sup>*

“Ciento” es la palabra con que el poeta parece conjurar al pasado a retornar vivo a la actualidad; palabra apenas balbuceada, pues lo “cierto” del recuerdo es su incertidumbre. Se sabe, se sospecha que hemos vivido algún suceso; pero su presencia desaparece, obnubilada por las brumas de nuestra superficialidad, de nuestra liviandad connatural. Impreciso es el recuerdo, inaccesible, trozo de vida irrecuperable. Amarga seguridad: la ingratitud para con nuestros propios actos.

7. Ahora bien, análogamente a lo que sucede con la visión de la sociedad, la experiencia del olvido aparece integrada a la metafísica de las Residencias. Ya estos versos nos llevan a esa conclusión:

*...admito los postreros días  
y también los orígenes, y también los recuerdos, ...*

Pero más precisión presentan éstos:

*Como surges de antaño, llegando,  
encandilada, pálida estudiante...*

La amada recordada se poetiza como surgiendo desde la sombra a la luz:

*encandilada...*

<sup>77</sup> O.C., pág. 201.

Es decir: el elemento del recuerdo comparte también la óptica general de las Residencias, la bipartición de la realidad en la Noche y la Luz. De ahí que la experiencia del recuerdo nos entregue el carácter del vínculo que une el alma del poeta con la unidad profunda donde se origina la existencia:

*Mientras tanto crece a la sombra  
del largo transcurso en olvido...*

La verdad yace olvidada. El olvido, experiencia subjetiva, se transmuta como siempre ocurre en las Residencias, en experiencia metafísica. En el Fundamento no florece la vida porque ha sido olvidada. Y esta poesía quiere ser, como toda poesía, “recuerdo del Fundamento” (Heidegger). En el origen del poetizar está siempre la imagen virginal del Mnemosyne, la madre de las Musas.

8. El punto de vista de la concepción del mundo, desprendido de la comprensión de *Residencia en la Tierra*, nos suministra una nueva mirada para la poesía anterior de Neruda. Hemos dicho ya que el erotismo físico de los *Veinte poemas de amor...* logra un abarcador alcance cósmico en las Residencias. Pero ahora podemos apreciar que la concepción del amor de ese romántico poemario contenía de hecho grandes latencias metafísicas. Desde luego, es posible percatarse que la figura de la mujer aparece en todas circunstancias descrita con los elementos peculiares de su todavía incompleta cosmogonía materialista. Pero más importante nos parece que la delicada trama, que ata esos conmovedores poemas, es la fluctuación entre el recuerdo y el olvido de la mujer. Por eso es que, en realidad, los *Veinte poemas* no son sino una alegoría a lo humano de una vasta intuición del mundo. Varón y mujer, poeta y amada, como personajes de esta lírica amorosa, son, desde este respecto, figuraciones de un cosmos bisexuado, en que el Amor, a diferencia del demonio platónico, no alcanza a unir las mitades. El olvido de la amada en el *Poema 20*, olvido dramáticamente asumido, no es sino la pérdida del recuerdo de los orígenes. Y luego, finalmente, la *Canción desesperada* es el preludio en que se configura el temple de ánimo que engendra y preside el canto de las Residencias. Así, en su último verso, que es también el último verso de los *Veinte poemas*, se dice:

*Es la hora de partir. Oh abandonado.*

De acuerdo al sentido natural, es la mujer la “abandonada” por el poeta. Pero esta inversión casi cínica desaparece si se considera esta situación como relación de fatalidad entre el poeta y el Fundamento telúrico.

9. Así suceden las cosas en los *Veinte poemas* y en las *Residen-*

cias. Al final del primer libro, hemos encontrado la desesperada certeza del olvido. En las postrimerías de *Residencia en la Tierra*, y como coronación de su itinerario de sentido, está el poema *Josie Bliss*. No lo transcribiremos, aunque su lectura total sea absolutamente necesaria para compenetrarse de los resultados de nuestro análisis.

En *Josie Bliss* se conjugan, en un gran tema único, la búsqueda del recuerdo y la búsqueda del Fundamento.

*Color azul de exterminadas fotografías...*

El poema aparece impregnado de un arrollador cromatismo. Pero lo más impresionante es que se produce a la vez un gigantesco fenómeno de mimetismo: el recuerdo se identifica con el “color azul” del Fundamento. La excavación de los recuerdos en los pozos del alma será entonces también la persecución del Fundamento. Y, de este modo, asistimos a un suceso largamente esperado, desesperadamente esperado; asistimos al cumplimiento del ansia, a la inauguración de la dicha:

*...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.*

Por qué esta resurrección? Nada más que por la recuperación de los sucesos olvidados. Es la vida de los recuerdos que resucita, finalmente, en un descubrimiento definitivo:

*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:  
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.*

Alborozo en el alma y en el mundo: la materia azul de los recuerdos y de la vida ha sido declarada, con temblorosa certidumbre, *vagamente invencible*.

“Vagamente invencible”. He aquí, en dos palabras, toda la ambivalencia del temple metafísico de *Residencia en la Tierra*.

