

## EL VIAJE EXISTENCIAL Y APOCALÍPTICO EN RESIDENCIA EN LA TIERRA DE PABLO NERUDA

### Resumen

*El artículo rastrea el desarrollo de cuatro modos de desplazamiento que asume la voz lírica de Residencia en la tierra. En primer lugar, analiza el aspecto apocalíptico en relación con el existencialismo sartreano (El ser y la nada y El existencialismo es un humanismo) y con las propuestas para explicar el arte moderno que Mircea Eliade expone en Aspectos del mito. La poesía hermética se convierte, de ese modo, en expresión del caos, del apocalipsis del cual debe surgir el cosmos nuevamente. Se analizan los motivos del flâneur nihilista y dadaísta, del ángel en relación con el viaje hacia el espacio onírico y el vínculo con la poética romántica y surrealista; del caballo como símbolo del desplazamiento terrestre, del discurso poético y de la desolación; y del buque y su asimilación con la psique profunda. El viaje existencialista, vinculado con esos tres motivos, culmina en la afirmación de la existencia continua entre el cosmos y el ser.*

**Palabras clave:** *Pablo Neruda, Residencia en la tierra, existencialismo, apocalipsis y arte moderno*

### Abstract

*This research analyzes the development of four methods of movement that assume the lyrical voice of Residence on Earth. First of all, it analyzes the apocalyptic aspect in relation to the existentialism of Jean-Paul Sartre (Being and Nothing, and Existentialism is Humanism), and with the goals of explaining modern art that Mircea Eliade exposes in Aspects of the Myth. Hermetic poetry is converted into, in such a way, an expression of chaos, of the apocalypse from which the cosmos arises once again. The motives are: nihilist and Dadaist flâneur, the angel in relation with the voyage to the dream state, and the tie with romantic and surrealistic poetry; the horse as a symbol of earthly voyage, poetic discourse and desolation, and the vessel and its assimilation with the deep psyche. The existentialism voyage, linked with these four motives, brings together the affirmation of continuous existence between the cosmos and the being.*

**Keywords:** *Pablo Neruda, Residence on Earth, existentialism, apocalypse, modern art.*

“[...] simplemente ponía un libro sobre la mesa y pálidos fantasmas corrían a esconderse.”

*Neruda entre nosotros*  
Julio Cortázar

Una de las constantes más incisivas de la poética de *Residencia en la tierra* (*Nascimento*, 1933; *Cruz y Raya*, 1935) es la visión apocalíptica, como lo señaló atinadamente Amado Alonso<sup>1</sup> en el primer estudio acerca del libro más influyente de la poesía hispanoamericana contemporánea,<sup>2</sup> y lo estudió profundamente Enrico Mario Santí. Alonso postula que “el poeta sufre un Apocalipsis sin Dios. Un Apocalipsis perpetuo que está en la raíz de la vida, pues toda vida es movimiento, y todo movimiento es cambio, y todo cambio es pérdida de la entidad cambiada”.<sup>3</sup> En esas palabras, afirma Santí, ya estaba el germen de libros posteriores como *Fin de mundo*, *La espada encendida* y *2000*. Sin embargo, no se trata de la mera expresión de un Apocalipsis final, que implique reivindicación o desesperanza, ya sea desde el punto de vista nitzscheano, como en *La espada encendida*, donde la esperanza de Rodo y Rocío está colocada en el mito del retorno de la Ciudad de los Césares y en la eliminación de Dios, o bien que signifique pérdida de las esperanzas, pesimismo<sup>4</sup> e ironía como en las “máscaras victoriosas” que debemos colocarnos ante el nuevo milenio, en *2000*, uno de los ocho libros póstumos de Pablo Neruda (1904-1973). Santí, por su parte, explica la modalidad apocalíptica de Neruda desde un ateísmo filosófico o un deicidio, y a partir de *Fin de mundo* y *La espada encendida* concluye: “El argumento de Neruda postula que la renovación del mundo supuesto en la modalidad apocalíptica no debe ser hurtada por medios trascendentes, sino hallado dentro de nosotros mismos, los únicos al fin y al cabo responsables por su advenimiento”.<sup>5</sup>

Me parece legítimo afirmar que en *Residencia en la tierra* se trata de la mirada del poeta que cobra consciencia de la existencia en relación con la irracionalidad, el caos que causó el período de entreguerras,<sup>6</sup> y la soledad

<sup>1</sup> Para un estudio que revaloriza y analiza la visión de Amado Alonso en relación con *Residencia en la tierra*, puede consultarse el libro de Alejandro Lora Risco, *Amado Alonso frente a Pablo Neruda*, Lima, Editorial FIESSA, sin fecha.

<sup>2</sup> Ver, Alfredo Lozada, “La interpretación sociopolítica de *Residencia en la tierra*”, en *Journal of Interamerican Studies* 8, 2 (1966); 269.

<sup>3</sup> Amado Alonso, en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; p. 27.

<sup>4</sup> Ramón Díaz relaciona el pesimismo de *Residencia en la tierra* con *The Waste Land* de T.S. Eliot. Ver, “Pasos entre las dos *Residencias* de Neruda”, *Papeles de San Armadans* (Palma de Mallorca) 14, 162 (1959); p. 229.

<sup>5</sup> Enrico Mario Santí, “Neruda, la modalidad apocalíptica”, en Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí, *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1986; p. 282. Este artículo es un extracto del libro *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

<sup>6</sup> En cuanto al Apocalipsis relacionado con la guerra, Alexander Coleman ha afirmado en “Neruda: Vox

que implicó el viaje al Oriente que el poeta realizó en calidad de cónsul.<sup>7</sup> Esa mirada existencial culmina siendo apocalíptica, y el yo lírico, colindando con el *flâneur*,<sup>8</sup> vaga, como un sobreviviente de una catástrofe, entre el detritus; pero no es una desintegración aniquiladora, sino la exposición de la vitalidad del cosmos a pesar de la vida y de la muerte del ser humano,<sup>9</sup> quien debe despojarse de sus anhelos de eternidad y rendirse a la inexorable realidad de su materialidad. Esto implica una eliminación del deseo de trascendencia, lo que caracterizaba a Charles Baudelaire, cuyo “romanticismo” aspiraba a extraer lo eterno de lo transitorio, y consideraba la modernidad precisamente como la *coincidentia oppositorum* de lo fugitivo, de lo contingente, de lo eterno e inmutable.<sup>10</sup> Neruda continúa con el viaje a través de la ciudad, rebelde y excéntrico, en “Walking around”, de manera que el *flâneur* es una prolongación del tedio que insta al ser humano a rechazar todo aquello que lo oprime, en una actitud que colinda con el nihilismo dadaísta. El viaje nerudiano elimina la posibilidad de encontrar entre los objetos la trascendencia o lo eterno, lo permanente, como el artista baudelaireano, y termina por resaltar la mutabilidad y la transitoriedad del cosmos, la carencia de lo eterno y de lo absoluto. Más que el esfuerzo por liberarse del caos angustiante mediante la palabra, como afirma Carlos F. Cortínez,<sup>11</sup> me parece que se trata de la aceptación y asimilación del ser, el cosmos y el texto poético.

Dei”, *Review* 11 (1974); pp. 33-34: “One of many anguished souls between the wars, then. But among those visions of grand apocalypse in poetry published in Europe during the twenties and early thirties, *Residencia en la tierra* owes the least apparent debt to literature itself. It is not a bookish book of poems. If that preoccupation for source hunting has any practitioners left these days, they will have a hard time with the *Residencia en la tierra* and Neruda himself, no matter how hard they pore through their copies of *The Waste Land*, *Songs of Experience*, *The Book of Thel* or *Song of Myself*”. También puede consultarse el libro de Arturo Aldunate Phillips, *El Nuevo arte poético y Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Nascimento, 1936; p. 19.

<sup>7</sup> Para Volodia Teitelboim, la poesía hermética y oscura del Neruda de Birmania resulta ser de un realismo abrumador, ya que implica que “El poeta, que tanto quiso salir de su país, cayó en un agujero, en un pozo profundo, pero no se ahogó en sus aguas”. Puede consultarse, *Neruda*, Buenos Aires, Emecé, 1994; pp. 137-138.

<sup>8</sup> Persona que callejea, vago, callejero. Para Walter Benjamín, el *flâneur* observa la ciudad como un paisaje, igual que el paseante observa la naturaleza en el campo. Ver, Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, vol. I, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989; p. 513.

<sup>9</sup> Esta tendencia culminará en *Geografía infructuosa*, el último poemario publicado en vida del poeta. Allí, la angustia se deriva de la conciencia de la eternidad del cosmos, y de la desaparición del ser, contrario a *Residencia en la tierra*, donde ambos se encuentran en proceso de desintegración. Para un análisis detallado de estos asuntos, ver Luis F. González-Cruz, “Destrucciones: de *Residencia en la tierra* a *Geografía infructuosa*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 287 (1958); pp. 346-360.

<sup>10</sup> Ver, Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en Salvador Clotas (ed.), *El dandismo*, Barcelona, Anagrama, 1974; pp. 91-92.

<sup>11</sup> Ver, Carlos Cortínez, “Comentario crítico de los diez primeros poemas de *Residencia en la tierra*”, tesis doctoral inédita, Universidad de Iowa, 1975; p. 11.

En ese sentido, muchos de los poemas de *Residencia en la tierra* se perfeccionan en la poética del existencialismo<sup>12</sup> como lo definía Julio Cortázar,<sup>13</sup> y de las tendencias vanguardistas, sobre todo dadaístas y surrealistas. Si bien es cierto que *Tentativa del hombre infinito* expresa mediante la supresión de la puntuación el insipiente surrealismo de Neruda, es *Residencia en la tierra*, a pesar de que el poeta retorna a la puntuación, donde llega al paroxismo que une la búsqueda onírica<sup>14</sup> del ser (ontología), la preocupación por el devenir, los estragos de la muerte y del tiempo, y la reacción nihilista que se resuelven en la mirada existencial:

Desde sus primeros poemas, hasta *Residencia en la tierra*, Neruda cumple con el destino de conducirnos, no importa cómo, con ojos cerrados o alertas pupilas, al conocimiento del ser, cometido de la gran poesía, según Bergson. Como este ser no se presenta claro y lógico, o de acuerdo con nuestra sensibilidad, de ahí esa especie de zozobra pánica, de inseguridad y temblor, que la lectura de los grandes poemas de Neruda provoca.<sup>15</sup>

En ese sentido, el más agudo y ágil libro nerudiano es una expresión de lo que ha propugnado el existencialismo sartreano en el siglo XX, como rescate de la subjetividad: "El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor".<sup>16</sup> Esta búsqueda se resuelve en el libro de Neruda de una forma muy particular, porque el poeta encuentra precisamente en su filosofía del ser un vínculo extraño entre la materia y el espíritu, que no conlleva la dignidad del sujeto independiente de los objetos. Antes bien, la materia inanimada parece cobrar vida, en una especie de vuelta al organicismo de la filosofía de la naturaleza que desde el Renacimiento hasta el romanticismo alemán impulsó la filosofía y la poesía. Lo que se resolvía en esa tradición desde el punto de vista del panteísmo, como en la filosofía de la naturaleza de Friedrich Schelling, el cosmos como un organismo viviente, en *Residencia en la tierra* se propone como panantropismo, lo cual implica el descubrimiento de una verdad del ser en el cosmos, sin embargo contrario a la infinitud anhelada en la poesía romántica: el ser ya no se identifica con el cosmos para anexarse a su ciclo vital eterno, sino que se percata de que al igual que el mundo (materia y espíritu) su cuerpo y su

<sup>12</sup> Un análisis de este aspecto puede encontrarse en el ensayo de Julio Arriagada y Hugo Goldsack, "Forma y mensaje de la primera *Residencia* de Pablo Neruda", *Occidente* 9, 78 (1952); pp. 3-8.

<sup>13</sup> Cortázar señalaba en *Teoría del túnel* (1947): "El intuir existencialista de la soledad resulta productivo —más o menos aceptado, más o menos entendido— de esta inmersión en el hombre mismo: rechazo de sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teológicas". Puede consultarse el texto en *Obra crítica*, volumen I, Buenos Aires, Alfaguara, 1994; p. 117.

<sup>14</sup> Ver, Mario Jorge de Ellis, *Pablo Neruda*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1957; p. 30.

<sup>15</sup> Emilio Oribe, *Neruda entre nosotros*, Montevideo, AIAPE, 1939; pp. 20-21.

<sup>16</sup> Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Trad. Alfredo Martínez, México, Ediciones Quinto Sol, 1992; p. 34.

alma están abocados a una destrucción continua. Si para poetas como Percy B. Shelley y William Wordsworth, por tomar dos ejemplos evidentes, la continuidad de la materia del microcosmos y del macrocosmos, el fluir eterno del alma individual y del alma universal implicaban el evasivo sostén de una existencia liberadora, para Neruda resulta angustiante que los objetos, el mundo animal y vegetal,<sup>17</sup> estén en un continuo proceso de destrucción,<sup>18</sup> necesario para la existencia como lo declara en “Significa sombras”: “Ay, que lo que yo soy siga existiendo y cesando de existir”.<sup>19</sup> No se trata de la solicitud celebratoria del poeta a las fuerzas de la naturaleza, como en la “Oda al viento del oeste” del autor de *Prometeo desencadenado*, sino la queja estoica. Sin embargo, el poeta señalaba a su amigo, el escritor argentino Héctor Eandi en una carta del 8 de septiembre de 1928:

[...] no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro. Sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí.<sup>20</sup>

En ese sentido, el ser humano es un proyecto que se vive subjetivamente, como pretende Jean-Paul Sartre. Para el maestro de éste, Martin Heidegger, la esencialidad de la existencia se adquiere con la conciencia de la muerte, si bien en este sentido el autor de *El ser y el tiempo* sigue a Friedrich Hegel, quien distingue al ser humano del animal, ya que el primero posee consciencia de la muerte. En esto Neruda parece continuar la poética de Rainer Maria Rilke, de quien fue traductor. La muerte es una realidad que la religión escamotea; Neruda se opone a eso y la presenta como la verdadera caída en la nada, y la despoja “[...] de su carácter de amenaza de hundimiento en abismos desconocidos”.<sup>21</sup> Como afirma Eduardo Gómez, Neruda presenta una vocación asumida de mortal.<sup>22</sup> Sin embargo, esa vocación implica una tensión entre eros y tanatos: “*Residencia* proyecta, según descubrimos, el flujo entre la creación y la destrucción cósmicas, entre el anhelo y la angustia espirituales que resulta de la voluntad de vivir y la conciencia de la muerte ineludible”.<sup>23</sup> La continuidad

<sup>17</sup> Ver, Hernán Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Santiago, 1967; p. 120.