### *Epílogo*

Las páginas precedentes han querido ser un homenaje de admiración a una gran poesía. Admiramos la arrolladora libertad de este

canto, que tiene la violencia de la atmósfera en convulsión. Su palabra es dicha como el trueno, su voz parece forjarse en las máquinas de un viento tempestuoso. ¡Como un meteoro que se desploma sobre el suelo cae el canto de Neruda al alma de sus discípulos! Poesía ésta no de cámara; poesía para ser admitida en la expansión de los espacios.

Pero *Residencia en la Tierra* es también poesía rigurosa, cuyo contenido no es “conceptualmente irrepresentable”, como creen algunos<sup>78</sup>. Cada detalle, la menor aprehensión de la fantasía se incorpora al canto como a un todo orgánico, con la ciega sabiduría con que se desarrollan las formas vivas. Lógica unitaria y severa, que procede de la verdad interior que habita esta poesía. La hemos mostrado, en efecto, como comunicación profunda del alma con el Fundamento, y hemos trazado las grandes líneas en que se arquitectura su visión del mundo. En su modo más reiterado, éste se nos apareció polarizado entre la Noche y el Día. La Noche, plena y azul —como la genial escultura de Maillol— es la generosa madre de los dones naturales; el Día es el reino de las miserias vidas de a uno, el mundo de nuestra existencia marchita. La luz no es, por consiguiente, adulada como a representante del espíritu, como sucede en la tradición platónica, bíblica y dantesca; lo que crea a la luz, lo que genera al Día, es el fuego, en su espesa e irreductible materialidad.

En los *Tres Cantos Materiales* vimos cumplirse transitoriamente la esperanza vehemente de la vida. Neruda, poeta primigenio y originario, crea el mundo en el tercer día de la Creación. La intuición de Keyserling del alma de nuestro Continente encuentra su más abrumadora confirmación en esta poesía. Y Neruda también lo sabe, cuando dice de otro poeta americano, Lautréamont:

“...con la misma sinrazón y el mismo desequilibrio que el hocico sangriento del puma, el caimán devorador y destructor y la pampa llena de trigo, para que *la humanidad entera no olvide, a través de nosotros, su comienzo, su origen*”<sup>79</sup>.

Expusimos finalmente cómo es una valoración del hombre y de la sociedad lo que hace que los nacimientos no sean un don permanente en las *Residencias*. Allí se expresa la substancia ética primaria del hombre residenciario en la doble limitación del rechazo y la frustración. Rechazo a la sociedad, a su onerosa forma de esclavitud, a la hipocresía congénita de la convivencia. Frustración para dar sentido a la existencia individual y de hacer la propia vida creadora.

Pero las latencias éticas existen como energías detenidas: sólo cuando más tarde el poeta encauce su desbordante amor por la dolorida humanidad, aparecerá un nuevo ideal moral, de sacrificio y de combate. Para esto se necesita salir de la estrechez del yo individual, su-

<sup>78</sup> “El campo conceptualmente irrepresentable de una concepción del universo destruida (sic)”. A. Lora R.

<sup>79</sup> *Viaje al corazón de Quevedo*, pág. 14. En: *Viajes*. Edit. Nascimento, 1955.

perando la limitación y la finitud de los “recuerdos”; y así la dignidad del individuo es substituida por la dignidad del pueblo. Bajo la forma del pueblo recupera el poeta al hombre, y en su anchura inmortal, en su extensión inagotable percibe la verdad permanente de la humanidad. Pero el pueblo es valorado sobre todo en profundidad. En efecto, a la mujer de sus versos románticos, al poeta residenciario, cuya inspiración es también nocturna e ígnea, como las fuerzas creadoras, sucede el pueblo como *creatura telúrica* en su poesía épico-social. El pueblo conoce los secretos de la sabiduría de la Tierra: *su vida es subterránea*. Las magnas imágenes de este sentimiento del pueblo —imágenes dignas de un Dante que es poeta del pueblo y de la tierra, y no de Dios y del trasmundo— son los incásicos de Macchu Picchu y los mineros de Lota. Unos enterrados en la muerte; otros enterrados en la vida. Unos ya casi legendarios por los años, otros sufrientes y vecinos.

Incásicos y mineros se vinculan con la Tierra, con el Fundamento, mediante el trabajo. A la valoración negativa de éste en *Residencia en la Tierra* sucede su más vigorosa exaltación<sup>80</sup>. De ahí que el pueblo que trabaja sea proletariado, y se convierta en clase social.

Lo anterior muestra el tránsito de la poesía que hemos interpretado a la fase social, épica y política, pues el amor del pueblo así descubierto determina el tono de toda esta poesía post-residenciaria: la metafísica materialista, poética de nacimiento, se hace política, y adhiere al marxismo como praxis revolucionaria que sube al pueblo desde las tinieblas a la aurora. A los crepúsculos románticos, a la Noche residenciaria, sigue la más ancha claridad, en este aleccionador itinerario de búsquedas.

Sólo entonces se hace creador el Fundamento, por obra y gracia del pueblo. Sólo entonces surge, desde los abismos sonrientes, la paloma nerudiana, la presencia perfecta de la vida. No desciende desde los cielos, como el animal trinitario. Porque

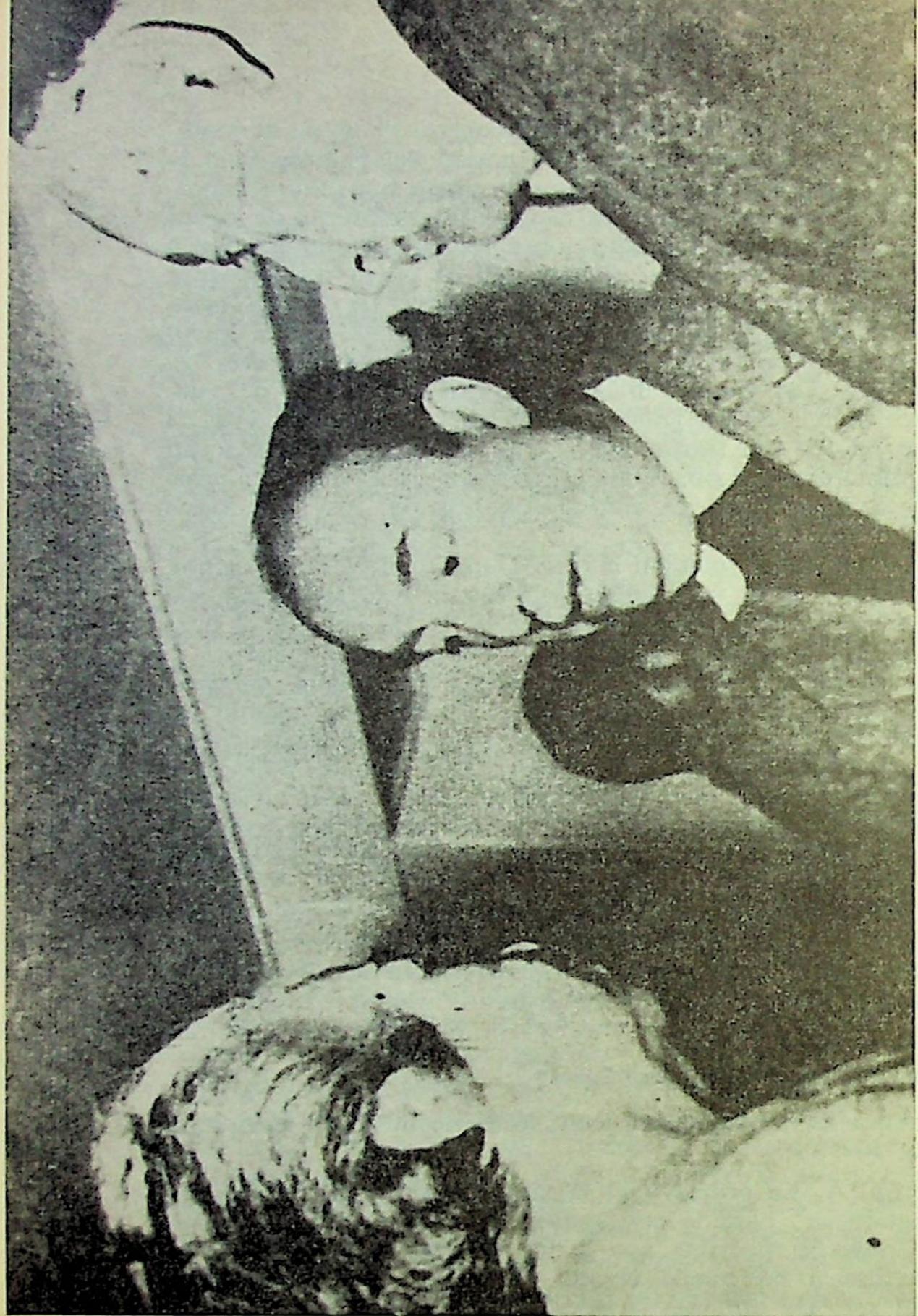
*Lo verdadero y lo fiel  
sólo está en las profundidades*

Lo fiel, o mejor lo fidedigno, es decir, lo digno de fe, lo único que es digno de fe.

**ADVERTENCIA.** La crítica y el mismo Neruda apoyan la designación de “metafísica” para la concepción del mundo de *Residencia en la Tierra*. Conviene recordar, aso sí que después de la crítica kantiana, una metafísica no puede decidir sino una total y definitiva inmanencia del ser. De ahí que la poesía residenciaria sólo sea metafísica en cuanto es canto al Fundamento, imaginado éste como origen iinmanente de la vida.

Esta precisión es útil para evitar cualquier interpretación vaga, suggestiva o edificante de su contenido metafísico.

<sup>80</sup> Léanse *Alturas de Macchu Picchu*, XII, y *A Fidel Castro* (Canción de Gesta, XIX).



TRES PREMIOS "NOBEL" DE LATINOAMERICA:  
GABRIELA MISTRAL, PABLO NERUDA Y MIGUEL ASTURIAS.