<sup>18</sup> Este proceso de desintegración y angustia han sido estudiado por Alfredo Lozada en *El monismo agónico (Estructura, significado y filiación de «Residencia en la tierra»)*, México, B. Costa ACIC (editor), 1971.

<sup>19</sup> Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, edición de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1994; p. 187.

<sup>20</sup> Pablo Neruda, en Margarita Aguirre, *Pablo Neruda, Héctor Eandi: correspondencia durante «Residencia en la tierra»*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980; p. 34.

<sup>21</sup> Eduardo Gómez, “Parábola existencial de la primera *Residencia en la tierra*”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 6, 11-12 (1979); p. 65.

<sup>22</sup> *Ibid.*; p. 66.

<sup>23</sup> Judith Kurfehs-Navarro, Reseña: “Alfredo Lozada: el monismo agónico de Pablo Neruda: estructuras,

entre la destrucción eterna del cosmos tiene su correlato en la creación poética, en la sintaxis barroca y en el hermetismo, en la ruptura de sistemas y en los nuevos hallazgos semánticos, cuyas mezclas extrañas de sustantivos y adjetivos inesperados proponen el encuentro con la materia revuelta de lo destruido, con la psique atormentada.

En el caso de *Residencia en la tierra*, este ser en situación se puede filtrar desde la perspectiva de la existencia que Sartre mismo había desarrollado en *El ser y la nada* (1943), donde establece la diferencia entre el *cuerpo-para-mí*, que no aparece en medio del mundo, y el *cuerpo-para-sí*, cuya definición depende de los otros, por lo cual aparece en medio del mundo.

*Ser* es estar en relación con el mundo a través de los sentidos. De ahí, que éstos cobren gran importancia como instrumentos para la *situación* del ser-en-el-mundo.<sup>24</sup> El mundo debe aparecer como orden, pero ese *orden* es el *yo*, la acomodación de todos los seres, el *cuerpo*:

En ese sentido, podría definirse el cuerpo como *la forma contingente que la necesidad de mi contingencia toma*. No es algo distinto del para-sí; no es en-sí en el para-sí, pues entonces lo fijaría todo, sino que es el hecho de que el para-sí no sea su propio fundamento, en tanto que ese hecho se traduce por la necesidad de existir como ser contingente comprometido en medio de los seres contingentes. En tanto que tal, el cuerpo no se distingue de la *situación* del para-sí, puesto que el para-sí, existir y situarse son una sola y misma cosa; y se identifica, por otra parte, con el mundo de su existencia.<sup>25</sup>

Sartre concibe un espacio interior (mente, conciencia) en relación con las sensaciones o el excitante exterior. Ese espacio es pasividad pura, y padece sensaciones; vive su sensación. Es una concepción biológica del mundo. Éste se realiza y lo hace el *ser-en-el-mundo*; tener un cuerpo es lo mismo que estar en el mundo, pues se esparce en el mundo a través de los sentidos:

Así, decir que he entrado en el mundo, que he venido al mundo o que hay un mundo o que tengo un cuerpo es una sola y misma cosa. En este sentido, mi cuerpo está doquiera en el mundo [...] Mi cuerpo es a la vez coextensivo al mundo, está expandido íntegramente a través de las cosas, y, al mismo tiempo, concentrado en ese punto único que todas ellas indican y que yo soy sin poder conocerlo.<sup>26</sup>

---

significado y filiación de *Residencia en la tierra*, México, B. Costa-Amic (editor), 1971", *Revista Iberoamericana* 40, 89 (1974); pp. 715-716.

<sup>24</sup> Utilizo los términos sartreanos expuestos (en itálica) en *El ser y la nada*. "Situación" es el mecanismo mediante el cual la conciencia (para-sí) interioriza (Sartre utiliza la palabra "nihilizar") el mundo exterior o el Otro (en-sí) a través de los sentidos, percatándose de su existencia, de su ser-en-el-mundo.

<sup>25</sup> *Ibid.*; p. 336.

<sup>26</sup> *Ibid.*; p. 345.

En la propuesta existencial de Sartre, la relación entre el *espacio hodológico* y el *para-sí* es importante. Ese espacio está organizado de tal modo que el cuerpo lo percibe como un conglomerado de actos por realizar: el mundo, el grupo de utensilios, dictan al cuerpo lo que debe hacer. La percepción y la acción son indiscernibles. Los utensilios son indicación del cuerpo y existe una relación de identidad entre el espacio y el habitante; el cuerpo se adapta a los utensilios:

La bomba que destruye *mi* casa abarca también mi cuerpo, en tanto que la casa era ya una indicación de mi cuerpo. Pues mi cuerpo se extiende siempre a través del utensilio que utiliza: está en el extremo del bastón en que me apoyo contra el suelo, en el telescopio que me muestra los astros; en la silla, en toda la casa, pues es mi adaptación a esos utensilios.<sup>27</sup>

En *Residencia en la tierra*, la existencia depende de la mirada del yo lírico que *nihiliza* la materia desvencijada, fragmentaria y detritica. El en-sí y el para-sí se asimilan, y el yo asume el detritus y la destrucción, el Apocalipsis sin esperanzas, como parte de su estar en el mundo. Neruda transforma la visión del Apocalipsis visto como destrucción de un mundo pecaminoso para dar paso a un mundo mejor, y prefiere presentar un mundo enfermo y caótico que se va descomponiendo sin la esperanza de la restitución del Paraíso; de tal manera que se tergiversa la concepción histórica apocalíptica. El *flâneur* atraviesa lo detestable, entre la muerte y la destrucción, asumiendo, también, una actitud de rebeldía frente a la tradición y a las coacciones sociales:

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,  
con furia, con olvido,  
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,  
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:  
calzoncillos, toallas y camisas que lloran  
lentas lágrimas sucias.<sup>28</sup>

Sin embargo, el viaje de reconocimiento existencial del yo lírico en el ciclo de la materia vital cósmica, que incluye al ser humano,<sup>29</sup> va más allá del *flâneur* y convoca la presencia de tres motivos para la trayectoria existencial: el caballo, el ángel y el buque. Estos símbolos privilegian tres elementos: tierra, aire y agua. Muy curiosamente, el fuego no es un elemento reiterado en el libro, aunque sí será necesario en *Tercera residencia* en su calidad de destructor y metonimia del infierno y de la guerra. En primer lugar, la travesía se metafORIZA en el galope de un caballo; pero ese galope es en sí una contradicción en la apertura de la obra, porque evidencia el movimiento de lo muerto o la muerte

<sup>27</sup> *Ibíd.*; p. 352.

<sup>28</sup> *Ibíd.*; p. 221.

<sup>29</sup> Ver, Amado Alonso, *op. cit.*; p. 26, y Alfredo Lozada, *op. cit.*; p. 269.

que el tiempo propugna. El anhelo por lo Absoluto, la ausencia de dominio sobre el cosmos, se convierten en la razón de la angustia existencial y contrastan con la actitud del poeta, como si la poesía fuese una forma de oponerse a lo deteriorante. El yo lírico percibe, asumiendo la inmovilidad de la materia muerta, lo inabarcable que se propone como una transmutación de lo telúrico en lo oceánico, en lo innumerable y caótico. Sin embargo, a pesar de que afirma el poder de la palabra poética que le permite ostentar un movimiento de la vida entre la mortandad, el poema inicial culmina asumiendo el caos, la irracionalidad y la dilución de la percepción poética, contrario a lo que afirma Judith Kurfehs-Navarro: “[...] mediante sus versos el poeta se esfuerza por imponer un orden al caos del cosmos”.<sup>30</sup> Los versos de *Residencia en la tierra* residen en el caos que va anegando la subjetividad y que se muestra en la sintaxis y las imágenes inverosímiles e irracionales que el poeta privilegia:

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,  
entonces, como aleteo inmenso, encima,  
como abejas muertas o números,  
ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,  
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,  
y esfuerzos humanos, tormentas,  
acciones negras descubiertas de repente  
como hielos, desorden vasto,  
oceánico, para mí que entro cantando  
como con una espada entre indefensos.<sup>31</sup>

Leo Spitzer ha querido relacionar esta poesía con lo que ha denominado “la enumeración caótica”,<sup>32</sup> sin embargo, la enumeración de Neruda no es caótica en el sentido en que la articula Spitzer. No se trata de la simple enumeración que, para Spitzer, tiene que ver con el mundo exterior como producto del advenimiento de los grandes mercados, sino que en el caso de Neruda el caos del mundo exterior invade al ser en el discurso poético. Antes que palabra edénica y adánica, Neruda desarrolla una palabra angustiadamente destructora, caótica y apocalíptica. Este “residir en la tierra” es similar al “estar-ahí” heideggeriano o a la “náusea” sartreana, y la enumeración equivale al “nihilizar” de la existencia según Sartre; es decir, a la manera en que el exterior (el *en-sí*) se interioriza para hacerse conciencia del *para-sí*, de su *estar-en-el-mundo*. Sin embargo, Neruda va más allá de la desolación existencial ante la realidad intrascendente. Al llegar a los “cantos materiales”, aspira a la fusión con el cosmos y, en ese sentido, vuelve a la poética romántica de Shelley.

<sup>30</sup> Kurfehs-Navarro, *op. cit.*; p. 716.

<sup>31</sup> Neruda, *Residencia en la tierra*; pp. 87-88.

<sup>32</sup> Ver, Leo Spitzer, “La enumeración caótica”, Trad. Raimundo Lida, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968; pp. 247-296.

Estos intentos de explicar el fenómeno de la vida y de la existencia propugnan la intensificación del vínculo entre vida, ser e infierno. Se privilegia la idea del cuerpo como depositario de un espíritu atormentado o invadido por el mundo exterior. Ese proceso temporal se convierte en suplicio y produce un estado de disconformidad en el ser respecto de su mundo. Esta concepción del infierno implica la transmutación del lugar en tiempo, produciéndose un espacio<sup>33</sup> como proceso que incluye la inconformidad del ser con el cuerpo y el lugar, ambos indeseados. Así, espacio y tiempo cobran sentido en la destrucción, en la desaparición o en la decadencia como posicionamiento del Yo en el viaje existencial.

El viaje del caballo puede, también, metaforizar la búsqueda de un espacio libérrimo en el ámbito de los sueños, como puede notarse en "Caballo de los sueños". Aquí, el tedio de lo consuetudinario se vincula con lo infernal, y los sueños, muy cerca de la poética romántica, a la cual el surrealismo viene a modificar<sup>34</sup> y de la cual es metamorfosis,<sup>35</sup> proporcionan el paraíso deseado, la utopía de la libertad y el alejamiento de la muerte:

Hay un país extenso en el cielo  
con las supersticiosas alfombras del arco-iris  
y con vegetaciones vesperales:  
hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga,  
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,  
yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa.<sup>36</sup>

La libertad respecto del tedio, como en "El albatros" de Baudelaire, se resuelve hacia el azul, hacia lo sideral. El yo lírico, ahora, galopa sobre este Pegasus en que se avista la inminencia de la destrucción y de la muerte, elevándose como una legión de ángeles desterrados. En ese sentido, el yo lírico se articula como un nuevo Belerofonte:<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Sigo la noción de "espacio" como la expone Mieke Bal, para quien es la percepción que de los lugares poseen los seres. Ver, *Teoría de la narrativa*, Trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990; p. 101.

<sup>34</sup> Ver, Diego Martínez Torrón, "El surrealismo de Octavio Paz", en Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1983; p. 10.

<sup>35</sup> Existen varios vínculos entre las poéticas románticas, simbolistas y surrealistas, entre ellas la tendencia hacia la realidad. Lo que fue para los románticos lo invisible fue la "realidad" para los simbolistas y los surrealistas. Véase acerca de este aspecto el libro de Anna Balakian, *Literary Origins of Surrealism*, Nueva York, King's Crown Press, 1947; p. 1. Esa realidad corresponde, tanto en la poesía simbolista como en la surrealista, a lo desconocido; se torna en cuestionamiento sobre lo misterioso, en la búsqueda de nuevos mundos que en cierta medida podrían atisbarse en la problemática de los sueños y el infinito interior de Novalis. Para estos asuntos, puede verse el libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, Trad. Mario Monteforte Toledo, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981.

<sup>36</sup> Neruda, *op. cit.*; p. 94.

<sup>37</sup> Según Higinio, Minerva regaló el caballo Pegasus a Belerofonte para que combatiera a la Quimera. Una vez vencido el monstruo, el héroe, lleno de arrogancia, quiso elevarse hacia el cielo, y Júpiter envió un tábano que picó al caballo, arrojando al jinete que murió en su caída. Nótese la similitud

¡Qué día ha sobrevenido! ¡Qué espesa luz de leche,  
compacta, digital, me favorece!  
He oído relinchar su rojo caballo  
desnudo, sin herraduras y radiante.  
Atravieso con él sobre las iglesias,  
galopo los cuarteles desiertos de soldados  
y un ejército impuro me persigue.<sup>38</sup>

Sin embargo, ese viaje de elevación es un oxímoron en el cual se unen los contrarios, como en la poética bretoniana del *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), en el cual se afirma la correspondencia entre el sueño y la realidad en una suerte de realidad absoluta o surrealidad: “Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar”.<sup>39</sup> En el caso de *Residencia en la tierra*, el sueño es un descenso al abismo del subconsciente, una *katábasis*, donde se ha acumulado la persistencia de la materia y del cosmos detrítico, colindando ya no con el sueño romántico de encuentro con la libertad, sino con el suplicio de quien se abisma en una pesadilla como en el gótico. Esta tenebrosidad podría estar vinculada con la poética de William Blake, de quien Neruda tradujo para la revista *Cruz y Raya* de Madrid en 1934 *Las visiones de las hijas de Albión* y *El viajero mental*. Concha Meléndez ha señalado lo siguiente acerca de dicho vínculo: “Albiión, símbolo del hombre eterno en su estado de caída, en su residencia terrestre; sus hijas, tejedoras del cuerpo vegetativo de la humanidad y directoras de sus funciones, tuvieron sin duda para el traductor interés singular”.<sup>40</sup> Por su parte, en esta búsqueda de conexiones intertextuales, Héctor Eandi le señalaba el poeta en una carta del 16 de abril de 1933 la similitud con la poética de Edgar Allan Poe:

[...] lo que asombra en su poesía es que, como Poe, usted consigue lo alucinante, lo oscuramente misterioso con el lenguaje corriente, con las palabras de todos los días, que, por un mecanismo misterioso, que es la creación poética, se cargan de significado esotérico y expresan lo maravilloso que, en rigor, no está en ellas, sino en la particularidad de su asociación.<sup>41</sup>

En el poema que hemos citado, lo onírico parece ser el espacio de la libertad; sin embargo, resulta el espacio del suplicio, y en él se desarrolla la fusión

---

entre Belerofonte, Ícaro. Para mayor información, puede consultarse J.F.M. Noël, *Diccionario de mitología universal*, volumen I, Barcelona, Edicomunicaciones, 1991; p. 218.

<sup>38</sup> Neruda, *op. cit.*; pp. 95-96.

<sup>39</sup> André Breton, “Primer manifiesto del surrealismo”, en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte y de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, 2003; p. 397.

<sup>40</sup> Concha Meléndez, “Pablo Neruda en su extremo Oriente (Vida y obra)”, *Revista Hispánica Moderna* 3, 1 (1936); p. 9.

<sup>41</sup> Héctor Eandi, en Aguirre, *op. cit.*; pp. 121-122.

entre el ser y lo vegetal, como también se presentará en “Entrada a la madera” y “Apogeo del apio” de los “Tres cantos materiales”.<sup>42</sup> Meléndez derivó este vínculo de la estadía del poeta en Asia. Atisba en *Residencia en la tierra* un “[...] señorío absoluto de lo vegetal hasta la fusión con lo psíquico [que] pre-dispone al viajero a la intimidad con la tierra”.<sup>43</sup> El viaje a Rangoon, Ceilán, Batavia y Singapur implicó para Neruda el sumergimiento en la soledad y la desesperación ante la alienación respecto de la cultura europea, como puede notarse en sus cartas a Eandi, en las cuales se quejaba de la urgencia de editores en España, donde el único entusiasmo de Rafael Alberti no fue suficiente para la definitiva publicación.<sup>44</sup> A partir de esa desesperación, me parece legítimo proponer el viaje como elemento organizador de la búsqueda existencial en *Residencia en la tierra*, y sus ejecuciones desde el *flâneur*, el viandante citadino, hasta el vuelo introvertido del ángel del sueño, el galope del caballo y la travesía oceánica, en cuyos tenebrosos caminos nocturnos la mirada lírica se compenetra con el cosmos en constante metamorfosis hacia el caos. Manuel Durán ha visto muy bien la relación de esta desintegración del yo lírico de la poesía madura de Neruda con el romanticismo y el simbolismo hasta llegar a las poéticas de las vanguardias:

De los románticos alemanes y Blake hasta Eliot, Joyce, Kafka y los surrealistas, el yo del poeta pasa por múltiples avatares que tienden a disminuir su valor, a desmenuzarlo, a aplastarlo entre un mundo externo que ha perdido su valor simbólico y trascendente y una concepción de la personalidad cada vez más atomizada y caótica.<sup>45</sup>

Ricardo Gutiérrez Mouat, por otro lado, al analizar los vínculos de algunos poemas de este libro de Neruda con ciertos elementos de la poesía de Rubén Darío, señalaba acerca del poema “Caballo de los sueños” que, como en el poema “Pagaso” de Darío, el caballo es símbolo de la poesía o de la inspiración, remontando el tópico hasta el mito clásico,<sup>46</sup> que repercute en el título de la revista que el autor de *Canto general* editó en España, *Caballo verde para la poesía*.<sup>47</sup> Rodríguez Mouat identifica el viaje de salida del yo lírico con el

<sup>42</sup> Ver, Jaime Concha, “Observaciones sobre algunas imágenes de *Residencia en la tierra*”, *Simposio Pablo Neruda*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1975; p. 116.

<sup>43</sup> Meléndez, *op. cit.*; p. 17.

<sup>44</sup> Ver, Angelina Gatell, *Neruda*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1971; pp. 84-85.

<sup>45</sup> Manuel Durán, “Sobre la poesía de Neruda, la tradición simbolista y la desintegración del yo”, *Simposio Pablo Neruda*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1975; p. 126.

<sup>46</sup> Pegasus es el caballo que se relaciona con el discurso poético, con el vuelo del entusiasmo platónico. Surgido de las gotas de sangre que cayeron a la tierra cuando Perseo degolló a Medusa, vuela hacia el Olimpo, llevando los rayos y relámpagos. En la competencia de las Piérides con sus primas las Musas, el monte de Helicón o Parnaso se fue hinchando de inspiración, y los dioses, temerosos de la hinchazón de la montaña, enviaron al caballo, el cual dio con una de sus pezuñas en una roca, y de allí surgió el río de la inspiración, Hipocrena. Desde entonces, Pegasus habitó con las Musas, quienes tomaron el nombre de Pegásides. Ver, Noël, *op. cit.*; p. 1053.

<sup>47</sup> Al analizar los sintagmas del título del poema Gutiérrez Mouat señala que en el título *Caballo verde*

viaje del caballo y afirma que este vínculo implica una neutralización de los elementos negativos presentados en el poema. En ese sentido, estaríamos ante la similitud de la poética nerudiana y las poéticas románticas y simbolistas:

El "país extenso en el cielo / con las supersticiosas alfombras del arco-iris" se perfila como aquel lugar que marca el fin del viaje desde Baudelaire hasta Huidobro. El viaje penoso del yo a través de "sepulcros un tanto frescos" (yo que *sueña* entre "plantas de legumbre confusa") es un viaje a través de lenguajes perimidos pero aún no del todo enterrados.<sup>48</sup>

Si en "Madrigal escrito en invierno" el caballo aparece en el espacio oceánico, no está en función de representar el viaje del yo lírico, sino para referir el eros en su actitud refugiadora. Esa imagen liberadora se relaciona con el ángel, la segunda forma de expresión del viaje del yo lírico en el libro, lo cual aparece en el poema "Colección nocturna". Se trata del ángel como símbolo de lo onírico, con atributos del caballo (galope) y en relación con la esperanza de una profecía: "él galopa en la respiración y su paso es de beso / ... / su alimento profético propaga tenazmente".<sup>49</sup> De hecho, lo profético atraviesa el libro como una petición del cosmos, de los objetos, de la materia al poeta, y esto se constata en "Arte poética":

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
 las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,  
 el ruido de un día que arde con sacrificio,  
 me piden lo profético que hay en mí, con melancolía  
 y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
 hay, y un movimiento sin tregua, y un movimiento confuso.<sup>50</sup>

No obstante, el recorrido sigue siendo, como en "Galope muerto", a través de mortandad y oscuridades ciudadinas, para elevarse sobre situaciones enfermizas, asiéndose a elementos siderales (pájaros, campanas, cometas), en una especie de *anábasis*, y culminando finalmente en un encuentro con el mundo detritico, con lo hermético y oscuro en la interioridad: "Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia, / conquistado, sin duda, por lo vespertino".<sup>51</sup> Esta imagen del ángel se reitera a lo largo del libro y a veces aparece en relación con el querubín genésico, por ejemplo en el poema "Sabor", donde implica una gran esperanza aún dentro de tanta descomposición y decrepitud:

---

*para la poesía*, el color verde es arbitrario. Ver, Ricardo Gutiérrez Mouat, "La presencia de ciertos textos de Darío en *Residencia en la tierra*", *Hispanérica* 13, 39 (1984); p. 86. Cabría destacar un dato importante y conocido: Neruda escribía en sus cuadernos con tinta verde. No es arbitrario que el vehículo para la poesía en la revista de Neruda se vincule con ese color.

<sup>48</sup> Gutiérrez Mouat, *op. cit.*; pp. 87-88.

<sup>49</sup> Neruda, *op. cit.*; p. 114.

<sup>50</sup> *Ibid.*; pp. 134-135.

<sup>51</sup> *Ibid.*; p. 119.

En mi interior de guitarra hay un aire viejo,  
 seco y sonoro. Permanecido, inmóvil,  
 como una nutrición fiel, como humo:  
 como elemento en descanso, un aceite vivo:  
 un pájaro de rigor cuida mi cabeza:  
 un ángel invariable vive en mi espada<sup>52</sup>.

Me parece que Neruda deriva de la poética de Rilke el vínculo del poeta con el ángel en esta expresión de la esencialidad de la existencia. Ésta es precisamente la dualidad que promueven las *Elegías del Duino* y los *Sonetos a Orfeo* del autor de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Si el desamparo y la despedida que implica en la poesía de Rilke la inclusión de la muerte en el proceso de la vida presentan la distancia entre el yo lírico y el Ángel, símbolo de lo Abierto o de lo Absoluto, de la impotencia del ser humano frente a lo divino, infinito y eterno, en la poesía de Neruda el ángel ya no vive en lo luminoso, sino en lo oscuro del espacio interior y onírico. Se une, de ese modo, a la debacle que produce la invasión del caos de la materia en la psique profunda del soñador romántico, ya cerca del surrealismo.<sup>53</sup> Tanto como el ángel se circunscribe a los espacios abiertos y cerrados de la psique, también el caballo, de lo cual es un ejemplo "Sonata y destrucciones". En el corazón, los pasos del jinete que ahora es el yo lírico se aferran a la búsqueda y a la enumeración caótica como una forma de persistencia o de supervivencia: "amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos, / oigo en mi corazón mis pasos de jinete"<sup>54</sup>. Se trata específicamente del viaje hacia la afirmación del ser, de la existencia, mediante la conciencia de lo destructivo del tiempo y de la muerte, que para Jon Tolman están vinculados con la noche y opuestos al alba o a la luz: "In *Residencia en la tierra* death, time, and night are closely associated. Night, the environment of time and death, comes to symbolized them. Darkness opposes the light of the sun"<sup>55</sup>. No obstante, la interioridad es el espacio de la oscuridad, de lo hermético, en el cual cohabitan el caos de la conciencia, del mundo y del lenguaje. Giuseppe Bellini ha visto este proceso como una repetición de los orígenes: "En el verso nerudiano hay un movimiento gigantesco que repite el caos de los orígenes"<sup>56</sup>. En el fondo, estamos ante la realización del arte moderno como lo entendía Mircea Eliade. Para el erudito rumano, el arte moderno refleja el temor del ser humano occidental ante la amenaza del adelanto tecnológico y de las armas nucleares. El arte desarrolla en sí mismo, en su lenguaje, la fórmula de una destrucción inminente como una regresión al

<sup>52</sup> *Ibí d.*; pp. 102-103.

<sup>53</sup> Ver, Alonso, *op. cit.*; p. 80.

<sup>54</sup> Neruda, *op. cit.*; p. 139.

<sup>55</sup> Jon Tolman, "Death and Alien Environment in Pablo Neruda's *Residencia en la tierra*", *Hispania* 51, 1 (1968); p. 81.

<sup>56</sup> Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni Editori, 2000; p. 32.

caos: "Más que destrucción, es una regresión al Caos, a una especie de *massa confusa* primordial".<sup>57</sup> Sin embargo, esta poética de la destrucción cósmica no pretende una modulación nihilista, sino la visión primitiva y mítica de la destrucción del mundo (artístico) que surge de otro mundo nuevo. Esa articulación del arte moderno coincide, según Eliade, con el surgimiento del psicoanálisis, de tal manera que se valora el interés por los orígenes. En ese sentido, la destrucción inminente, el apocalipsis sin reivindicación que se opone al apocalipsis cristiano, no pretende aniquilar el cosmos o el mundo sin más ni más; respondería a otra visión mítica, en este caso, que propugna el surgimiento de un nuevo mundo sobre la base de la destrucción necesaria del antiguo orden:

Sería apasionante estudiar de cerca el proceso de revalorización del mito del fin del mundo en el arte contemporáneo. Se constataría que los artistas, lejos de ser los neuróticos de los que se nos habla a veces, son, al contrario, mucho más sanos psíquicamente que muchos hombres modernos. Han comprendido que un verdadero recomienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero.<sup>58</sup>

En el caso de *Residencia en la tierra*, más que angustia por la destrucción del mundo o por el desvanecerse de todo lo existente,<sup>59</sup> se propone una especie de *sophrosine* o aceptación de lo trágico como un deber absoluto:

muerdo el fuego dormido y la sal arruinada,  
y de noche, de atmósfera oscura y luto prófugo,  
aquel que vela a la orilla de los campamentos,  
el viajero armado de estériles resistencias,  
detenido entre sombras que crecen y alas que tiemblan,  
me siento ser, y mi brazo de piedra me defiende.<sup>60</sup>

El yo lírico afirma y acepta lo destructivo de su existencia y lo exalta cuando afirma:

adoro mi propio ser perdido, mi substancia imperfecta  
mi golpe de plata y mi pérdida eterna.  
Ardió la uva húmeda, y su agua funeral

<sup>57</sup> Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Trad. de Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 2000; p. 69.

<sup>58</sup> *Ibid.*; p. 70.

<sup>59</sup> Guiseppe Bellini ha establecido un *continuum* entre el *horror vacui* de las poéticas barrocas, especialmente de Francisco de Quevedo, y esta visión desintegradora de *Residencia en la tierra*, junto con el ambiente y la cultura hindúes. En la obra citada (p. 30), expone: "Del mundo de la India con el cual entra en contacto no le interesan a Neruda los elementos exóticos, sino la problemática existencial. Asia representa para el poeta una lección dramática tal que permanece viva durante todo el largo curso de su existencia, junto con el mensaje de un Quevedo profundamente sentido, en la consciencia de que todo va camino a la muerte". En relación con el vínculo entre Neruda y Quevedo, puede consultarse, también, Jaime Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1965; pp. 153-154.

<sup>60</sup> Neruda, *op. cit.*; pp. 140-141.

aún vacila, aún reside,  
y el patrimonio estéril, y el dormitorio traidor.<sup>61</sup>

Apartándose de la poética anterior de *Tentativa del hombre infinito*, la visión desitegradora de *Residencia en la tierra* no aspira a la búsqueda de la trascendencia. El verbo residir, que da título al libro, desborda la angustia existencial trágica y resalta la resistencia y la vacilación del ser en el momento justo en que reconoce la pérdida de lo absoluto, el ser deseado que ha sido despojado de su perfección, que se ha percatado de la muerte y de su finitud. Estamos ante Adán en el momento en que es expulsado del Paraíso y lanzado al proceso histórico. Esto se puede constatar, también, en la correspondencia de Neruda y Eandi: “No le hablo de duda o de pensamientos desorientados, no, sino de una aspiración que no se satisface, de una conciencia exasperada. Mis libros son ese hacinamiento de ansiedades sin salida”.<sup>62</sup> La uva húmeda de los versos anteriores, que en los primeros poemarios, sobre todo en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, se relacionaba con la mujer, con el amor y la vida, ahora destila un agua funeral, un vino de muerte que también es parte de la incertidumbre que implica vivir o residir en la tierra o en el océano. La poética del libro se resuelve en el final del poema: sonata y destrucciones, poesía que escribe con crueldad la realidad del ser humano y del cosmos; la poesía, al evocar el detritus constante de lo terrestre y de lo humano, acostumbra al oído a las inevitables turbulencias del tiempo y de la mortalidad. Esa reiteración de los elementos detriticos termina por ser una forma de olvido y de aceptación:

Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente,  
y el testimonio extraño que sostengo  
con eficiencia cruel y escrito en cenizas,  
es la forma de olvido que prefiero,  
el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños,  
con mis ojos de invierno, durante cada día de este mundo.<sup>63</sup>

Sin embargo, a pesar de la exaltación y la aceptación, el yo lírico se acerca a la nostalgia, a la melancolía que causa la ontología de un ensimismamiento<sup>64</sup> que culmina en alienación ante la amenaza del tiempo y de la muerte. El caballo vuelve a estar vinculado al viaje del héroe trágico, esta vez en “El fantasma del buque de carga”,<sup>65</sup> donde aparece el tercer elemento de la movilidad del viaje existencial:

<sup>61</sup> *Ibid.*; pp. 140-141.

<sup>62</sup> Neruda, carta del 11 de mayo de 1928, escrita desde Rangún., en Aguirre, *op. cit.*; p. 33.

<sup>63</sup> Neruda, *Residencia en la tierra*; p. 141.

<sup>64</sup> Amado Alonso ha estudiado la evolución del ensimismamiento desde *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* hasta *Residencia en la tierra*. Ver, *op. cit.*; pp. 74-79.

<sup>65</sup> Para un análisis detenido de este poema, puede consultarse el ensayo de Federico Shopf, “Análisis del

Las aguas exteriores de repente  
 se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,  
 con un ruido de pies de caballo en el agua,  
 rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.  
 Nada más hay entonces que el tiempo en las cabinas:  
 El tiempo en el desventurado comedor solitario,  
 Inmóvil y visible como una gran desgracia.<sup>66</sup>

Si las cenizas del inicio de "Galope muerto" se habían extendido como símbolo de la destrucción sobre la tierra, los "mares poblándose" toman una importancia capital en la segunda parte del libro inicial. El viaje del yo lírico asume como tercera cosmovisión el sumergimiento en las aguas profundas, como un deseo de residencia en las aguas, y el buque lo asiste con su vejez y maderas enfermizas. Las profundidades del mar que representan "distancias refugiadas" se describen en función de un espacio de resguardo, intocado por el tiempo.<sup>67</sup> A su vez, el texto evoca espacios interiores, bodegas, túneles, sacos, vientres y barrigas de mujeres encintas, cines y casas, que representan en su inmovilidad el desplazamiento solipsista (infructuoso) del buque que, como el yo lírico y su psique, es invadido por objetos que también asumen el mismo movimiento fatal:

Los muebles viajan llenos de su ser silencioso  
 como pequeños barcos dentro del viejo barco,  
 cargados de su ser desvanecido y vago:  
 los roperos, las verdes carpetas de las mesas,  
 el color de las cortinas y del suelo,  
 todo ha sufrido el lento vacío de sus manos,  
 y su respiración ha gastado las cosas.<sup>68</sup>

Los objetos viajan, como pequeños buques, dentro del buque, y son corre-latos del fantasma que viaja a través de las aguas, del yo lírico angustiado que observa en su espacio del detritus los objetos que el tiempo desvencija, como ha visto muy bien Emir Rodríguez Monegal: "[...] Neruda podía verse proyectado subconscientemente en ese fantasma que deambula por bodegas preñadas, que se asoma con su rostro sin ojos sobre ese mar que roe incesante la cáscara del buque".<sup>69</sup> Alain Sicard, por su parte, al refutar a Rodríguez Monegal, rechazando el psicoanálisis, propone que el fantasma que crea el poeta no es una proyección, sino todo lo contrario: "[...] la representación en forma de creación

---

*Fantasma del Buque de Carga*", en *Anales de la Universidad de Chile*, 129, 157-160 (1971); pp. 117-127.

<sup>66</sup> Neruda, *op. cit.*; p. 171.

<sup>67</sup> Amado Alonso ha relacionado esta visión de las aguas que permanecen inmutables a la acción corrosiva del tiempo con la obra de Lord Byron. Ver, *op. cit.*; p. 22.

<sup>68</sup> Neruda, *op. cit.*; p. 172.

<sup>69</sup> Ver, Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966; p. 216.

mítica de un fenómeno que le obsesiona y que le angustia precisamente por su objetividad".<sup>70</sup> Me parece legítimo destacar que ambas interpretaciones son válidas. El fantasma es la obsesión del yo lírico que viaja a través del detritus en una pesquisa del ser; las aguas del mar simbolizan la utopía, el espacio del refugio, y el fantasma tiene que circunscribirse al interior del buque, como el yo en el interior de su psique:

Solamente las aguas rechazan su influencia,  
su color y su olor de olvidado fantasma,

.....  
Mira el mar el fantasma con su rostro sin ojos:  
el círculo del día, la tos del buque, un pájaro  
en la ecuación redonda y sola del espacio,  
y desciende de nuevo a la vida del buque  
cayendo sobre el tiempo muerto y la madera,  
resbalando en las negras cocinas y cabinas,  
lento de aire y atmósfera, y desolado espacio.<sup>71</sup>

En el poema "Un día sobresale", la dicotomía sonoro / silencioso está en función de representar la pugna entre la materia caótica y el alma del yo lírico; el caballo vuelve a aparecer como metáfora del silencio: "silencio galopando en caballos sin patas"<sup>72</sup>, y en la dicotomía día / noche, el espacio nocturno, de lo hermético y del caos interior, se representa como la contrapartida del día, de donde surge lo sonoro y donde pretende refugiarse el alma: "la noche ha abierto sus puertas de piano: / como un caballo el día corre en sus tribunales"<sup>73</sup>. Ahora bien, a lo largo del libro el caballo no se vincula exclusivamente con lo sonoro; también con el silencio, como sucede en "El sur del océano". Allí, el día ya no produce lo sonoro, sino que viene acompañado del silencio, "de una / pezuña, del silencio"<sup>74</sup>, como también el silencio es "una pisada de caballo vago"<sup>75</sup>, y la región solitaria por donde transita el yo lírico, la tierra en que reside, está deshabitada "y no hay nadie sino unas huellas de caballo".<sup>76</sup> En "La calle destruida", el tiempo amenazante se describe como "una cola / de ásperas crines"<sup>77</sup> que al pasar va desgastando los objetos y los seres, es decir, representa la acción corrosiva del tiempo.

No escapa el amor a esta obsesiva presencia de los equinos. En "Oda con un lamento", los regalos del amante son sólo las desgracias o los viejos sueños del

<sup>70</sup> Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Trad. de Pilar Ruiz Va, Madrid, Gredos, 1981; p. 118.

<sup>71</sup> Neruda, *op. cit.*; p. 171.

<sup>72</sup> *Ibid.*; p. 196.

<sup>73</sup> *Ibid.*; p. 197.

<sup>74</sup> *Ibid.*; p. 211.

<sup>75</sup> *Ibid.*; p. 212.

<sup>76</sup> *Ibid.*; p. 215.

<sup>77</sup> *Ibid.*; p. 225.

yo lírico que se comparan, también, con el viaje del jinete: “polvoriento sueños que corren como jinetes negros”<sup>78</sup>, de tal manera que nos encontramos con un trayecto hacia la oscuridad interior, hacia la noche de la conciencia, hacia la hermeticidad del poema. El amor se aleja de la belleza del romanticismo, ya colindando con la poética de los *Poemas a Lou* de Guillaume Apollinaire, en la cual el feísmo o las partes corporales más insignificantes y despreciadas se privilegian como emblemas de la entrega. El amante nerudiano sólo puede amar con los residuos del cosmos detritico, “mirando cenicientos caballos y perros amarillos”<sup>79</sup>, y finalmente invita a la amada a que se acerque con los objetos que posteriormente Neruda engrandecerá en el ciclo de las *Odas elementales*:

Ven a mi alma vestida de blanco, con un ramo  
de ensangrentadas rosas y copas de cenizas,  
ven con una manzana y un caballo,  
porque allí hay una sala oscura y un candelabro roto,  
unas sillas torcidas que esperan el invierno,  
y una paloma muerta, con un número.<sup>80</sup>

Esta enumeración que reitera el caos de la materia que se va deteriorando, de objetos que se hunden en la tierra, en el mar, en la conciencia, coincide con la poética de “Materia nupcial”, donde las palabras se hunden en el ser como reacción al contacto con la amada cósmica, hecha de papel: “siento hundirse palabras en mi boca, / palabras como niños ahogados”.<sup>81</sup> De nuevo, las palabras se hunden en la interioridad como en unas aguas profundas, esas aguas que acompañan al yo lírico en el viaje de reconocimiento apocalíptico, así como sucede en “Agua sexual” y “Entrada a la madera”:

Caigo en la sombra, en medio  
en 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.<sup>82</sup>

La imagen del caballo vuelve a aparecer en relación con el crepúsculo, premonición del caos al que está abocada la psique del yo lírico. La degradación social y los elementos del cosmos en una interminable dispersión se equiparan al otoño; pero la caída de las hojas, lo desnudo de los árboles, como el cerezo sin flores ni cáscaras de “Materia nupcial” —ahora una reminiscencia nostálgica del cerezo fructífero del “Poema XIV” de los *Veinte poemas de amor y una*

<sup>78</sup> *Ibíd.*; p. 243.

<sup>79</sup> *Ibíd.*; p. 244.

<sup>80</sup> *Ibíd.*; p. 246.

<sup>81</sup> *Ibíd.*; p. 248.

<sup>82</sup> *Ibíd.*; p. 257.

*canción desesperada* (“Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace / con los cerezos”<sup>83</sup>)— implanta un ciclo temporal necesario que el poeta reconoce al acercarse a la ventana y mirar la destrucción lenta que causa el tiempo:

No sé si me entiende: cuando desde lo alto  
se avecina la noche, cuando el solitario poeta  
la ventana oye correr el corcel del otoño  
y las horas del miedo pisoteado crujen en sus arterias,  
hay algo sobre el cielo, como lengua de buey  
espeso, algo en la duda del cielo y de la atmósfera.<sup>84</sup>

Esta imagen de la lengua del buey es un retorno al poema inicial, “Galope muerto”, en el cual llega “la muerte a la lengua del buey / que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren sonar”.<sup>85</sup> El yo lírico, rozando la correspondencia romántica entre la naturaleza y los sentimientos, asume la pesadumbre del cosmos moribundo, dubitativo, es decir, entre la noche y el día, y el cielo y la atmósfera absorben la ambigüedad y la angustia existencial del ser. Esta penetración recíproca reinstala la edad caótica de la realidad, la esencia de la existencia:

Vuelven las cosas a su sitio,  
el abogado indispensable, las manos, el aceite,  
las botellas,  
todos los indicios de la vida: las camas sobre todo,  
están llenas de un líquido sangriento,  
la gente deposita sus confianzas en sórdidas orejas,  
los asesinos bajan escaleras,  
pero no es esto, sino el viejo galope,  
el caballo del viejo otoño que tiembla y dura.  
El caballo del viejo otoño tiene la barba roja  
y la espuma del miedo le cubre las mejillas  
y el aire que le sigue tiene forma de océano  
y perfume de vaga podredumbre enterrada.<sup>86</sup>

Esta reiteración de motivos responde rotundamente a la afirmación que el mismo poeta le escribió a Eandi desde Colombo el 24 de abril de 1929, refiriéndose a *Residencia en la tierra*: “Es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito”.<sup>87</sup> Las palabras del poeta reafirman la poética

<sup>83</sup> Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición crítica de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, 1997; p. 130.

<sup>84</sup> Neruda, *Residencia en la tierra*; pp. 297-298.

<sup>85</sup> *Ibid.*; p. 87.

<sup>86</sup> *Ibid.*; pp. 298-299.

<sup>87</sup> Neruda, en Margarita Aguirre, *op. cit.*; p. 48.

del existencialismo que se ensaya en la mirada del yo lírico, en el viaje de reconocimiento en el cual el desolado ser interioriza una hecatombe de la trascendencia que ya no existe ni en el interior de la psique, al cual desciende o asciende en el vuelo del ángel, ni en la tierra en que galopa sobre el caballo, ni en las aguas oceánicas que atraviesa el buque. La última resolución de *Residencia en la tierra* no es el pesimismo ni la angustia, sino la opción y la libertad que defendía Sartre ante los detractores del Existencialismo, la elección que el ser humano asume ante el mundo, partiendo de la subjetividad. En el momento en que el yo lírico otorga el ser al cosmos y a sí mismo, la existencia precede a la esencia, como en el existencialismo sartreano,<sup>88</sup> y en el caso de *Residencia en la tierra*, se trata de la aceptación de la inmutabilidad que la desintegración continua del cosmos implica para el ser humano. En ese viaje de reconocimiento existencial, al ángel, el caballo y el buque representan los símbolos más conspicuos de la voz poética en su actitud apocalíptica ante el ser y el cosmos, ante su continua residencia en la tierra.

Miguel Ángel Náter  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

---

<sup>88</sup> Ver, Sartre, *El existencialismo es un humanismo*; op. cit.; p. 33.